

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: COMUNICAÇÃO MUDIÁTICA  
LINHA DE PESQUISA: MÍDIAS E IDENTIDADES CONTEMPORÂNEAS

**Justina Franchi Gallina**

**UM OLHAR SOBRE *(NOS)OTROS*: O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO  
NA REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES CULTURAIS EM  
TERRITÓRIOS FRONTEIRIÇOS**

Santa Maria, RS, Brasil  
2018



**Justina Franchi Gallina**

**UM OLHAR SOBRE *(NOS)OTROS*: O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NA  
REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES CULTURAIS EM TERRITÓRIOS  
FRONTEIRIÇOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria  
(UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do  
grau de **Doutora em Comunicação**.

Orientador: Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, RS, Brasil  
2018

Franchi Gallina, Justina  
UM OLHAR SOBRE (NOS)OTROS: O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO  
NA REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES CULTURAIS EM TERRITÓRIOS  
FRONTEIRIÇOS / Justina Franchi Gallina.- 2018.  
296 p.; 30 cm

Orientador: Cássio dos Santos Tomaim  
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de  
Pós-Graduação em Comunicação, RS, 2018

1. Documentário 2. Fronteira 3. Identidade 4.  
Território I. dos Santos Tomaim, Cássio II. Título.

Universidade Federal de Santa Maria  
Centro de Ciências Sociais e Humanas  
Departamento de Ciências da Comunicação  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Tese de Doutorado

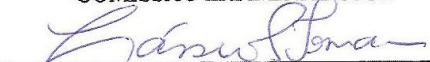
**UM OLHAR SOBRE (NOS) OTROS: O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NA  
REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES CULTURAIS EM TERRITÓRIOS  
FRONTEIRIÇOS**

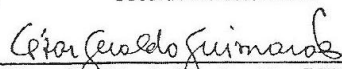
elaborada por


Justina Franchi Gallina

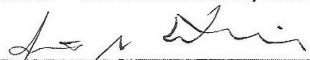
Como requisito parcial para a obtenção do grau de  
Doutora em Comunicação

COMISSÃO EXAMINADORA:

  
Cássio dos Santos Tomaim, Dr. (UFSM)  
Presidente/orientador

  
1º membro – César Geraldo Guimarães, Dr. (UFMG) – Videoconferência

  
2º membro – Rosane Kaminski, Dra. (UFPR)

  
3º membro – Ada Cristina Machado da Silveira, Dra. (UFSM)

  
4º membro – Liliâne Dutra Brignol, Dra. (UFSM)

Santa Maria, 2018.



## AGRADECIMENTOS

No transcorrer de caminhada tão extensa, os agradecimentos nominais são insuficientes para reconhecer tanto apoio recebido durante essa jornada. Entretanto, escolho firmar alguns registros para que se um dia, eventualmente a memória me trair, o sentimento de gratidão possa aqui (r)existir.

À Universidade Federal de Santa Maria, local onde iniciei minha trajetória acadêmica e retornei para realizar o doutoramento. Gratidão pela qualidade do ensino, pela seriedade e comprometimento nas pesquisas, por potencializar ensinamentos com a extensão e, principalmente, por impactar e transformar tantas vidas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, com seus professores e colegas técnicos administrativos e, em especial ao professor Cássio, orientador que me conduziu e apoiou durante esse trajeto.

Aos colegas do grupos de pesquisa Moviola, pelas trocas e discussões.

Aos colegas da 3ª turma de Doutorado do POSCOM que, mesmo com a individualidade de cada trabalho, permaneceram presentes ao longo dessa jornada, nos momentos de tensões, angústias e também de realizações.

À minha família, de sangue e de afeto, por compreender e apoiar os necessários momentos de isolamento para condução e finalização desse trabalho.

Ao Vinicius, pela paciência, incentivo e amor.

Aos amigos de longa data, muitos habitantes da “ilha da magia”; àqueles que residem no “coração do rio grande” e aos que mais recentemente me acolheram no “vale das borboletas azuis”, minha imensa gratidão.





“Olhar o outro bem de perto é, às vezes, olhar em si”.

Guy Gauthier



## RESUMO

### UM OLHAR SOBRE (NOS)OTROS: O DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO NA REPRESENTAÇÃO DAS IDENTIDADES CULTURAIS EM TERRITÓRIOS FRONTEIRIÇOS

AUTORA: Justina Franchi Gallina  
ORIENTADOR: Cássio dos Santos Tomaim

A presente tese é resultado de uma investigação sobre como o cinema documentário brasileiro de curta e média-metragem representa as identidades culturais em zonas de fronteira continentais brasileiras e como essas representações evocam conhecimentos sobre as alteridades e as diferenças em territórios fronteiriços. Para tanto, foram analisados sete documentários produzidos entre os anos 2000 e 2015, dirigidos por realizadores brasileiros de estados fronteiriços com os países Uruguai, Argentina, Peru e Bolívia – *A Gente Luta mas Come Fruta* (AC, 2006), *A Linha Imaginária* (RS, 2014), *Causos e Cuentos de Fronteira* (RS, 2009), *Continente dos Viajantes* (RS, 2004), *Doble Chapa* (RS, 2014), *Manoel Chiquitano Brasileiro* (MT, 2013) e *Quilombagem* (RO, 2007). Os métodos utilizados no exercício interpretativo foram a análise fílmica, adicionada de 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: a “Fronteira como um lugar de permanência”, em que o conjunto de filmes representa dinâmicas sociais que propiciam a fixação territorial dos sujeitos e grupos sociais pelo reconhecimento ou apropriação das culturas não dominantes; e a “Fronteira como um espaço de resistência”, em que os documentários reunidos retratam dinâmicas sociais hostis à fixação territorial pela negação e discriminação das culturas não dominantes, provocando deslocamentos e luta por sobrevivência, no sentido simbólico, físico e material. A análise dos documentários apontou para a predominância de sentidos identitários integradores nos filmes que representam as zonas fronteiriças do sul do Brasil e de sentidos identitários pautados na diferença nos documentários que representam as zonas de fronteira da região amazônica. De maneira geral, a maioria filmes analisados utilizou-se de um repertório limitado de recursos técnicos com a tendência de operar a partir da estrutura narrativa clássica, pela qual a linearidade espaço-temporal e a coerência de sentidos contam uma história de forma lógica. Prevaleceu o modo de representação expositivo na organização das narrativas, com o uso de depoimentos, *lettering* explicativo e montagem de evidência, e preponderou a ética interativa/reflexiva na forma de relação entre os realizadores e os personagens. Os diferentes pontos de vista da representação adotados pelos diretores possibilitaram identificar representações que ultrapassam a idealização ou simplificação das identidades culturais em territórios fronteiriços, pois enquanto alguns filmes reiteraram determinados estereótipos, outros documentários colocaram em evidência a perspectiva de grupos sociais que estão distantes de terem suas imagens e vozes expressas nas produções da mídia de referência, pois foram – e continuam a ser – mantidos à margem.

Palavras-chave: Documentário. Fronteira. Identidade. Território.



## ABSTRACT

### **A LOOK AT (NOS)OTROS: BRAZILIAN DOCUMENTARY IN THE CULTURAL IDENTITIES REPRESENTATION IN FRONTIER TERRITORIES**

AUTHOR: Justina Franchi Gallina  
ADVISOR: Cássio dos Santos Tomaim

This thesis is the result of an investigation of how short and medium-length Brazilian documentary filmmaking represents cultural identities in Brazilian continental border areas and how these representations evoke knowledge about alterities and differences in frontier territories. In order to do so, seven documentaries produced between 2000 and 2015, directed by Brazilian filmmakers from the border states with the countries of Uruguay, Argentina, Peru and Bolivia, were analyzed: *A Gente Luta mas Come Fruta* (AC, 2006), *A Linha Imaginária* (RS, 2014), *Causos e Cuentos de Fronteira* (RS, 2009), *Continente dos Viajantes* (RS, 2004), *Doble Chapa* (RS, 2014), *Manoel Chiquitano Brasileiro* (MT, 2013) e *Quilombagem* (RO, 2007). The methods used in the interpretative exercise were the filmic analysis, added by documentary and bibliographical research. From the decoupage, the documentaries were agglutinated in two axes of analysis that translate different ways of representing the border: the "Border as a place of permanence", in which the set of films represents social dynamics that propitiate the territorial fixation of the subjects and social groups by the recognition or appropriation of the non-dominant cultures; and the "Frontier as a space of resistance", in which the documentaries assembled portray social dynamics hostile to territorial fixation by the negation and discrimination of non-dominant cultures, provoking displacements and struggle for survival in the symbolic, physical and material sense. The analysis of the documentaries pointed to the predominance of integrative identity senses in the films that represent the frontier zones of the south of Brazil and of identity meanings based on the difference in documentaries that represent the frontier zones of the Amazon region. In general, most films analyzed used a limited repertoire of technical resources with a tendency to operate from the classical narrative structure, whereby space-time linearity and the coherence of the senses tell a story in a logical way. The prevailing mode of expository representation in the organization of narratives, with the use of statements, explanatory lettering and assembling of evidence, preponderated the interactive / reflective ethics in the form of relationship between the directors and the characters. The different viewpoints of representation adopted by the directors have made it possible to identify representations that go beyond the idealization or simplification of cultural identities in frontier territories, because while some films have reiterated certain stereotypes, other documentaries have highlighted the perspective of social groups that are far from having their images and voices expressed in the productions of the reference media, since they were - and continue to be - kept on the sidelines.

Keywords: Documentary. Border. Identity. Territory.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 –	Mapa com a sinalização das zonas fronteiriças abordadas nos documentários.....	78
Figura 02 –	Práticas que se repetem no tempo.....	110
Figura 03 –	Índios guaranis do noroeste do estado do Rio Grande do Sul.....	114
Figura 04 –	Lazer e trabalho do gaúcho, ambos associados à presença do cavalo.....	117
Figura 05 –	Fronteira em Santana do Livramento (BR) e Rivera (UY) e Uruguiana (BR) e Paso de Los Libres (AR).....	130
Figura 06 –	Narradores dos causos e dos <i>Cuentos</i> nas zonas fronteiriças.....	138
Figura 07 –	Passagem do tempo em cenários indistintos do pampa gaúcho.....	144
Figura 08 –	Água, céu e terra como elementos de indiferenciação territorial.....	148
Figura 09 –	Comércio formal e informal na fronteira Brasil/Uruguai.....	149
Figura 10 –	Contrastes no pampa gaúcho.....	153
Figura 11 –	Simetria nas imagens das fronteiras espelhadas pela linha divisória.....	170
Figura 12 –	Diferentes formas de ser gaúcho.....	172
Figura 13 –	Fluxo de pessoas e mercadorias de forma legal e ilegal na fronteira entre as cidades de Quaraí (BR) e Artigas (UY).....	174
Figura 14 –	Ashaninkas revoltados com as invasões visando a retirada de madeira de sua área .....	191
Figura 15 –	Diálogo entre ashaninkas e caçadores/invasores.....	197
Figura 16 –	Destrução de madeira apreendida e as lições de educação ambiental compartilhadas por crianças ashaninkas.....	201
Figura 17 –	Romão, remanescente mais antigo do quilombo de Santo Antônio do Guaporé.....	209
Figura 18 –	Três gerações de negros quilombolas que habitaram a região.....	210
Figura 19 –	Atividades cotidianas, com imagens captadas em contraluz.....	212
Figura 20 –	Ser ou não ser? .....	223
Figura 21 –	Romaria de Santa Ana.....	227
Figura 22 –	Proibição da Romaria e Manoel, personagem central do documentário.....	229





## LISTA DE QUADROS

Quadro 01 –	Relação dos documentários que compõem o <i>corpus</i> de análise da tese....	23
Quadro 02 –	Extensão dos limites do Brasil com os países vizinhos.....	65
Quadro 03 –	Limites do Brasil com os países vizinhos abordados nos documentários analisados.....	76
Quadro 04 –	Ética e modo de representação predominantes nos documentários do sul do Brasil.....	177
Quadro 05 –	Aspectos sonoros, verbais e visuais nos documentários do sul do Brasil.....	178
Quadro 06 –	Ética e modo de representação predominantes nos documentários fronteira amazônica do Brasil.....	244
Quadro 07 –	Aspectos sonoros, verbais e visuais nos documentários da fronteira amazônica do Brasil.....	246
Quadro 08 –	Formas de expressão das relações dos personagens com o território fronteiriço.....	250
Quadro 09 –	Ética e modo de representação predominantes nos documentários analisados.....	267
Quadro 10 –	Aspectos sonoros, verbais e visuais predominantes nos documentários analisados.....	269



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>21</b>
	<b>O CONTORNO IMAGINÁRIO QUE CARACTERIZA TERRITÓRIOS PARTICULARES</b>	<b>21</b>
<b>2</b>	<b>PROCEDIMENTOS TEÓRICOS-METODOLÓGICOS: REPRESENTAÇÕES DA FRONTEIRA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO</b>	<b>37</b>
2.1	SELEÇÃO DO CORPUS DE ANÁLISE	49
2.1.1	<i>Continente dos Viajantes (Rio Grande do Sul, 2004, 55 min.)</i>	52
2.1.2	<i>A Gente Luta mas Come Fruta (Acre, 2006, 39 min.)</i>	53
2.1.3	<i>Quilombagem (Rondônia, 2007, 52 min.)</i>	54
2.1.4	<i>Causos e Cuentos de Fronteira (Rio Grande do Sul, 2010, 24 min.)</i>	54
2.1.5	<i>Manoel Chiquitano Brasileiro (Mato Grosso, 2013, 26 min.)</i>	56
2.1.6	<i>A Linha Imaginária (Rio Grande do Sul, 2014, 26 min.)</i>	57
2.1.7	<i>Doble chapa (Rio Grande do Sul, 2014, 26 min.)</i>	57
2.2	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	58
<b>3</b>	<b>CONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS NAS ZONAS DE FRONTEIRA</b>	<b>63</b>
3.1	FRONTEIRAS, IDENTIDADES E TERRITORIALIDADES	75
3.2	ZONAS FRONTEIRIÇAS DO SUL DO BRASIL	87
3.3	ZONAS FRONTEIRIÇAS DA REGIÃO AMAZÔNICA BRASILEIRA	92
<b>4</b>	<b>NARRATIVAS SOBRE A FRONTEIRA ENQUANTO LUGAR DE PERMANÊNCIA</b>	<b>99</b>
4.1	CONTINENTE DOS VIAJANTES	101
4.1.1	<i>Narrar relatos sobre o Rio Grande do Sul</i>	104
4.1.2	<i>Bloco 1 – A presença indígena na conformação cultural do Rio Grande do Sul</i>	106
4.1.3	<i>Bloco 2 – O “gaúcho a pé”</i>	115
4.1.4	<i>Bloco 3 – Alguns imigrantes no Rio Grande do Sul</i>	118
4.1.5	<i>Negação das diferenças constituidoras de identidades</i>	120
4.2	CAUSOS E CUENTOS DE FRONTEIRA	123
4.2.1	<i>Contextualização sobre os lócus filmados</i>	126
4.2.2	<i>Percepções sobre a fronteira Brasil/Uruguai e Brasil/Argentina</i>	127
4.2.3	<i>Contrabando em zonas de fronteira</i>	132
4.2.4	<i>“Colorín, colorado, el cuento ha terminado”</i>	135
4.2.5	<i>Ruralidade na zona de fronteira</i>	139
4.3	A LINHA IMAGINÁRIA	141
4.3.1	<i>Fronteiras culturais que constituem uma terra só</i>	142
4.3.2	<i>Bilinguismo e multilinguismo</i>	144
4.3.3	<i>Territorialidades compartilhadas</i>	148
4.3.4	<i>Implicações do cruzar a fronteira</i>	152
4.3.5	<i>Pertencimentos identitários</i>	156
4.4	DOBLE CHAPA	161
4.4.1	<i>Sentidos identitários nas fronteiras do Rio Grande do Sul</i>	163
4.4.2	<i>Fugacidade e tenacidade das linhas divisórias</i>	166
4.4.3	<i>Um único elemento humano</i>	169
4.4.4	<i>Travessias multiterritoriais</i>	174
4.5	TERRITORIALIDADES TRANSFRONTEIRIÇAS	176
<b>5</b>	<b>NARRATIVAS SOBRE A FRONTEIRA ENQUANTO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA</b>	<b>183</b>

5.1 A GENTE LUTA MAS COME FRUTA.....	185
5.1.1 <i>Autorrepresentação ashaninka</i> .....	186
5.1.2 <i>Questões territoriais</i> .....	192
5.1.3 <i>O papel da escola</i> .....	198
5.1.4 <i>Sentidos identitários ashaninka</i> .....	202
5.2 QUILOMBAGEM .....	204
5.2.1 <i>Contexto histórico dos quilombos</i> .....	205
5.2.2 <i>Quilombagem: Parte daquilo que sobreviveu</i> .....	207
5.2.3 <i>Comunidades de Santo Antônio do Guaporé e Pedras Negras</i> .....	212
5.2.4 <i>Viver na cidade</i> .....	217
5.3 MANOEL CHIQUITANO BRASILEIRO.....	221
5.3.1 <i>Ser ou não ser chiquitano</i> .....	222
5.3.2 <i>Fé em Santa Ana</i> .....	224
5.3.3 <i>Território, Identidade e Fé</i> .....	226
5.3.4 <i>Descontinuidade territorial</i> .....	230
5.3.5 <i>Morte social e identidade nacional</i> .....	232
5.3.6 <i>Conflito Interno</i> .....	237
5.4 TERRITORIALIDADES CINDIDAS .....	243
<b>6 SENTIDOS IDENTITÁRIOS NAS ZONAS FRONTEIRIÇAS CONTINENTAIS BRASILEIRAS.....</b>	<b>249</b>
6.1 TERRITORIALIDADE TRANSFRONTEIRIÇA E TERRITORIALIDADE CINDIDA .....	251
6.2 RELAÇÕES QUE GERAM DIFERENTES SENTIDOS IDENTITÁRIOS .....	252
6.2.1 <i>Sentidos identitários em lugares de permanência</i> .....	253
6.2.2 <i>Sentidos identitários em espaços de resistência</i> .....	256
6.3 ZONAS DE FRONTEIRA: INTEGRAÇÃO, EXCLUSÃO OU PONTO DE VISTA DA REPRESENTAÇÃO? .....	259
6.4 REALIZADORES LOCAIS: VÍNCULOS QUE DIRECIONAM O OLHAR.....	264
6.5 MODOS DE REPRESENTAÇÃO, ÉTICA E RECURSOS NARRATIVOS .....	266
6.6 DOCUMENTÁRIOS NO PRESENTE.....	271
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>273</b>
<b>APÊNDICE 1.....</b>	<b>289</b>
<b>QUADRO COM A IDENTIFICAÇÃO DAS SEQUÊNCIAS DOS DOCUMENTÁRIOS .....</b>	<b>289</b>
<b>ANEXO 1 .....</b>	<b>295</b>
<b>FICHA TÉCNICA DOS FILMES.....</b>	<b>295</b>



# 1 INTRODUÇÃO

## O CONTORNO IMAGINÁRIO QUE CARACTERIZA TERRITÓRIOS PARTICULARES

Complexo é falar sobre um entrelugar onde nascemos, cujos hábitos culturais herdamos e o sentimento de pertencimento a um *continuum* fronteiriço não nos deixa distinguir o que é originário da cultura uruguaia ou da brasileira. Esse é o lugar a partir de onde falo como sujeito, constituída e amalgamada a um espaço de pertencimento que mesmo depois de décadas sem o habitar, ainda segue compondo um dos elementos mais presentes em minha constituição identitária. Porém, mais complexo ainda é compreendermos contextos culturais cujos sujeitos estão em constante deslocamento ou são obrigados a lutar, cotidianamente, para permanecer em um território de domínio secular, como ocorre com populações indígenas e quilombolas nas fronteiras entre Brasil e Bolívia, ou Brasil e Peru. Esses deslocamentos, 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 entre identidades embaralhadas e desprendidas, surge o ímpeto por compreender como os documentários registram essas vivências particulares, mas que têm muitos pontos em comum, 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 consequente 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, o problema da tese é compreender como os realizadores locais de documentários de curta e média-metragem brasileiros representam as

identidades culturais em territórios fronteiriços e se essas representações evocam conhecimentos sobre as alteridades e as diferenças nessas zonas de fronteira.

A partir dessa problemática não desejamos transcender as contradições e ambivalências inerentes às sensibilidades e subjetividades humanas por meio das representações culturais trazidas pelos documentários. Tampouco a intenção é polarizar os discursos cinematográficos para compor um paralelismo binário de uma análise comparativa e excludente entre os documentários que representam contextos particulares. Os documentários são produtos de discursos que, mais do que refletirem seus objetos de referência, os criam com a intenção de lançar olhares sobre as realidades representadas. Nesse sentido, a diferença entre os discursos está na forma como constroem suas narrativas e na ética que adotam para representar os sujeitos dos quais falam, o que falam ou sobre o que/quem deixam de falar.

A representação das culturas fronteiriças são significadas pela linguagem audiovisual dos documentários, os quais expressam um juízo de valor, um pensamento sobre a temática, por meio de visualidades, sonoridades e narrativas textuais. A representação no documentário, no entendimento desta tese, é uma forma de escritura, a partir dos elementos fílmicos supracitados, da relação entre o mundo e o que se torna sensível ao olhar. Conforme sinaliza Hall (2000, p.1-2) “Representação significa usar a linguagem para dizer algo significativo sobre, ou para representar o mundo, significativamente, para outras pessoas. [...] Representação é uma parte essencial do processo pelo qual o sentido é produzido e trocado entre membros de uma cultura”. Ou seja, o que perseguimos aqui é aquilo que os documentários desejam 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.

Para fins de delimitação do *corpus* de análise da tese optamos pela filmografia brasileira de curta e média-metragem por acreditarmos que filmes nesses formatos são uma espécie de “laboratório” acessível ao experimento e ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica, sobretudo por sua produção demandar menos gastos e, com isso, possuir a possibilidade de apresentar, em termos numéricos de produção, uma diversidade de olhares sobre os contextos fronteiriços. Ainda, curtas e médias-metragens são muitas vezes ignorados pelos estudos acadêmicos, uma vez que 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 garantem ou 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. A escolha do tema foi definida também pela 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 posterior realização da análise fílmica – metodologia empreendida na tese e que será explicitada no próximo capítulo – 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 DocTV e CurtaDoc), por documentários produzidos entre 2000 e 2015. Ao fim da pesquisa selecionamos sete documentários a serem analisados na tese (Quadro 01).

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

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

Fonte: Dados da Autora, 2016.

Ao optarmos pelas representações dos documentários sobre a fronteira continental brasileira partimos do pressuposto de que os sujeitos que habitam as zonas de fronteira – compostas pelas “faixas territoriais de cada lado do limite internacional, caracterizadas por



interações que criam um meio geográfico próprio de fronteira, só perceptível na escala local/regional” (BRASIL, 2009, p. 30) – possuem interações com o Outro, experienciando viver em um território com limites culturais imprecisos, característico de regiões de fronteira.

Assim, trabalharemos com o termo “zonas de fronteira” para nos referirmos a esses contextos de contornos culturais ambíguos, mas que também são espaços marcados pelas diferenças e pela separação que os limites geopolíticos entre os países impõem. Essa divisão não leva em consideração as práticas culturais dos povos e comunidades impactadas pelos acordos demarcatórios, tornando as zonas de fronteira regiões de cisões, divisões, mas também de hábitos e costumes partilhados, de inter-relações, trocas e hibridações, gerando diferentes sentidos de vinculação com o território fronteiriço. No íterim das relações de apropriação, pertencimento, posse e propriedade é importante esclarecer que na tese o espaço é referenciado em seu contorno físico e na relação material dos sujeitos no seu uso (SANTOS, 2010b). O lugar é a forma como o espaço é apropriado pelos seres humanos, envolvendo relações afetivas e de pertencimento. Já o território é o espaço investido de relações de poder, sendo elas materiais/funcionais e/ou simbólicas, conforme Haesbaert (2008). Assim, pode haver relações de territorialidade sem a posse da terra – apropriação simbólica –, assim como a posse da terra pode não gerar necessariamente o sentimento de territorialidade para os sujeitos e/ou grupos que a habitam.

As relações entre as formas de percepção e usos do território com a configuração de sentidos identitários parece ter nas zonas de fronteira um local de desmantelamento da identidade atrelada a um Estado-Nação e, ao mesmo tempo, um lugar propício à constituição de vínculos sensíveis de afetos e solidariedade, mas também de repulsa, exclusão e negação do Outro. Desse modo, 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 na tese, organizamos as representações sobre as zonas de fronteira em dois eixos:

- 1) Fronteira como um lugar de permanência, onde as dinâmicas sociais propiciam a fixação territorial pelo reconhecimento e apropriação das culturas não dominantes;
- 2) 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.

Na busca por identificar o que os filmes falam sobre as zonas de fronteira e como o documentário se apropria de determinados temas, problemas ou assuntos para representá-las, percebemos ser a questão das identidades culturais um ponto em comum em todas as obras. Assim, a categorização dos documentários como representações da fronteira enquanto lugar de permanência ou como espaço de resistência deu-se pela percepção, a partir dos próprios filmes analisados, de que as dinâmicas sociais incidem diretamente nos usos e formas dos sujeitos relacionarem-se com o território nas zonas de fronteira, que pode oscilar desde somente a apropriação simbólica até a posse material, dependendo dos grupos sociais que se encontram em contato em cada região.

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. Na tese entendemos a apropriação como a adoção de alguns elementos específicos de uma cultura por um grupo social diferente. Esses elementos, quando usados por um grupo distinto, adquirem outro sentido, sendo ressignificados. Em alguns contextos há grupos sociais em contato que não permitem que seus elementos sejam apropriados, ou permitem parcialmente.

Se entendemos que a cultura está situada na esfera do “além” e do entrelugar dos binarismos excludentes, como assinala Bhabha (2013), corroboramos com o entendimento de que a identidade é decorrente de processos produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses entrelugares geram novos signos de identidade e formas inovadoras de colaboração, contestação e resistência. É nesse contexto que as experiências subjetivas e coletivas possuem seus valores culturais constituídos por meio de negociações, dado que “os embates da fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos” (BHABHA, 2013, p. 21). As diversas formas de representação das identidades culturais num espaço territorial que oscila entre a colaboração e o conflito são abordadas na tese a partir dos sentidos complexos e complementares de diferença que compõem as identidades, uma vez que as dinâmicas sociais e as diferentes formas de relação dos sujeitos com o território conferem materialidade e concretude à identidade (HAESBAERT, 2008).

Ao refletirmos a partir dessas observações, amparados em leituras, autores e realizadores, destacamos que o objetivo geral da tese é identificar como os documentários representam as identidades fronteiriças que, por sua vez, são decorrentes de relações de compartilhamentos, trocas, sobreposições, complementaridades, violências, negações, discriminações ou exclusões dos sujeitos e grupos sociais em contato nas diferentes zonas de fronteira continentais brasileiras. Para compreender quais os sentidos de identidades são re(a)presentados pelos documentários, nos utilizamos dos seguintes objetivos específicos:

1. Identificar como os filmes se apropriam do contexto fronteiriço, por meio de suas proposições e asserções, para falar dos sujeitos e grupos filmados;
2. Apontar como são articuladas as vozes dos personagens e dos narradores dentro do filme para formar a voz de cada documentário;
3. Perceber como as dinâmicas sociais e a relação com o território emergem enquanto elementos geradores de identidades nos documentários;
4. Exemplificar como os documentários tornam visíveis os compartilhamentos e os afetos, os conflitos e as negações que constituem os sentidos identitários nessas zonas.

Contemporaneamente muitos pesquisadores que problematizam os sentidos identitários a partir de sua relação com o território afirmam que os fluxos, deslocamentos e o trânsito entre diferentes locais definem mais as identidades culturais do que a relação dos sujeitos com o espaço territorial de origem. Nos documentários analisados nos deparamos com diferentes sentidos do uso do território fronteiriço, nos quais as dinâmicas sociais entre grupos culturais em contato conferem diferentes formas de vinculação dos sujeitos com o território, sendo a territorialidade – simbólica ou funcional – suporte para a manutenção dos diferentes sentidos identitários. Ou seja, em localidades onde as dinâmicas sociais acentuam o caráter híbrido das identidades há um sentimento de pertencimento – territorialidade simbólica – entre os sujeitos que partilham de um mesmo território, mesmo sem haver a posse da terra. Por outro lado, em regiões onde ocorrem discriminação ou exclusão de grupos étnicos há um sentimento de segregação entre sujeitos que resistem e não se deixam hibridizar. Nesses locais, a resistência passa pela posse material do território – territorialidade funcional –, pois para indígenas e quilombolas o território é um dos aspectos que garante sua sobrevivência, uma vez que são as pessoas que pertencem a um território, dado que sua relação com a terra é ancestral, carregando sentidos sociológicos e cosmológicos que

perpassam gerações. Aqui é importante pontuar que há etnias indígenas de caráter eminentemente nômades e que não necessitam da posse territorial para perpetuarem seus sentidos identitários. Entretanto, para as etnias abordadas nos documentários analisados – ashaninkas e chiquitanos –, o aspecto territorial é fundamental para a sobrevivência.

A opção por trabalhar com os sentidos identitários configurados em contextos fronteiriços refere-se ao fato da fronteira ser uma zona de transição onde as características culturais misturam-se, imbricam-se e hibridizam-se, mas também se distanciam, repelem-se e diferenciam-se. Por ser faixa territorial que se prolonga pela linha limite com outro país, 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. Sobre estes referidos aspectos é que propomos lançar nosso olhar, que é também uma produção de sentido, pois trata-se de um ponto de vista do que vemos, de onde vemos e como vemos, apresentando um sistema de pensamento “determinado pelo próprio efeito que ele deve produzir” (COMOLLI, 2008, p. 98).

Para abordar a problemática apresentada, nos interessa o cinema documentário por uma característica ainda presente nesse tipo de cinema produzido na América Latina: a filmagem autoral. Diferentemente das produções norte-americanas, as quais possuem uma característica de produção industrial que se destina à TV paga ou à TV aberta, portanto, ao grande público, no Brasil muitos dos documentários “se originam dos corações e mentes de artistas com um senso de responsabilidade social, que têm considerado o fato de fazer filmes parte do instrumental para a mudança social” (PORTER, 2014, p. 58). Ao corroborarmos com Porter (2014, p. 58), vislumbramos a utilização do documentário como constituidor de um espaço de disputa e manifestação de uma expressão cultural que pode ser pensada como uma iniciativa “reveladora do sul”, na perspectiva de Boaventura de Sousa Santos. Ou seja, os documentários de diretores locais podem apresentar singularidades capazes de questionar o olhar uniforme historicamente lançado sobre sujeitos fronteiriços muitas vezes estigmatizados, marginalizados e estereotipados. Uma epistemologia do sul reivindica a recuperação dos saberes e práticas de grupos sociais que foram solapadas pelos interesses de grupos dominantes (SANTOS, 2007), permitindo a tradução intercultural reveladora de práticas, conhecimentos e saberes dos sujeitos que são recorrentemente excluídos social,

política, econômica e culturalmente, sendo representados por meio de clichês e rótulos por veículos atrelados à mídia de referência no Brasil<sup>1</sup>.

Na tese, o uso da nomenclatura de grupos dominantes e não dominantes está amparado no entendimento de que em sociedades com uma ampla diversidade cultural, como no Brasil, há uma tendência de que algumas expressões culturais sejam consideradas dominantes, enquanto outras não, pois o pensamento colonial está fundamentado na ideia do que Santos designa por pensamento abissal (SANTOS, 2010a). Esse pensamento opera pela definição de linhas que dividem as experiências, os saberes e as culturas entre as que são “úteis, inteligíveis e visíveis” e os que são “inúteis ou perigosos, ininteligíveis, objetos de supressão ou de esquecimento” (SANTOS, 2010a, p. 34); ou seja, entre os dominantes e os não dominantes.

Durante as análises dos documentários não intencionamos reforçar as relações de superioridade e inferioridade entre grupos em contato, pois entendemos essas relações como ambivalentes, sendo que os grupos ora não dominantes também afastam-se da passividade e tornam-se agentes ativos nos processos de negociações. Mas entendemos, também, que esses mesmos grupos não dominantes ainda são discriminados e subvalorizados por resistirem e expressarem suas diferenças.

Os filmes analisados, por serem um recorte sobre a realidade, um acesso indireto e subjetivo, mas reivindicado a ela, constituem formas de representação sobre as fronteiras continentais brasileiras, tensionando as forças culturais, sociais e políticas em uma sociedade marcada pelo uso das imagens e na qual o que se articula são as representações sobre a vida cotidiana – que é um dos focos primordiais dos documentários, em especial os aqui estudados. No campo do audiovisual, historicamente há uma produção de filmes concentrada em dois grandes centros culturais do Brasil: Rio de Janeiro e São Paulo. Essas produções muitas vezes apresentam uma perspectiva distanciada sobre os saberes locais de outras regiões, consideradas periféricas. Muitas utilizam-se da enunciação por porta-vozes autorizados, como pesquisadores ou especialistas, ou então por personagens codificados, pautados pelo senso comum, constituindo lugares onde o poder é nitidamente exercido de uns sobre os outros, na relação entre quem tem o poder de falar e daqueles sobre os quais se fala.

Nessas situações de subordinação, a enunciação pelo Outro ratifica a dificuldade desses sujeitos locais ecoarem suas vozes sobre seu próprio cotidiano, de expressarem opinião

---

<sup>1</sup> Informações adicionais sobre esse tema podem ser consultadas em Dias, Mascarenhas e Silveira (2011), Coll e Lisboa Filho (2011), Brandalise (2011), Gutfriend e Escosteguy (2006) e Dalmolin et al. (2014).

sobre suas próprias crenças, pois há uma tradição histórica que confirma quem são as pessoas detentoras e autorizadas a emitir um conhecimento válido sobre algo, uma epistemologia, um saber (SANTOS, 2007). Para Boaventura de Souza Santos, estamos submetidos a uma colonialidade do conhecimento, com raízes etnocêntricas e norte-americanas, que procura homogeneizar o mundo a partir da redução das diferenças culturais. Essa matriz é responsável por alimentar e consolidar estereótipos e formas de discriminação na produção, circulação e recepção dos produtos da indústria cultural, cujo documentário é um dos produtos. Exemplo desses saberes emitidos pelo Outro são as poucas produções nacionais documentais em longametragem que se debruçam sobre a margem continental do país: *Terras* (2010), de Maya Darin, *Paralelo 10* (2011), de Silvio Da-Rin e *Do outro lado do rio* (2004), de Lucas Bambozzi, produzidas por diretores distantes das zonas fronteiriças, residentes no eixo Rio-São Paulo.

Com isso, nos propomos a não olhar o mundo pelos olhos dos diretores dos grandes eixos de produção no intuito de não trabalhar com as representações do centro para as fronteiras, mas dos olhares locais sobre os conhecimentos populares, indígenas, rurais, urbanos, etc. No rastro da proposta de Santos (2007) sobre emancipação social, devemos priorizar as práticas de conhecimento que geram emancipação, ao invés de práticas que perpetuem a regulação. Relacionando a teoria de Santos à prática do documentário, para criarmos outro tipo de racionalidade e enfrentarmos a colonialidade do conhecimento à qual estamos subjugados é preferível apostar em grupos locais que falem por si mesmos – embora não tenhamos garantias de que as representações desses grupos não sejam colonizadas – a seguir aceitando como representações válidas sobre a fronteira somente a reiteração do olhar de alguém que vem de fora – conhecimento de regulação. Com isso, corroboramos com a perspectiva de Comolli (2008, p. 27), que diz: “Nossa época é a das mídias de massa, propriedades de grandes grupos audiovisuais, a serviço unicamente das lógicas de mercado. É justo e bom opor-lhes outra forma de fazer, de filmar, de olhar e de escutar. Mudar de lógica é mudar de prática”, e é isso que a escolha do documentário como forma de expressão de realidades fronteiriças vem a fazer, tendo uma implicação política não só para os sujeitos que representa, mas para a criação de um conhecimento mais plural sobre os contextos que narra. Ademais, nossa intenção não é olhar para as zonas fronteiriças pela perspectiva dos polos dominantes do Brasil, mas mudar o rumo das discussões por meio da análise de outras tradições, de outras configurações de produções audiovisuais. Entendemos que o eixo Rio-São Paulo não engloba a única configuração válida de produção fílmica no país.

Ao privilegiarmos produções de diretores oriundos dos espaços fronteiriços percebemos o documentário como estratégia discursiva pluralizadora do olhar – e das vozes – sobre os sujeitos desses territórios. Optamos por trabalhar com filmes dirigidos por realizadores locais partindo da hipótese de que eles ampliariam as formas de representação das zonas fronteiriças em relação ao que é difundido pela mídia de referência<sup>2</sup> – que pauta as produções audiovisuais dos grandes centros sobre essas zonas –, as quais apontam majoritariamente para aspectos negativos ou estereotipados desses entrelugares. Ao utilizar a estratégia de descentralização da produção cultural, emerge a possibilidade de um número mais amplo de sujeitos fronteiriços sentirem-se reconhecidos e representados audiovisualmente, pois há uma ampliação dos olhares sobre esses contextos. Adicionalmente, os documentários produzidos por realizadores locais trazem uma “economia de sentimentos” e valores de seus realizadores que são afetados pelos modos de ver, sentir e viver a realidade *in loco* que representam. Ou seja, não só falam da relação do Outro com a fronteira, mas esse Outro é capaz de falar por si mesmo. Porém, consideramos também que essa pluralidade do olhar pressupõe uma ordem hierárquica pré-estabelecida entre as culturas e entre os grupos sociais que têm o poder de representar. Então é possível que dentro de uma perspectiva neocolonial, na qual ainda perpetuamos traços do colonialismo, essa tomada de posição enquanto realizadores que falam sobre seus contextos pode apenas significar uma descentralização do poder de representar, mas não necessariamente uma mudança nos discursos e nas imagens.

Na relação com o Outro, as práticas culturais dos sujeitos fronteiriços são representadas pela mídia televisiva e impressa brasileira atreladas a um cotidiano de exclusão, marginalização, divisão geográfica e periferia (SILVA e SILVEIRA, 2011). Nesse sentido, são ressaltadas as mazelas sociais que a condição de fronteira lhes designa, como a prostituição, tráfico de armas e drogas e o descaminho de mercadorias. De acordo com Guimarães e Silveira (2012), essas produções televisivas realizam o agendamento das produções cinematográficas brasileiras, dando continuidade a um discurso de separação entre os sujeitos que habitam as regiões fronteiriças<sup>3</sup>. No decorrer da tese veremos que há filmes

---

<sup>2</sup> Entendemos como mídia de referência “aquela que influencia direta ou indiretamente os comportamentos das pessoas. É também o meio procurado pelos indivíduos para validar atitudes e hábitos, buscar informações e tomar posicionamentos”(RUGGIERI, 2017, p. 21). Por essa mídia estar amparada no veículos consagrados de comunicação, entendemos que possui grande influência sobre o imaginário social brasileiro.

<sup>3</sup> Conforme as autoras, embora o imaginário ficcional possua uma margem de criação que permita aproximar os sujeitos fronteiriços, nas produções audiovisuais televisivas e cinematográficas brasileiras há um agendamento

que retratam as zonas de fronteira de maneira que essas características se fazem presentes, mas as formas de representação conferidas a essas questões não são tão redutoras ou normatizantes. Como exemplo, temos o caso do descaminho de mercadorias que, pela voz de muitos documentários, é considerada uma prática constituidora das relações informais de intercâmbios comerciais fronteiriços, não sendo criminalizada na ótica dos realizadores.

Mas se concordamos que os sujeitos fronteiriços encontram-se fragmentados em um jogo de identidades culturais que é situacional – ora reforçando o nacional, ora se identificando mais com a identidade étnica, ou ora reiterando a identificação “misturada” fronteiriça – às vezes essas relações os aproximam, sendo constituidoras de partilhas, e em outras os distanciam, sendo propícias à diferenciação com a consequente marginalização do Outro ou à sua apropriação cultural de forma demasiadamente brutal. Nesse sentido, percebemos que a utilização da mídia de referência para fomentar a valorização e o apelo à cultura nacional é um recurso amplamente usado, reiterando, através de um olhar distanciado e uniformizado, uma representação negativa e estereotipada do Outro, o que não condiz com a percepção de dois documentários que abordam a fronteira do Brasil com o Uruguai, para citarmos um exemplo de estudo já realizado. De acordo com a pesquisa empreendida por Borba (2014), os documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária* evidenciam as marcas comuns do espaço fronteiriço pelo entrelaçamento de culturas, suscitando um devir fronteiriço que permite criar sentimentos de reconhecimento em espaços de convívio pacífico e harmonioso. Para o autor, na zona fronteiriça entre o Brasil e o Uruguai as fortes marcas do passado no cotidiano dos atores sociais, adicionadas da efemeridade da passagem entre fronteiras, caracterizam uma união criativa de culturas que geram novos sentidos identitários que não passam pela reificação do “mito do gaúcho”. No entanto, o estudo de Borba não menciona que a perspectiva dos diretores é evitar as tensões que os processos de interação cultural, constituidores dos sentidos identitários regionais nessas zonas implicam.

Nesse sentido, problematizar a representação dos documentários sobre as identidades fronteiriças constitui-se em um convite para repensarmos a importância e as implicações dos meios de comunicação na potencialização das vozes de realidades cujos poucos registros estão contidos, em sua maioria, em veículos impressos locais ou, no caso do registro

---

da separação entre o brasileiro e o Outro através da negação da alteridade e nas distintas formas de representação. Essas considerações foram aferidas a partir da análise da série *Fronteiras Terrestres do Brasil*, exibida pelo Jornal Nacional (TV Globo) e dos filmes brasileiros *Os Matadores* (1997), *Dia da Caça* (2000) e *Segurança Nacional* (2010).



audiovisual, em séries ou reportagens televisivas que estigmatizam esses compartilhamentos culturais e territoriais, como é o caso das séries *Fronteiras* (2012), produzida pela Rede Globo, *Última Fronteira do Brasil* (2013), produzida pelo SBT, e *Fronteiras do Tráfico* (2015), veiculada pela TV Record.

A potência que emerge dos documentários selecionados para esta pesquisa está em detalhes narrativos dos filmes que reivindicam um direcionamento sobre as particularidades dos territórios fronteiriços e os diferentes sentidos identitários deles advindos. Por meio das suas imagens, sons, tempos e espaços, os filmes se apresentam de maneira distinta das narrativas reducionistas e estereotipadas sobre a fronteira, ainda que não sinalizem para uma representação fechada, uniforme, homogênea e estanque de identidades culturais que estão em permanente mutação. Assim, nossa intenção não é evidenciar apenas as visualidades e sonoridades positivas dessas zonas, mas extrair representações ambivalentes – pois partem de territorialidades cujos vínculos são sensíveis e subjetivos – para pensarmos os filmes em questão. O que nos interessa é entender a potencialidade dos documentários em representar as zonas de fronteira em uma perspectiva menos reducionista, porque mais complexa, mesmo que por vezes paradoxal.

Abordar temáticas com enfoques e enquadramentos obtusos aos proferidos pelos veículos da mídia de referência trata-se de pleitear visibilidades para que personagens locais sejam vistos e ouvidos e para que outros vejam e escutem suas percepções sobre os territórios onde eles constituem-se sujeitos pertencentes a grupos identitários, em meio a conflitos, concessões e apaziguamentos. O acesso a uma visão de mundo, mediada pelo cinema, não é apenas uma forma pela qual a vida política e social de determinados grupos é levada a conhecimento de um público mais amplo; ela pode ser usada também para reivindicar a atenção do Estado Nacional para determinados contextos e lutas sociais, como é o caso do embate entre produtores rurais e indígenas apresentado em *Manoel Chiquitano Brasileiro* (2013), na delimitação de territórios quilombolas, em *Quilombagem* (2007), ou para se ampliar as políticas binacionais em cidades-gêmeas – *A Linha Imaginária*. O impacto da produção de conhecimento sobre o que está acontecendo em “regiões periféricas” aos centros emissores de vozes autorizadas de poder auxilia na composição de um mosaico mais plural e complexo de representações, colaborando para que as opiniões e julgamentos sobre as zonas de fronteira sejam menos reducionistas e estereotipados.

No âmbito da comunicação, a escolha do tema proposto visa contribuir para ampliar os estudos sobre o cinema documentário, compreendendo-o como fonte de análise sociocultural e enquanto meio produtor e legitimador de sentidos de identidades, pois como produto da cultura da mídia as imagens cinematográficas possuem reais implicações sociais, culturais e políticas. Os documentários nomeiam, validam e legitimam representações, olhares para o Outro que, pelas relações de contato também possui um pouco do Eu.

No que diz respeito à vinculação com a área de concentração de estudos midiáticos, a tese trabalha a partir da análise do processo produtivo do dispositivo técnico cinematográfico, enfocando sua incidência na configuração de identidades a partir de sensíveis e diversas vivências em territórios fronteiriços. A aproximação com a linha de pesquisa “Mídia e Identidades Contemporâneas” ocorre a partir do pressuposto de que as identidades culturais fronteiriças alimentam-se do reconhecimento do que é próprio de si e próprio do Outro, gerando elementos operadores das trocas socioculturais que atuam tanto como componentes de integração quanto de diferenciação e exclusão. Por meio da análise realizada adicionamos pontos de vista que expressam a simbiose de costumes, valores, comportamentos e afetos, mas também desvelam ambiguidades, conflitos e deslizamentos nessas zonas de interação e diferenciação. Nesse sentido, utilizamos o termo integração para referenciar o contato pelo qual os grupos não perdem suas particularidades culturais e étnicas, mantendo suficiente autonomia para dispor de sua própria organização. Também entendemos que a integração não exclui as dificuldades geradas pelo encontro entre domínios bastante distantes uns dos outros, como perceberemos em situações apresentadas por alguns documentários.

Para alcançarmos os objetivos propostos, organizamos a tese em sete capítulos. No segundo capítulo, nominado “Procedimentos teóricos-metodológicos: representações da fronteira no documentário brasileiro”, explicamos o percurso metodológico utilizado para a composição do *corpus* de análise da tese, assim como os principais pensadores e aportes teóricos que utilizamos para a análise dos documentários. Apresentamos nosso entendimento sobre como o documentário atua na construção interpretativa sobre a realidade, elaborando representações sobre ela. Além disso, apresentamos os documentários a serem analisados no decorrer da tese.

No terceiro capítulo, chamado “Configurações identitárias em zonas de fronteira”, abordamos as discussões sobre as configurações de identidades culturais em zonas de fronteira, entendendo que o viver, usar, lutar e diferir em um território de contornos

imaginários ou bem demarcados influencia a maneira de adoção de identidades mais híbridas, pautadas pelas relações de reconhecimento, apropriação e compartilhamento das diferenças do Eu com o Outro, ou na adoção da estratégia de diferenciação cultural a fim de perpetuar-se enquanto coletivo em um espaço de constantes disputas. Nesse capítulo trazemos apontamentos de alguns questões que serão problematizadas e aprofundadas nas análises dos filmes a fim de demonstrar como a teoria está sendo articulada com as discussões que os filmes suscitam.

Os Capítulos 4 e 5 são dedicados à análise dos documentários. Neles realizamos uma apreciação crítica que leva em consideração o desenvolver da narrativa fílmica, apontando como o território fronteiriço é representado nos documentários em termos visuais e sonoros, e quais os sentidos identitários decorrentes da relação de copresença entre sujeitos e grupos com o território. No intuito de identificar e compreender quais asserções e proposições que as narrativas fílmicas constroem, organizamos o *corpus* da pesquisa em dois conjuntos, os quais auxiliaram no desvelamento dos sentidos de identidades representados pelos documentários, entendendo-os como formas de expressão de poder, de ação e intervenção dirigidas ao mundo que habitamos e compartilhamos.

O Capítulo 4, “Narrativas sobre a fronteira enquanto lugar de permanência”, é dedicado aos documentários que representam a zona de fronteira enquanto espaços de complementaridade cultural, de partilhas e imbricamentos identitários dos sujeitos fronteiriços. Em quatro dos sete documentários analisados o espaço físico é um *continuum* apropriado pelos habitantes fronteiriços que desenvolvem seu viver num ambiente multiterritorial e intercultural, para os quais a linha divisória fronteiriça, na maioria das vezes, diz respeito a circunscrições geopolíticas que possuem validade apenas enquanto limites da jurisdição do ponto de vista dos Estados-Nação, pois na prática a inter-relação entre os sujeitos sociais que habitam esses territórios demonstram a ficcionalidade dessas linhas divisórias, desencadeando uma identidade cultural híbrida, pautada na apropriação simbólica do território.

Já o Capítulo 5, “Narrativas sobre a fronteira enquanto espaço de resistência”, é composto pela interpretação de outros três documentários nos quais a representação do espaço territorial da fronteira é assinalado por lutas, disputas e segregações culturais. Essa forma de vivenciar o território desencadeia a adoção da estratégia de diferenciação cultural, ancorada em identidades étnicas, como forma de resistência à dominação que grupos não dominantes

estão submetidos. Dessa maneira, o território fronteiriço é vivenciado a partir das barreiras físicas e culturais que limitam a integração entre grupos sociais diferentes, sobressaindo-se o caráter da diferença entre o Eu e Outro como sentido preponderante das relações sociais. Nesse sentido, a relação com um espaço descontínuo e fragmentado gera identidades igualmente fragmentárias e excludentes.

No sexto capítulo, “Sentidos identitários nas zonas fronteiriças continentais brasileiras”, refletimos sobre em que medida o olhar de documentaristas locais interpreta e representa a expressão dos sentidos identitários fronteiriços, evidenciando a complexidade e ambivalência das zonas de fronteira continentais brasileiras a partir do contraponto entre as análises dos dois capítulos anteriores. Ao final do trajeto da tese, encerramos com as considerações sobre a pesquisa desenvolvida.

Sejam os sentidos de identidade representados pela fronteira enquanto lugar de permanência ou enquanto espaço de resistência, trabalhar com documentários produzidos por realizadores locais também é uma forma de chamar a atenção para produções de localidades periféricas sobre si mesmo. Com isso, propomos uma imersão às sensibilidades desencadeadas pelas diferentes formas de interação com a fronteira na intenção de que a partilha do olhar do e sobre o fronteiriço provoque, de alguma forma, a imergência das características ambivalentes das marcas identitárias que mesclam sentimentos de reconhecimento do comum e também das marcas da diferença dos habitantes das zonas de fronteira em suas relações entre grupos e com esses territórios particulares.



## 2 PROCEDIMENTOS TEÓRICOS-METODOLÓGICOS: REPRESENTAÇÕES DA FRONTEIRA NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

No início do século XX o processo intenso de informatização das sociedades gerou uma mudança em nossa relação com os objetos técnicos que produzimos. Houve a emergência de um novo dinamismo cultural, gerando culturas comunicacionais multimidiáticas abertas à criação de múltiplas relações e fabricações socioculturais (MALDONADO, 2008). Mas foi somente no final desse século que a intensa apropriação dos meios multimidiáticos passou a se consolidar pelo barateamento dos equipamentos e pelas alternativas de divulgação desses produtos, facilitada pela popularização do acesso à internet. Com isso, ecoar múltiplas vozes e expressar diferentes pontos de vista passou a ser possível sem a necessidade de um especialista ou mediador, que era geralmente advindo de classes sociais mais favorecidas, popularizando os saberes locais a partir do olhar dos sujeitos que vivenciam e experimentam esses territórios particulares da zona de fronteira. Essa pluralização dos “sujeitos do olhar” (MULVEY, 1983) nos múltiplos meios de comunicação abarcou também o audiovisual, desencadeando na produção de filmes em que os próprios atores sociais realizam grande parte o processo de produção, como é o caso do *corpus* de documentários analisados.

Entendemos que as produções audiovisuais fundamentam-se em fatos e situações ocorridas na vida cotidiana (FERRO, 1992) sendo, no caso dos documentários, a vontade de acessar o mundo, por meio de sua representação no encontro entre o diretor e os atores sociais, o fator que desencadeia a produção de um filme. Essas produções, por sua vez, são textos culturais que constroem significados e também são espaços constituídos por relações de poder, espaços de disputa pelos processos de significação produzidos pelo conhecimento, e por isso são espaços potencialmente propícios a novas significações, releituras e análises polifônicas. Além disso, são também mídias de memória (ASSMANN, 2011) para cotidianos onde não existem registros espontâneos de práticas rotineiras das vivências usuais, constituindo-se em patrimônio cultural imaterial, uma vez que operam com o registro dessa memória “secundarizada” e que, se não fossem pelo anseio dos documentaristas irem ao encontro do mundo, muitas vezes seriam perdidas. Preservar o patrimônio cultural imaterial por meio da constituição de um acervo audiovisual é também uma forma de criar um registro para essas expressões.

Nesse sentido, atribui-se ao documentarista a vontade de conhecer, de investigar e de viver o cotidiano da realidade que deseja representar, com a condição de não trapacear sua convicção de registrar essa “verdade”, que é sempre parcelar e, portanto, subjetiva (GAUTHIER, 2011, p. 120-121). Nesse sentido, a “verdade” à qual se refere o autor diz respeito às formas do documentarista apresentar os elementos coletados *in loco*, durante a tomada, fornecendo as peças de um dossiê (filme), sem omitir elementos contraditórios da investigação sobre o tema ao qual se propôs elaborar uma asserção. São sempre, portanto, “verdades contingenciais”.

O anseio pelo desvelamento de uma temática de interesse ao documentarista pode se dar por meio de uma busca ao passado ou pela interpretação do presente, sendo que ambas as formas são entendidas como uma abordagem possível daquilo que chamamos de “o real que se limita, evidentemente, ao que podemos perceber dele”, destaca Gauthier (2011, p. 27). Para o autor, quando o documentário aborda o passado – documentário de memória – ele o faz a partir de indícios dos acontecimentos, que podem estar materializados em documentos (na maioria são textos escritos e algumas imagens) ou serem reconstituídos/criados a partir de relatos de testemunhas que confrontam esse passado por meio de suas memórias. Dessa forma, o passado é vivido por mediação das testemunhas ou da investigação dos indícios. Outra abordagem possível para o real, segundo Gauthier, é o “documentário no presente”, que trata da filmagem da situação vivida “tal como ela é”, sem deixar de considerar o encontro entre o documentarista e os atores sociais, sendo que o documentarista pode se aproximar da fidedignidade desta vida, tanto quanto possível, de diferentes maneiras. Ora ele pode ser cúmplice de cenas imprevistas, que surpreendem o próprio diretor pela força do “ao vivo”, ou mantendo-se a distância, situando-se num “bom lugar”, colocando-se como testemunha da narrativa que está sendo construída. Diferentemente do “documentário de memória”, no “documentário no presente” o cineasta aproxima-se mais dos vivos do que das testemunhas mudas – indícios constituídos por lugares e objetos aos quais frequentemente se recorre em documentários de memória – para construir uma narrativa sobre determinado fato ou local.

De acordo como Gauthier (2011, p. 273), o “documentário no presente” trata do “olhar o outro bem de perto”, coadunando imagens e sons gravados ao longo de uma ação que respeita os âmbitos de vida, tornando esse olhar muitas vezes uma reflexão sobre si. Esse é o caso das histórias narradas nos sete documentários analisados na tese, os quais possuem o intuito de contar histórias a partir do encontro com o Outro, mediado por um instrumento

técnico que produz as imagens-câmeras. Esse encontro oscila entre o estudo prévio da realidade a ser filmada e a provocação de cenas, até a surpresa da revelação de um instante. Ao privilegiarmos documentários que criam significações a partir de sua relação com o mundo histórico não ignoramos o fato de termos documentários experimentais, nos quais os significados são elaborados com o uso de uma linguagem não-realista, do tipo alegórica, tendo nos fenômenos subjetivos e muitas vezes nos limites de representação do cinema seu próprio assunto (RAMOS, 2018). Embora reconheçamos a ampliação do campo de experimentações estéticas e artísticas promovidas pelos documentários experimentais, o *corpus* de filmes analisados na tese não contempla produções que procuram desafiar os limites da linguagem audiovisual.

Considerando o exposto, compreendemos o documentário como uma forma de representação do mundo e não uma reprodução da realidade, como esse tipo de cinema é muitas vezes qualificado pelo público. Ao direcionar uma câmera para determinado sujeito ou ao posicioná-la no intuito de registrar uma situação, o diretor interfere naquela realidade, suscitando reações à presença da câmera, o que frequentemente acarreta em encenações. Esses comportamentos são captados e inscritos no filme como uma representação da realidade, uma mediação entre o mundo vivido e o sujeito do olhar.

Independentemente de ser uma interpretação do passado ou do presente, o documentarista deve estar atento ao caráter especial de sua mediação com o mundo: ela é sempre realizada no presente, mesmo que aborde um tema do passado, pois é impossível a câmera penetrar lá onde ela era proibida, não existia ou estava ausente (GAUTHIER, 2011, p. 14). Neste ponto, vem à tona uma característica bastante importante ao documentarista, que é sua ética na relação com os seus personagens. A ética diz respeito ao modo como o documentarista dá voz aos seus personagens, sejam eles atores sociais, lugares ou objetos que narram uma história.

A postura ética utilizada pelos documentaristas é o que permitirá ou não aos atores sociais expressarem seus pontos de vista, falar sobre suas culturas, apresentar suas práticas, enfim, registrar as singularidades capazes de questionar o olhar uniforme historicamente lançado sobre as zonas fronteiriças. O documentarista possui diferentes maneiras para representar seu encontro com o Outro, com o desejo de compreendê-lo em sua diferença. O tratamento que o cineasta confere a seus atores sociais diz muito sobre o tipo de documentário que está sendo realizado, no qual ética e estética se imbricam. A ética adotada



pelo documentarista é entendida como um “sistema de valores que sustentam a presença do sujeito-da-câmera na tomada de uma cena e as asserções do documentário sobre o mundo” (RAMOS, 2013, p. 35). De acordo com Fernão Ramos essa ética pode ser classificada em quatro grandes conjuntos que dizem respeito aos valores que fundamentam a intervenção do sujeito cineasta no mundo e também interfere no tratamento dispendido pelo diretor aos personagens que compõem uma obra.

A ética educativa possui como principal missão educar a sociedade de massas que emerge em meados de 1920. Caracteriza-se pelo uso de pessoas comuns como atores, há presença de voz *off* e ausência de entrevistas ou depoimentos. No Brasil podemos citar as produções do Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE) como grande expoente desse conjunto.

Já a ética da imparcialidade ou em recuo trabalha a partir da ideia da câmera na mão no intuito de trazer a realidade, sem interferência direta do documentarista, para o público. Originou-se em meados de 1950 e sua consolidação deu-se com documentários pós-guerra.

A ética interativa/reflexiva preconiza a intervenção ativa do sujeito-da-câmera sobre o mundo, utilizando, muitas vezes, da entrevista como forma de interação e direcionamento ativo, por parte do cineasta, nos rumos do acontecimento do documentário. Utiliza-se de elementos metalinguísticos para reforçar sua representação sobre o mundo, como a exposição de câmeras, microfones e o descortinamento do espaço físico da montagem. Desvelar esses procedimentos técnicos e a “interação” do sujeito-da-câmera com os sujeitos sociais seriam modos de intervenção no documentário que podem sugerir uma redução da distância entre o documentarista e seus personagens na medida em que o próprio diretor é exposto tanto quanto o outro.

Por fim, temos a ética modesta, que é representada pelos documentários em primeira pessoa, que falam mais sobre si, aceitando os limites do corpo e da voz do Eu. Abordam mais questões pessoais, implicando numa abordagem subjetiva dos conflitos de um eu identitário, na maior parte das vezes com forte intimismo. Parte de uma subjetividade individual para falar de um coletivo.

Ainda de acordo com Fernão Ramos (2013), cada gesto fílmico pressupõe um modo de representação do ponto de vista do diretor sobre o mundo e em relação ao modo como ele trata os atores sociais filmados. Essa ética do documentário em Ramos aproxima-se dos modos de representação do filme documentário, identificados por Nichols (2013). Tal

classificação aproxima-se do que conhecemos como os movimentos cinematográficos, como a *nouvelle vague* francesa, o neorealismo italiano, o expressionismo alemão, o cinema novo brasileiro, entre outros. Os filmes são classificados de acordo com o modo que mais parece ter organizado sua elaboração, no momento da filmagem, mas isso não impede que mais de um modo esteja presente no mesmo documentário (NICHOLS, 2013, p. 62-63).

O modo poético enfatiza passagens descritivas e associações visuais, aproximando-se do cinema experimental ou de vanguarda. Há uma preocupação com a estética, sobretudo pela valorização dos planos, e a subjetividade do documentarista é exaltada. Nesse modo de representação é comum o uso de poemas e fragmentos literários para composição da obra.

Já o modo expositivo possui lógica argumentativa e enfatiza o aspecto verbal. É considerado o modo de fazer mais básico de documentário, o que favorece seu reconhecimento por parte do público. Geralmente apresenta um argumento contínuo, de modo a alinhar o dito com o visível, facilitando a apreensão do público espectador por meio de uma lógica na defesa da argumentação.

No modo observativo as cenas devem “falar por si mesmas”, ou seja, os fatos são registrados pelo documentarista e sua equipe de forma discreta, sem intervenções no que está sendo narrado. Tecnicamente há pouca movimentação de câmeras e ausência de narrativa, pois esse modo de representação procura captar “a vida como ela é”. Assim, a representação da realidade deve ser registrada sem falseamentos, com o mínimo de interferência possível.

O modo participativo enfatiza a ação direta do cineasta com o tema, sendo usual a presença do documentarista na cena, seja por meio de sua voz *over* ou mesmo de sua imagem na relação com os entrevistados. Destaca-se a interação do realizador com o tema.

O modo reflexivo evidencia a ação de construção da representação da realidade realizada pelo documentarista. Evidencia-se a relação entre os atores sociais representados e a equipe realizadora, demonstrando, para o espectador, os procedimentos utilizados na filmagem.

O modo performático destaca a evocação de afetos e rejeita ideias de objetividade, diferenciando-se dos filmes do modo poético por valorizar o impacto social e emocional sobre o público. Muitos filmes de vídeo-arte e filmes experimentais se encaixam nesse modo de representação por utilizar as diversas técnicas cinematográficas de maneira livre.

Entretanto, é importante atentarmos para o fato de que a ética e os modos de representação dos sujeitos sociais postos em cena são apenas alguns elementos da narrativa

que compõem o documentário. Sabemos que primordialmente o interesse de um diretor é apresentar seu ponto de vista sobre o mundo, elaborado nas asserções sobre a realidade, e a forma como irá fazê-lo envolve o amplo uso de recursos narrativos. Não é porque o diretor não interveio diretamente, com sua participação em primeira pessoa ou sua voz *off* no filme que ele deixou de tomar posição e manifestar seu ponto de vista sobre os temas permeados pelo documentário. As seleções de planos, ângulos e enquadramentos por si só já explicitam essa tomada de posição. E, ademais, a montagem e a edição final ficam a cargo dos realizadores, sendo elementos da narrativa cinematográfica que demonstram sobremaneira o ponto de vista do sujeito-da-câmera.

Nesse ponto cabe esclarecer que utilizamos o entendimento de Ramos (2005) sobre o sujeito-da-câmera enquanto enunciador da narrativa em sua dimensão subjetiva e que sustenta a câmera na tomada. Ou seja, “O sujeito da câmera não é necessariamente a pessoa física que está segurando a câmera, embora também o seja. O sujeito-da-câmera é composto pelo conjunto da circunstância de mundo no qual a câmera está inserida em sua abertura para o espectador (“em seu lançar-se”) através da mediação da câmera” (RAMOS, 2005, p. 186). E como também nos lembra Freire (2012, p. 30), “Aquele ou aquela que empunha a câmera detém um poder inquestionável sobre aqueles ou aquelas que são objeto de sua mirada”. Portanto, há uma relação de poder entre quem filma e quem é filmado, na qual o realizador detém o domínio sobre os sujeitos que filma. Com isso, o produto fílmico corrobora com a perspectiva dos diretores, mesmo que suas vozes não estejam presentes em primeira pessoa no resultado final. E, ao abordar a riqueza de uma prática e a singularidade de uma cultura ou vivência sem dominar ou reduzir os sujeitos filmados ao papel de “Outro distante”, o documentarista também confere-lhes poder.

A peculiaridade e o poder de um documentário estão em sua estrutura narrativa, ou seja, no tempo e no espaço que ele reserva às falas, aos respiros e aos movimentos do Outro, acolhendo-o e submetendo-o ao risco do real. Contrariamente às exigências contemporâneas da espetacularização e do dinamismo acelerado da vida – e das rápidas tomadas para televisão, por exemplo –, ao trabalhar com a fluidez de um plano sequência de longa duração empodera-se o sujeito que fala, respeita-se suas memórias e, com isso, potencializa-se a aparição da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados. Para Ramos (2012, p.3), a *mise-en-scène* se constitui pela ação e pelos procedimentos estilísticos usados para realçá-la, tanto nos aspectos de cenografia, fotografia e movimentos de câmera, quanto na ação e interpretação do ator,

propriamente. Já na perspectiva de Comolli (2008, p. 60), a cumplicidade compartilhada entre quem filma e quem é filmado é o que garante a erotização de uma obra ao olhar do espectador: “As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. Hoje o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles”.

Associados a outros elementos fílmicos como planos, enquadramentos, duração, sons, iluminação, etc., os modos de representação e a ética dos documentários compõem os pontos de vista e as estratégias narrativas que os filmes possuem para falar sobre as diferentes realidades de fronteiras. Essa “voz” presente nos documentários é utilizada para “demonstrar uma perspectiva, um argumento ou um encontro”, com o objetivo de constituir uma narrativa que transmita o ponto de vista de seu diretor (NICHOLS, 2013, p. 77). De acordo com o autor, a voz de um filme é o meio pelo qual a perspectiva do diretor se dá a conhecer, seja pelo uso de argumentos na defesa explícita de uma causa ou pela persuasão para um determinado ponto de vista singular que se expressará nas decisões do diretor no momento da tomada e, posteriormente, na edição do filme. Diferencia-se da voz de um filme de ficção, pois para além de ser a tradução que o diretor faz da história para a forma visual, a voz de um documentário seria seu “estilo com algo mais”. De acordo com Nichols:

No documentário, o estilo deriva principalmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme. Ou seja, o estilo da ficção transmite um mundo imaginário e distinto, ao passo que o estilo ou a voz do documentário revelam uma forma distinta de envolvimento no mundo histórico (NICHOLS, 2013, p. 74).

Nesse sentido, a voz do documentário traduz um posicionamento ético do diretor diante da realidade social que ele experencia e como esse ponto de vista é representado na narrativa fílmica. A voz não é somente aquilo que é dito verbalmente pelo uso da voz *over* ou pelos atores sociais que representam seus pontos de vista pessoais. Ela corresponde à narrativa documentária e para sua composição o cineasta utiliza-se de todos os elementos fílmicos disponíveis à sua criatividade. “Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme” (NICHOLS, 2013, p. 76). Os pontos de vista sobre a realidade são expressos pelas tomadas, pelos direcionamentos das entrevistas, pela escolha dos ângulos, na duração das cenas, etc., a

partir dos quais vários elementos técnicos nos apresentam a voz singular de cada documentário. São esses elementos particulares a cada documentário que atribuem a ele uma perspectiva, uma asserção sobre o mundo.

Algumas convenções são específicas do filme documentário, como as que caracterizam seus modos de representação. Mesmo que um filme não se enquadre totalmente em um único modo, há alguns limites que identificam uma voz em um documentário expositivo ou performático, por exemplo. Saber reconhecer o que essa voz nos fala, seja de forma implícita ou explícita, é fundamental para identificarmos o modo de documentário que estamos analisando. Mas ainda que a voz de um documentário esteja apoiada em todos os meios disponíveis para transmitir o ponto de vista ou o argumento de um diretor, há vozes explícitas presentes no documentário, materializadas pelas palavras faladas ou escritas pelos personagens.

Essas vozes que se dirigem ao espectador diretamente são nomeadas de “voz de Deus”, a “voz da autoridade” ou a “voz do saber”. Ou seja, são comentários que expõem explicitamente o ponto de vista do diretor, sendo um elemento fílmico – que pode ou não compor a voz de um documentário. Diferentemente dessa voz que é claramente identificável, há outros filmes em que o argumento e a voz do filme estão em todos os outros elementos que constituem sua narrativa. A essa voz Nichols chama de “voz da perspectiva”, e nos conduz às decisões tomadas no arranjo de sons e imagens, apresentando, por implicação e por inferência, o ponto de vista do cineasta. Essa perspectiva do documentarista sobre o mundo é o que diferencia um documentário de imagens produzidas por câmeras de circuitos de vigilância, por exemplo. No documentário há por trás da obra o interesse de um diretor em apresentar seu relato sobre o mundo, elaborando asserções sobre a realidade. Assim, na análise fílmica nos preocupamos em identificar como foram articuladas as vozes dos personagens e dos narradores dentro do filme para formar a voz de cada documentário no que diz respeito à fronteira.

Aqui vale ressaltar a qualidade indexadora que o documentário possui com a realidade, uma vez que é no momento da tomada das imagens que o documentarista necessita demonstrar sua aptidão para o diálogo na relação com os atores sociais que deseja representar, pois quanto mais “gente de campo” ele for, tão mais fidedigna será a indexação, a ancoragem com a realidade, para o espectador.

O documentário *re*-apresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele *representa* o mundo histórico moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da *re*-apresentação sustenta o argumento da *representação*” (NICHOLS, 2013, p. 67, grifos do autor).

Nas palavras de Nichols (2013) há uma reapresentação (criativa) da realidade através de um comentário ou uma opinião a respeito dos acontecimentos registrados. O documentário pode ser entendido como uma forma de representação do mundo histórico por proporcionar uma interpretação por meio de imagens, histórias e descrições, engajando-se na representação dessas de uma nova maneira. Como afirma o autor, o documentário também pode estar engajado com alguma causa, representando o interesse de um grupo ou instituição. E, ainda, seu engajamento na representação de um fragmento do mundo histórico pode se dar em função da defesa de um argumento, do convencimento de uma ideia ou ponto de vista.

Enquanto “tratamento criativo da realidade”, e não uma transcrição fiel dela, os documentários reúnem provas para construir uma perspectiva ou um argumento sobre o mundo a partir do ponto de vista subjetivo de seu diretor. Como têm mostrado autores como Nestor García Canclini (1997) e Jesús Martín Barbero (1997), o cinema, mais do que um instrumento de lazer e diversão, é formador de imaginários coletivos a partir dos quais as pessoas se identificam. Para nosso entendimento, o imaginário coletivo não seria algo oposto ao real ou mera ilusão, como aludem alguns autores. Utilizamo-nos da perspectiva de Maffesoli (2001), para quem o imaginário seria algo próximo do conceito de aura, de Walter Benjamin. Ou seja, algo que não vemos, mas que podemos sentir. Ainda, para o autor, o imaginário só pode ocorrer num coletivo, pois “é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-Nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual” (MAFFESOLI, 2011, p. 76).

Por representar, problematizar, dar voz ou calar essas identidades culturais, os estudos dos fenômenos comunicacionais midiáticos sobre as fronteiras continentais do Brasil atuam na publicização de dimensões que circunscrevem a vida em sociedade: política, ideológica, geográfica, religiosa, linguística, cultural, etc. Kuschnir adiciona que essa mídia é transmissora de valores coletivos que se expressam através de múltiplas linguagens, sendo “uma maneira de influenciar o espectador fazendo-o flexível à mudança e tolerante diante da

diferença” (KUSCHNIR, 2006, tradução nossa)<sup>4</sup>. Por outro lado, vale ressaltar também que é o discurso dessa mídia que estereotipa, estigmatiza e reitera representações particularizadas do Eu e do Outro fronteiriço, assinalando ainda mais a cisão que reforça preconceitos, estabelece limites e instiga, muitas vezes, ações de intolerância entre vizinhos que compartilham o mesmo *ethos* social e cultural, mas estão geopoliticamente separados, como nos documentários *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro*.

Outra das características do documentário é a de que por meio das imagens que passam nas telas podemos ir além do que é dado. Somos instigados a pensar sobre o contexto social no qual nos inserimos, dado que o cinema é um testemunho da sociedade que o produziu e, portanto, uma fonte documental para a ciência histórica por excelência (NOVA, 2004). Suas imagens são carregadas de representações de aspectos tangíveis do real, pautado, sobretudo, pela visão de seu diretor. Ainda, de acordo com Ferro (1992), se o imaginário constitui um dos motores da atividade e da agência humana, os filmes abririam possibilidades reais de chegarmos a zonas jamais atingidas através da análise de documentos, justamente por incidirem diretamente no âmbito emocional/afetivo humano.

Partindo da compreensão de que o documentário está inserido em contextos sociais e históricos de diferentes tipos e que também é uma produção cultural material (WILLIAMS, 1997) que possui interesses e objetivos específicos, entendemos que os filmes são materialidades sensíveis de comportamentos e crenças, solidariedades e afetos, reconhecimentos e disputas de identidades sempre em elaboração, sobretudo nos movediços territórios fronteiriços. Enquanto textos da cultura da mídia (ou os produtos culturais, nominados por Williams), os documentários devem ser entendidos como terrenos em disputa que reproduzem, em âmbito cultural, os conflitos fundamentais dessa sociedade (KELLNER, 2001), representando, em imagem e som, recorrências e rupturas nos modos de representar a fronteira nas obras analisadas, uma vez que as zonas de fronteira são locais de integração, mas também de disputas.

O documentário, em nossa compreensão, constitui-se em uma forma de representação do mundo, pois sua narrativa é um recorte sobre a realidade, uma interpretação sobre o mundo vivido. De acordo com Noël Carroll o documentário é:

---

<sup>4</sup> “Una manera de influir sobre el espectador haciéndolo flexible al cambio y tolerante ante la diferencia” (KUSCHNIR, 2006).

[...] um filme de asserção pressuposta se e apenas se envolve uma intenção de sentido por parte do cineasta que fornece a base para a compreensão de sentidos pelo público, assim como uma intenção assertiva por parte do cineasta que serve como base para a adoção de uma postura assertiva pelo público (CARROLL, 2005, p. 91).

Esse vislumbramento de uma nova voz e de um novo rosto para compor uma narrativa diferenciada sobre a fronteira brasileira é o que confere ao documentário seu caráter criativo, possibilitando a emergência de outras formas de compreensão dos sentidos identitários gerados pela relação entre território, fronteira e identidade. Dessa forma, do mesmo modo que os documentaristas elaboram suas asserções e proposições sobre o mundo, nós, investigadores, estamos oferecendo não uma verdade ou uma análise fechada e generalizante sobre esses sentidos identitários representados nos documentários, mas propomos uma interpretação singular, situada no tempo e no espaço em que referida análise está sendo realizada, uma vez que não ignoramos que para a compreensão de qualquer fenômeno social, o fazemos a partir de um tempo presente.

Nesse sentido, toda compreensão de um fenômeno social e, particularmente nesse caso, de uma problemática comunicacional, deve considerar o contexto no qual essas formas simbólicas foram geradas. Enquanto forma simbólica, o documentário representa o mundo sócio-histórico uma vez que sua narrativa é um recorte sobre a realidade, feito a partir do ponto de vista de um sujeito-câmera (RAMOS, 2013) que está engajado com o mundo, que influencia e é influenciado pelo encontro com seus personagens e que possui intenções propositivas e persuasivas acerca do tema retratado, de modo a convidar o espectador a acreditar na verossimilhança de sua narrativa.

Essa interpretação sobre o mundo vivido é feita por asserções do filme sobre a realidade, expressando uma “voz” (NICHOLS, 2013) de quem tem algo a dizer sobre determinado fato, organizado a partir de uma perspectiva que ainda não tenha sido observada. Para o autor, a voz do documentário contempla todos os elementos que são utilizados em um filme para apresentar o ponto de vista do documentarista. Assim, temos a clareza de que o documentário é subjetivo e carrega consigo as construções interpretativas de um sujeito-câmera sobre um objeto que, nesse caso, é a realidade.

Embora o documentário não deva ser compreendido como documento, no sentido estrito do termo, ele se fundamenta na característica documental de alguns de seus elementos para tornar crível, ao espectador, o vínculo entre o que vemos e o que de fato ocorreu diante da câmera no momento da tomada. Desse modo, o documentário possui a capacidade de



convencer ou persuadir por meio de seus “discursos de sobriedade”, que são as maneiras que utilizamos para falar de realidades sociais e históricas usando o vínculo indexador entre o que é narrado ou representado e o fato real. Quando adotamos essa possibilidade de representar, por meio do recurso audiovisual, assumimos um poder sobre o que dizemos, como dizemos, o que suprimimos, etc. Essas representações são permeadas pelo poder e, justamente por possuírem esse vínculo indexador com o real, adquirem um ar de sobriedade, uma vez que não se utilizam de excentricidades ou exageros, pois devem ser críveis ao olhar do espectador – e na ética de seu realizador, necessariamente.

Considerando que a recepção de cada filme é subjetiva, calcada nas experiências e contexto onde se localiza cada espectador, o olhar do diretor sobre a realidade também o é. Na relação indissolúvel entre os sujeitos filmados, seus discursos e o lugar onde os eventos ocorrem é que se dá a duração partilhada da tomada, a qual implica ambos os sujeitos “de tal modo que o tempo do filme se compõe com o tempo do mundo, que sempre deixa seus vestígios nas imagens, nos sons e nas falas” (COMOLLI, 2008, p. 44). Esse aspecto subjetivo é inerente ao documentário, pois trata-se de um registro produzido por um sujeito que exprime seu ponto de vista, desde o momento da escolha do tema, passando pelas formas de interagir com o Outro, até chegar à fase de edição e finalização do filme.

Assim, o espectador vai ao encontro de um documentário com o desejo de saber mais sobre aquela realidade, cuja narrativa se propõe a ofertar informação e conhecimento de forma persuasiva visando à satisfação dos desejos de saber desse público. A força persuasiva da representação faz com que o documentário atue como veículo de “ação e intervenção, poder e conhecimento, desejo e vontade, dirigido ao mundo que fisicamente habitamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2013, p. 69). Assim, deriva-se o engajamento social do público com o documentário, pois ao invocarem o desejo de saber no espectador, os documentários oferecem conhecimento sobre esse mundo, os quais são balizados pelo público no momento da recepção. Desse modo é que o documentário atua na representação do mundo, direcionando a maneira pela qual o vemos, mas sem deixar de constituir-se enquanto uma forma de criação, um constructo, que interpreta o mundo histórico pelos meios que lhes são próprios.

## 2.1 SELEÇÃO DO *CORPUS* DE ANÁLISE

Inicialmente mapeamos a produção de documentários de curta e média-metragem sobre as fronteiras continentais do Brasil, produzidos entre 2000 e 2015. O ano de 2000 foi selecionado como marco para a busca por assinalar o período inicial da retomada do cinema documentário brasileiro, que ficou assim conhecido por marcar a reestruturação da produção cinematográfica no país. De acordo com o estudo desenvolvido por Maruno (2008), a partir da análise do banco de dados da Agência Nacional de Cinema, houve um crescimento expressivo na produção nacional de documentários a partir dos anos 2000, fato que corrobora com outro estudo sobre o documentário brasileiro contemporâneo, empreendido por Lins e Mesquita (2011). A definição da duração dos filmes que constituem o *corpus* da tese seguirá os critérios propostos pela Agência Nacional do Cinema – Ancine (2013). Ou seja, o curta-metragem possui duração de até 15 minutos (15’) e o média-metragem tem duração entre 15 minutos (15’) e 70 minutos (70’).

A pesquisa inicial para a composição do *corpus* da tese foi realizada no portal Porta Curtas, uma vez que atualmente esse é o repositório mais completo e atualizado sobre a produção nacional de curtas e média-metragens no Brasil. Em pesquisa realizada no dia 17 de julho de 2016, havia 9.698 filmes catalogados, sendo 2.490 documentários (cerca de 25%), com 1.201 obras disponíveis para visualização no site, sendo 419 documentários. A partir deste número inicial, realizamos alguns procedimentos para identificação do *corpus* inicial da tese. Com o auxílio da ferramenta “busca detalhada”, selecionamos o “gênero” documentário, com duração inferior a 70 minutos e filmes produzidos a partir do ano 2000, obtendo a relação de 2.175 documentários catalogados.

Como o *corpus* para pesquisa ainda era extenso, optamos por adicionar a busca pela palavra fronteira na sinopse. Com isso chegamos a 12 documentários, dos quais selecionamos três ao *corpus* inicial de análise para a tese, os quais foram: *A Gente Luta mas Come Fruta* (Acre, 2006); *Quilombagem* (Rondônia, 2007) e *Doble Chapa* (Rio Grande do Sul, 2014). Os demais documentários não foram incorporados ao *corpus* pelos seguintes motivos: foram produzidos por diretores originários fora dos estados fronteiriços (BOLPEBRA, 2011; TERRAS, 2010); tratam do tema da fronteira na perspectiva da relação entre o culto e o popular (CANOA DE UM PAU ROXO, 2008); a fronteira contida na sinopse refere-se à Universidade Federal da Fronteira Sul (SEM PERDER A TERNURA, 2013); trata-se da

fronteira entre cidades brasileiras (HERANÇA, 2007); aborda as fronteiras de São Paulo (O BRASIL DOS BANDEIRANTES, 2011); referencia as fronteiras dos blocos de carnaval de Salvador (CORDEIROS, 2008); traz São Paulo como uma cidade sem fronteiras para os grafiteiros (FILHOS DA CIDADE, 2002); aborda o papel do caminhão na circulação de mercadorias e na expansão das fronteiras econômicas brasileiras (O IRMÃO DA ESTRADA, 2008).

É importante enfatizar que no portal não é possível realizar a busca pela palavra-chave fronteira, inviabilizando a pesquisa por meio dessa ferramenta. Desse modo, a alternativa encontrada foi gerar uma lista com os 2.175 títulos disponíveis de documentários dentro do portal, transpondo-a para um documento no formato Excel, contendo o título, o estado produtor e a duração do documentário. No entanto, apenas pouco mais da metade das obras catalogadas no Porta Curtas possui identificação do estado produtor. Com isso, a busca foi direcionada a obras produzidas nos estados que integram a fronteira continental do Brasil, pois tínhamos como prerrogativa trabalhar com representações endógenas de documentaristas locais. Nos 90 documentários produzidos nos estados de interesse para a tese pesquisamos as sinopses e assistimos aos *trailers*, quando disponibilizados. Efetuada essa busca, não localizamos nenhum novo documentário que pudesse integrar o *corpus* de análise da tese. Assim, optamos por pesquisar todos os documentários que mencionassem os países que integram a fronteira continental com Brasil: Peru, Bolívia, Colômbia, Venezuela, Guiana, Suriname, Guiana Francesa, Uruguai, Paraguai e Argentina. Após a busca, o resultado foi negativo para os intentos da pesquisa, evidenciando o contingenciamento do recorte geográfico como forma de seleção dos filmes. Mas se por um lado o *corpus* localizado é restrito, por outro lado o recorte proposto nos permite evidenciar a carência de referências sobre os limites fronteiriços do Brasil justamente nos estados que constituem essas fronteiras – ao menos nos repositórios da internet. Também vale ressaltar que o método de constituição do *corpus* de análise certamente excluiu outros documentários que abordam as zonas de fronteira. Entretanto, havia a necessidade de se estabelecer critérios para a busca dos filmes, os quais também funcionaram como um limitador.

Com isso, nossa investigação foi direcionada para outros portais, pois o *corpus* da pesquisa não foi considerado suficientemente expressivo para tratar de uma questão tão complexa quanto as relações dos sujeitos e grupos sociais com o contexto fronteiriço.

Partimos, então, para a indexação de documentários no portal Documentário Brasileiro<sup>5</sup> que reúne produções de todo país, disponibilizando a busca por décadas, estado produtor, diretor e duração. Nesse portal foram localizados 182 documentários de realizadores locais, oriundos dos estados com fronteira continental, muitos dos quais coincidem com o levantamento realizado no Porta Curtas.

Consolidada a pesquisa, com a leitura das sinopses e a visualização dos *trailers*, um novo documentário foi adicionado ao *corpus* da tese: *Continente dos Viajantes* (Rio Grande do Sul, 2004), do diretor André Costantin, totalizando quatro documentários. Nesse ponto cabe ressaltar que identificamos o filme ‘*Misse’-en-scène* (Roraima, 2013), dos diretores Éder Rodrigues dos Santos e Linoberg Almeida, classificado como documentário no portal. No entanto, após assistirmos ao filme constatamos que o mesmo não apresenta uma narrativa documental, sendo somente uma entrevista organizada em blocos sobre os temas segurança pública, violência e criminalidade, mencionando superficialmente a fronteira entre Pacaraima (Roraima/Brasil) e Santa Elena de Uairén (Venezuela). Esses fatores nos levaram a descartá-lo da análise.

Pesquisas realizadas nos portais Curtadoc.TV<sup>6</sup>, que é um espaço dedicado ao documentário latino-americano na TVE, em catálogos de festivais indexados no Portal Kinoforum<sup>7</sup>, em pesquisa no acervo da Cinemateca Brasileira<sup>8</sup>, nos Catálogos da Ancine<sup>9</sup>, no DocTV<sup>10</sup> e CurtaDoc<sup>11</sup> identificaram outros documentários nos quais as fronteiras brasileiras versam como personagens. Com isso, foram incorporados os curtas-metragens *Causos e Cuentos de Fronteira* (Rio Grande do Sul, 2010), da série de documentários do “Fórum Entre Fronteiras: histórias de integração de nossos povos”, *A Linha Imaginária* (Rio Grande do Sul, 2014) e *Manoel Chiquitano Brasileiro* (Mato Grosso, 2013).

Após confirmada a pertinência das obras para constituição do *corpus* de análise da tese, realizamos o *download* ou o contato com realizadores, produtora ou distribuidores do filme para aquisição. Assim, selecionamos para esta pesquisa sete documentários, organizados de acordo com a ordem cronológica em que foram produzidos (ver Quadro 01, p. 23). A

---

<sup>5</sup> Projeto idealizado pelo grupo de pesquisa Documentário e Fronteiras, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Consultas disponíveis em <http://documentariobrasileiro.org/catalogo>.

<sup>6</sup> Disponível em <http://curtadoc.tv/>. Acesso em 11 jan. 2016.

<sup>7</sup> Disponível em <http://www.kinoforum.org.br/guia/>. Acesso em 11 jan. 2016

<sup>8</sup> Disponível em <http://www.cinemateca.gov.br/>. Acesso em 11 jan. 2016

<sup>9</sup> Disponível em <http://www.ancine.gov.br/publicacoes/catalogo-cinemabrasil>. Acesso em 11 jan. 2016

<sup>10</sup> Disponível em <http://tvbrasil.etc.com.br/doctv>. Acesso em 11 jan. 2016

<sup>11</sup> <http://curtadoc.tv/>.

seguir apresentaremos uma breve síntese de cada obra que será analisada em profundidade, a partir dos eixos condutores da análise da tese, nos próximos dois capítulos.

### 2.1.1 *Continente dos Viajantes* (Rio Grande do Sul, 2004, 55 min.)

O documentário percorre os extremos culturais e geográficos do Rio Grande do Sul através de relatos de viajantes de séculos passados que dialogam com depoimentos de atores sociais<sup>12</sup> locais do Rio Grande do Sul contemporâneo, mesclando impressões do passado e do presente sobre o estado e seus espaços fronteiriços. Desse modo, o roteiro refaz os caminhos de viajantes, pesquisadores e cientistas que cruzaram as fronteiras do sul do Brasil, em diferentes períodos da história do país. O diretor utiliza-se do recurso de narrativas em voz *over*, imagens de arquivos e a figura de um personagem que interpreta um viajante de hoje revivendo os movimentos e as sensações dos viajantes do passado. Tais percursos são reconstituídos em cenários históricos e atuais do extremo sul, mesclando novas e antigas situações, perpassando diversas fronteiras e representando sujeitos de múltiplas identidades e tradições. Muitos dos espaços percorridos tornam-se territórios sensíveis à representação de uma identidade desatrelada ao Estado-Nação, mas amalgamada à uma identidade regional preponderante que apaga as culturas não dominantes e cuja dinâmica social propicia a vinculação territorial.

A direção do média-metragem é do gaúcho André Costantin, roteirista, diretor e sócio proprietário da Transe Imagem, fundada em 1999 e localizada no município de Caxias do Sul. O extenso portfólio de trabalhos, majoritariamente constituídos por documentários, iniciou com a produção de documentários sobre aspectos culturais, históricos, etnográficos e paisagísticos de diversas localidades do sul do Brasil e consolidou-se com o financiamento de *Continente dos Viajantes*, via edital do DocTV I<sup>13</sup>. Após essa experiência, o diretor André Costantin iniciou uma parceria com o Núcleo de Programas Especiais da RBSTV de Porto Alegre, que durou uma década. Durante esse período, sua produtora associou realizações independentes, como *Se Milagres Desejais* (2008), *Invernada dos Negros* (2010) e *Senhor*

---

<sup>12</sup> Nos filmes documentários os atores sociais são intérpretes de suas próprias vidas. Ou seja, são sujeitos sociais que representam eles mesmos diante das câmeras, sendo também entendidos como personagens.

<sup>13</sup> Criado em 2003, o DOCTV é um Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro originado como uma política da Secretaria do Audiovisual voltada à produção de documentários para a TV Pública. Todos os Estados brasileiros participam do programa por meio de suas TVs ou instituições públicas em associação com produtores independentes, formando uma rede que já extrapolou o Brasil. Mais informações estão disponíveis em [www3.tvcultura.com.br/doctv](http://www3.tvcultura.com.br/doctv).

*das Pedras* (2010), com produções veiculadas em canal fechado, tais como as séries *Viajantes* (2007) e *Antártida* (2007). Nos últimos anos o foco da Transe migrou para a parceria com TVs públicas brasileiras, culminando com o lançamento da série documental “Vento Sul” na TV Brasil, em dezembro de 2017, a qual apresenta temas inéditos a partir de personagens que protagonizaram as grandes migrações no sul do Brasil.

### 2.1.2 *A Gente Luta mas Come Fruta* (Acre, 2006, 39 min.)

Resultado das oficinas de produção audiovisual para comunidades indígenas do projeto “Vídeo nas Aldeias” – projeto criado no final da década de 1980 com o objetivo de apoiar as lutas indígenas no Brasil, promovendo a formação audiovisual –, o documentário *A Gente Luta mas Come Fruta* foi produzido por integrantes da aldeia Apiwtxa, da etnia ashaninka, residentes na fronteira do estado do Acre com o Peru. A narrativa do filme é centrada na relação homem-natureza, enfocando o tensionamento entre o trabalho de recuperação da área de reserva Kampa do Rio Amônia, na fronteira do Brasil com o Peru, e a disputa com os caçadores e madeireiros que invadem a área indígena nessa zona de fronteira. A relação com o Governo brasileiro é enfaticamente representada, embora a fiscalização por parte da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), do Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (IBAMA) e do Exército seja sob demanda dos próprios indígenas que possuem a demarcação legal do espaço fronteiriço, mas enfrentam dificuldades em fazer valer na prática o uso exclusivo do território. Nesse sentido, a fronteira é enquadrada como um espaço territorial fragmentado, assinalado por uma linha bem demarcada, a partir da qual o sentido identitário se solidifica pela diferenciação com o Outro. O endossamento de uma identidade cultural não dominante pode ser entendido como uma estratégia de sobrevivência simbólica e material.

Finalizado em 2006, o média-metragem foi dirigido por dois integrantes da aldeia Ashaninka, Isaac Pinhanta e Valdete Pinhanta. Ambos possuem forte atuação social em defesa da causa indígena, operando como professores na aldeia e, no caso de Isaac, também como representante ashaninka junto ao poder executivo do município de Marechal Thaumaturgo, na condição de Secretário do Meio Ambiente, posteriormente à realização do filme. Ambos já haviam participado de outras produções audiovisuais, com destaque para o documentário *Shomotsi* (2001), dirigido por Valdete Pinhanta e que aborda a vida de seu tio,

também ashaninka, e *No tempo das chuvas* (2000), que se trata do cotidiano da aldeia Apiwtxa na época das chuvas. Nesse documentário a direção também foi compartilhada entre Isaac e Valdete Pinhanta.

### 2.1.3 *Quilombagem* (Rondônia, 2007, 52 min.)

Na fronteira do Brasil com a Bolívia, nos municípios de Pedras Negras e Santo Antônio do Guaporé, no estado de Rondônia, uma comunidade de remanescentes de quilombolas batalha pelo reconhecimento de seu território e de sua cultura. Num cenário de disputas históricas, os conflitos são pelo reconhecimento do direito à propriedade do território. A zona de fronteira dessa região é representada de forma verossímil, evidenciando a descontinuidade identitária em relação ao Outro fronteiriço e o processo de desterritorialização de uma comunidade abandonada pelo Estado. A precariedade material unida à hostilidade das dinâmicas sociais com o Outro dificultam a fixação territorial, forçando o deslocamento, ao mesmo tempo em que a necessidade do uso funcional do território faça com que a luta por sua retomada acentue o sentido identitário quilombola.

A direção do média-metragem é do cineasta José Jurandir da Costa, que assina várias produções de curtas e média-metragens, desde a década de 1990, e de Fernanda Kopanakis, professora universitária, ativista política e cujo ingresso no audiovisual se deu na direção desse filme. Ambos são coordenadores do Festcineamazonia, maior festival de cinema da região Norte do Brasil, cujo enfoque são as problemáticas ambientais. O documentário foi vencedor do DocTV III do estado de Rondônia. Atualmente o casal de diretores está trabalhando na produção do primeiro longa-metragem de ficção de Rondônia, chamado *Perdidos*, vencedor do edital do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro, em 2016.

### 2.1.4 *Causos e Cuentos de Fronteira* (Rio Grande do Sul, 2010, 24 min.)

O documentário *Causos e Cuentos de Fronteira* é um média-metragem que aborda a riqueza do cotidiano de moradores das zonas rurais e de pequenos vilarejos da fronteira do Brasil, Uruguai e Argentina. Em meio à paisagem quase desértica mais de 20 narradores desvelam causos e os contos sobre, dos e nos espaços fronteiriços do Rio Grande do Sul.

Logo no começo da narrativa já somos convidados a “tomar um mate”, sentar e ouvir os relatos dos “causos e *cuentos*” sobre os vilarejos fronteiriços. Filmados em primeiro plano e plano médio, os depoimentos abordam a herança da cultura oral que ainda está presente nessas regiões. Com imagens de cobertura sobre a fronteira, a narrativa audiovisual evoca um território tranquilo, de comércio informal e integração cultural; uma zona de fronteira de continuidades, permanências e repetições.

O documentário é dirigido pelas gaúchas Francieli Rebelatto e Luciana Hartmann, sendo um dos quatro documentários integrantes da série "Parceria Entre Fronteiras", um projeto do “Fórum Entre Fronteiras”<sup>14</sup>. Após a parceria na produção desse audiovisual, as diretoras seguiram caminhos distintos. Francieli Rebelatto atua como fotógrafa, realizadora audiovisual e professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Integração Latino-americana (UNILA), onde ministra aulas de fotografia. A diretora possui ampla experiência nas áreas de roteiro, direção e fotografia, tanto para projetos televisivos como documentários e curta-metragens. É membro do Fórum Entre Fronteiras – fórum itinerante de produção audiovisual entre Argentina, Brasil e Paraguai. A união dos interesses profissionais com os acadêmicos desencadeou no trabalho de mestrado na área da antropologia visual sobre cultura de fronteira, finalizado em 2011, no Programa de Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), o qual foi orientado por Luciana Hartmann, que na época era docente na UFSM. A relação acadêmica consolidou-se também no âmbito da produção audiovisual. Luciana Hartmann, que compartilha a direção do documentário com Francieli, é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), onde ministra disciplinas relacionadas a performances culturais, documentários e vídeos etnográficos. Realizou alguns documentários que abordam poéticas orais, contação de histórias e performances, dentre os quais está *Causos e Cuentos de Fronteira*. Recentemente, em 2017, Francieli Rebelatto finalizou o documentário *Três retratos*, rodado em Cuba, e Luciana Hartmann tem se dedicado à produção de livros e artigos em periódicos científicos, nas áreas de antropologia, teatro e literatura.

---

<sup>14</sup> Em 2007, o Fórum Entre Fronteiras foi criado com o intuito de formatar políticas audiovisuais que contemplem instâncias de capacitação, fomento e difusão da produção cinematográfica do noroeste e litoral Argentino, sul do Brasil, Paraguai e Uruguai. É composto por organizações estatais, organizações não-governamentais e profissionais envolvidos na produção audiovisual dessa ampla região. O resultado do primeiro projeto transnacional desenvolvido pelos participantes do Fórum foi um DVD composto por quatro documentários sobre a temática “Entre Fronteiras: História de integração de nossos povos”, do qual *Causos e Cuentos de Fronteira* faz parte. Informações adicionais disponíveis em <https://www.facebook.com/ForoEntreFronteras/>.



### 2.1.5 *Manoel Chiquitano Brasileiro* (Mato Grosso, 2013, 26 min.)

Realizado pelos cineastas mato-grossenses Aluizio de Azevedo e Glória Albuês, o documentário é organizado a partir de depoimentos de um personagem indígena, da etnia chiquitana, que, por nascer e viver em uma zona de fronteira entre o Brasil e a Bolívia, possui conflitos para assumir uma identidade nacional única, a qual não inclui sua identidade étnica. O segundo conflito apresentado pela obra diz respeito à posse da terra na zona de fronteira entre Mato Grosso e Bolívia, local de território único para a etnia chiquitana, mas que tem seu uso ameaçado por políticos, fazendeiros e produtores rurais brasileiros que pleiteiam ocupar a área de reserva indígena para ampliar a expansão de suas atividades econômicas. Produzido via ETNODOC - Edital de Apoio a Documentários sobre o Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro<sup>15</sup>, o média-metragem aborda a fronteira como um lugar de disputas e conflitos não só com os fazendeiros e produtores rurais pela terra, mas também pela coerção para que os indígenas assumam, compulsoriamente, uma ancoragem identitária nacional, concedida por um grupo dominante. Há uma forte pressão para que eles cedam a uma apropriação cultural brasileira, mas há muita resistência.

Os diretores, além de serem jornalistas, contam com uma trajetória na produção de audiovisuais, tanto para o cinema como para a televisão. Aluizio de Azevedo possui mestrado em cinema e doutorado em comunicação, atuou como produtor do Festival de Cinema de Cuiabá e já roteirizou e dirigiu alguns documentários, dentre eles *É Kalon - Olhares Ciganos* (2011), que retrata a cultura cigana no interior do Mato Grosso, do qual o diretor é originário. Glória Albuês é considerada uma veterana no audiovisual no estado, pois desde a década de 1980 atua como diretora, roteirista e montadora de vídeos, tendo uma extensa produção em seu currículo que contabiliza ao redor de 30 obras entre documentário e ficção. Pedagoga de formação, atuou na Coordenadoria de Comunicação Social da Universidade Federal do Mato Grosso, quando se aposentou em 2006. Desde então, tem se dedicado exclusivamente ao audiovisual.

---

<sup>15</sup> Projeto criado a partir de um grupo de trabalho composto por especialistas do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular e do Departamento de Patrimônio Imaterial do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), no ano de 2007.

### 2.1.6 *A Linha Imaginária* (Rio Grande do Sul, 2014, 26 min.)

Entre a troca de estações de rádios, sintoniza-se a trilha sonora que marca a abertura do documentário: uma milonga instrumental confere o ritmo lento e melancólico do cotidiano da fronteira do Brasil com o Uruguai. Assim, *A Linha Imaginária* busca retratar a essência deste território tão peculiar: seus contrastes, diferenças, identidades e linguagens. Um território influenciado por diversas culturas onde a linha divisória é uma mera ilusão. Dentro desse universo tão rico, o filme reúne depoimentos de pessoas que vivem neste entorno, que o constituem, ao mesmo tempo que por ele são constituídos. A hibridação das diferenças é tão intensa que se exalta uma identidade cultural unificada, sem fronteiras. Financiado pela Secretaria da Cultura do estado do Rio Grande do Sul e pelo Pró-Cultura RS, com a parceria do IECINE e da TVE, *A Linha Imaginária* é um filme dirigido por Cíntia Langie e Rafael Andreazza, da Moviola Filmes, uma produtora independente de Pelotas, cidade localizada no sul do estado gaúcho.

Cíntia Langie possui experiência como roteirista, diretora e montadora de cinema desde meados dos anos 2000, sendo uma das sócias da Moviola Filmes. É professora dos cursos de Cinema e Audiovisual e Cinema de Animação da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Rafael Andreazza possui especialização em cinema digital e atua na elaboração de projetos para captação de recursos na área cultural. Também é sócio da Moviola Filmes, onde atua como diretor e roteirista. Além de *A Linha Imaginária*, Cíntia Langie e Rafael Andreazza assinaram o roteiro, direção e montagem de outros filmes documentais cujo cenário são os municípios do sul do Brasil, com predomínio de histórias que se passam em Pelotas. Dentre eles citamos *Futebol Sociedade Anônima* (2009), *O Liberdade* (2011), *Caravana Cinema no Extremo Sul* (2013) e *De Outros Carnavais* (2013), entre outros.

### 2.1.7 *Doble chapa* (Rio Grande do Sul, 2014, 26 min.)

“Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras, mas há só duas nações - a dos vivos e a dos mortos”. É com a epígrafe de Mia Couto que os diretores Leo Caobelli e Diego Vidart abrem o média-metragem intitulado *Doble Chapa*, que lança um olhar sobre a fronteira do Brasil e Uruguai. Ao som de uma trilha instrumental suave, somos conduzidos à dança de carros que vão e vem em uma grande avenida de Porto Alegre. A poesia da

coreografia dos carros é interrompida com a narração em voz *over* de um dos diretores do filme que anuncia o começo de sua viagem rumo à região fronteiriça. A duplicidade da fronteira entre Brasil e Uruguai é representada poeticamente por meio de um diário narrado a partir de uma expedição naturalista realizada por seus diretores, no deslocamento pela linha limite entre os dois países. O roteiro o aproxima de *road movie* e seu projeto foi apoiado pelo Pró-Cultura RS e pela Secretaria da Cultura do Rio Grande do Sul. Pelas imagens, sons e relatos percebemos uma zona de fronteira onde as identidades nacionais estão diluídas em uma pretensa identidade homogênea nesse território de uso simbólico compartilhado, que propicia permanências.

Originalmente nominado como “Banda Oriental – a fronteira invisível”, o projeto de documentário foi selecionado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Governo do estado do Rio Grande do Sul, no ano de 2012. Diego Vidart possui formação em artes e fotografia documental e atua como professor das áreas de fotografia e comunicação e novas tecnologias na Faculdade Católica do Uruguai, em Montevideú. Também é autor de diversos fotolivros, demonstrando uma extensa atuação na área de produção e edição de imagens – estáticas ou em movimento. Após finalização de *Doble Chapa*, seus trabalhos têm sido dedicados à fotografia, ensaios fotográficos e produções audiovisuais a partir de fotografias. Leo Caobelli, por sua vez, é jornalista e artista visual. É um dos sócios fundadores da Kalma Garapa, coletivo de criação que trabalha com diferentes linguagens visuais para produzir narrativas e pensar a imagem e a linguagem documental como campos híbridos de atuação. Atualmente é professor da Fluxo, escola de fotografia e produções audiovisuais expandidos, em Porto Alegre. Tem se dedicado à produção de experimentos visuais que culminam com exposições itinerantes, além do mestrado em artes visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## 2.2 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O volume de materiais disponíveis em bancos de dados online sobre documentários é um fator que auxiliou e ao mesmo tempo dificultou o trabalho de elaboração do *corpus* de análise para a tese. No caso dessa pesquisa, auxiliou, pois tivemos acesso a produções de diversos estados brasileiros, realizadas individualmente ou por coletivos, com financiamento público ou privado, que circularam local ou nacionalmente. Mas dificultou o trabalho pois

essas produções estão pulverizadas em diversos repositórios. Desse modo, foi fundamental definir os procedimentos metodológicos adotados para elaboração do *corpus* de documentários analisados, assim como a maneira como abordamos os filmes selecionados.

Os métodos utilizados nesse exercício interpretativo foram a análise fílmica, adicionada de pesquisa documental e bibliográfica. Num primeiro momento realizamos uma análise imanente dos documentários selecionados, procurando reconhecer a forma de configuração do texto fílmico. Para mapear os pontos de vista dos documentários sobre o espaço fronteiriço trabalhamos considerando o contexto histórico dos sujeitos representados e o contexto de produção da obra, o argumento fílmico e os elementos técnicos que são utilizados para desconstruir e reconstruir as representações da fronteira sobre diferentes aspectos. Assim, inicialmente os documentários foram analisados individualmente, decompostos em sequências, planos, enquadramentos, trilha sonora e narrativas orais, a fim de identificarmos quem contava cada história, assim como o modo como ela era narrada.

Adicionalmente, à luz das teorias relacionadas ao campo do documentário observamos os “modos de fazer” do filme, ou seja, o modo que organiza sua elaboração, as vozes presentes em cada obra e que demonstram uma perspectiva ou um argumento do diretor (NICHOLS, 2013) e a ética adotada pelo cineasta (RAMOS, 2013) para perceber como as proposições e asserções de cada obra fílmica traduzem o espaço da fronteira, que posturas estes filmes têm ao falar do Outro. Ou, ainda, seguindo a esteira das problematizações de Comolli (2008), buscamos entender como a forma do filme, permeada por suas forças, podem abrigar ou resistir à inscrição da fala, do corpo e do gesto do Outro fronteiriço. A partir do exposto, a análise dos filmes procurou evidenciar o que os documentários falam sobre as zonas de fronteira, como se apropriam de determinados temas, problemas ou assuntos para representar as identidades culturais nesses entrelugares, pois entendemos que os filmes não são apenas um recorte do mundo, mas também possuem efeitos legítimos sobre ele.

Na metodologia de análise de cada documentário levamos em consideração o contexto social do qual o texto/discurso em análise é originário e a compreensão da constituição histórica das realidades de fronteira retratadas nos documentários selecionados. Para isso, partimos da asserção de que o “olhar do filme” traduz uma perspectiva sobre a realidade, que está ligada ao olhar do diretor da obra. Como afirma Jorge Furtado, “a subjetividade do autor está sempre presente” (FURTADO, XAVIER e COUTINHO, 2014, p. 182). Tanto na escolha do tema, nas formas de entrevistas, no uso de imagens de arquivos, etc., como no modo de

edição do documentário há regras, convenções sociais e escolhas assumidas pelo diretor para a elaboração de seu recorte sobre o mundo.

Para configurar as realidades de fronteira dos locais referidos nos documentários selecionados e seu contexto de produção utilizamos de pesquisa bibliográfica em obras historiográficas e pesquisa documental, constituída por uso de relatórios elaborados sobre as Faixas de Fronteira, disponibilizados pelo Ministério da Integração Nacional (BRASIL, 2005), site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), pela FUNAI, pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) e em portais que congregam informações credíveis sobre os espaços representados, como os repositórios de documentos específicos sobre questões indígenas (POVOS..., 2017), dentre outros.

Aliado às imagens, temos outros elementos que narram a história, porém de forma paralela: os textos e os sons, com suas ausências, pausas ou enxurradas de expressões. Partindo dessas observações, os procedimentos utilizados para decupar e analisar os documentários pautaram-se na perspectiva da análise fílmica, que se trata de um método interpretativo que não possui uma fórmula própria (AUMONT, 2009). Tal método analisa a narrativa do filme e a sua composição enquanto produto final, levando em consideração teorias relacionadas à linguagem e às especificidades do cinema documentário. De forma objetiva, a análise fílmica estará dedicada a reconhecer, em termos narrativos, as proposições que os documentários criam sobre a fronteira, procurando compreender os aspectos éticos e estéticos destas representações.

Analisar um filme é decompô-lo em duas etapas, essencialmente, conforme propõe Penafria (2009). Inicialmente devemos decompor as obras descrevendo os planos, sons, enquadramentos e estrutura de organização do filme para, em uma segunda etapa procurar compreender a relação entre os elementos decompostos, interpretando-os. Assim, ao colocarmos nosso foco sobre o espaço fronteiro, além de lançarmos o olhar para as relações dos sujeitos com o espaço, levamos em consideração as imagens dos ambientes, os sons e as expressões culturais que perpassam essas imagens. Com isso, decupamos todos os documentários, analisando os enquadramentos, as narrativas – quem conta cada história –, os modos de representação, a trilha sonora, duração das falas, etc., com base no conhecimento da linguagem audiovisual e de suas formas de representação do real. Ao finalizar a decupagem obtivemos um *corpus* de pesquisa “desmontado”, disponível para nossa reinterpretação, possibilitando a definição das categorias utilizadas para agrupamento e análise dos filmes que

veiculam uma mensagem e uma posição, um forma de seus diretores sobre o mundo representado.

A partir da decupagem dos filmes, percebemos que a questão das identidades culturais era um ponto em comum a todas as obras. Nos filmes analisados, pela distinção no contato com o Outro, emergiam identidades sociais vinculadas ao sentido étnico, sendo expressadas nos filmes pelos próprios grupos no processo de autodefinição, de duas formas: como algo agregador, fortalecendo a adesão a esse sentido identitário – como na identidade gaúcha – ou como algo diferenciador, como no exemplo das identidades étnicas indígenas e quilombolas, pertencente a grupos não dominantes, os quais se utilizam do estigma da distinção/desigualdade para elaborar estratégias de resistência. Assim, nas diferentes zonas de contato entre distintos grupos, cada qual com dinâmicas próprias edificadas e reiteradas pelos habitantes locais, percebemos que eram reelaborados sentidos identitários a partir de aspectos comuns, mas também de distinção para com o Outro. Entretanto, a expressão dessas identidades era representada de formas diferentes, dado que os contextos fronteiriços são evidentemente particulares. Como a identidade é um processo relacional do Eu com o Outro, procuramos observar mais atentamente que tipo de relação os atores sociais desenvolviam nos contextos fronteiriços. Desse modo, reconhecemos relações com maior solidariedade, trocas e adições culturais, mas também identificamos relações conflituosas e marcadas por diversos tipos de violência. Com isso passamos a refletir sobre os motivos que desencadearam os diferentes sentidos identitários, chegando a compreensão de que as dinâmicas sociais entre os grupos propiciam ou são hostis à fixação territorial nas zonas fronteiriças, desencadeando diferentes sentidos de territorialidade que, por sua vez, avalizam os sentidos de hibridação ou diferenciação cultural.

Ou seja, a relação com o território é um forte elemento estruturador das identidades culturais abordadas nos documentários analisados. No caso das culturas quilombolas e indígenas há também uma forte conexão espiritual com o território, o que faz com que seu modelo de vinculação à terra entre em choque com os modelos de desenvolvimento contemporâneos. Nas ações de aproximações e distanciamentos, destaca-se o sentido de territorialidade atribuído em cada agrupamento de documentários, desencadeando a convocação dos eixos formulados: zonas fronteiriças como lugar de permanência ou como espaço de resistência. Com isso, a partir da interpretação dos textos fílmicos pela forma singular com que cada obra as nomina e constitui os sentidos identitários, fomos buscar na

pesquisa bibliográfica e documental subsídios para interpretar as temáticas que emergiram dos objetos analisados, tais como território, territorialidade, identidade, etnia, fronteira, relacionando-os com os aspectos representados pela ética e estética documental.

No que tange à compreensão das identidades culturais fronteiriças veiculadas, acreditamos que por meio da análise fílmica é possível evidenciar a representação sobre as zonas de fronteira como um espaço heterogêneo que inclui reconhecimentos e descontinuidades, produzidas por apropriações e complementaridades, mas também por negações e resistências. O aporte bibliográfico nos permitiu problematizar essas representações à luz de conceitos de autores que nos ampararam no percurso analítico dos filmes analisados, conforme apresentado nos capítulos seguintes.

### 3 CONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS NAS ZONAS DE FRONTEIRA

O capítulo que segue intenciona aprofundar a discussão sobre a relação entre fronteiras e identidades e suas representações no cinema documentário brasileiro. Para isso, utilizaremos de exemplos ancorados nas próprias obras analisadas para explicitar as formas como esses conceitos articulam-se com o objeto de análise.

Partindo do entendimento de que os diretores interagem com o mundo por meio dos diálogos que estabelecem com os atores sociais locais, no momento da filmagem, e também com o público, pois uma obra nasce da intenção de ser visualizada por outrem, a ancoragem histórica a partir da qual o tema é produzido e recebido é um fator relevante para a análise da obra. Nesse sentido, se faz necessário apresentar um breve panorama sobre a caracterização das zonas de fronteira, espaço amplo, complexo e plural, onde os filmes selecionados foram produzidos.

A noção de fronteira refere-se à divisão, limite e, geograficamente, pode ser entendida como o local onde um Estado-Nação termina e inicia-se o domínio do Outro. Porém, além da separação geográfica, no conceito de fronteira há um intercâmbio cultural, político e social que contribui para que as identificações entre o Eu e o Outro sejam perceptíveis, tornando possível a criação de identidades culturais que perpassam os limites que essas fronteiras delimitam. A partir de meados dos anos 2000 tem se ampliado o número de iniciativas que visam “a priorização da redução das desigualdades regionais como uma das formas de viabilizar a estratégia de desenvolvimento de longo prazo” (BRASIL, 2009, p. 7) por meio da implantação de planos de ações para o desenvolvimento regional nas Faixas de Fronteiras, demonstrando o interesse nas dimensões espaciais na atualidade.

A Faixa de Fronteira é compreendida como a área interna de 150 quilômetros de largura paralela à linha divisória terrestre do território nacional. Sua delimitação por lei ocorreu durante o período militar, no ano de 1979, em virtude de ser considerada uma área indispensável à Segurança Nacional (BRASIL, 1979). Além do Brasil, somente o Peru e a Bolívia, na América Latina, possuem uma faixa de fronteira estabelecida por lei. E nesses dois países a extensão é de 50 quilômetros, a contar da linha limite. Já a zona de fronteira é composta pelas “faixas territoriais de cada lado do limite internacional, caracterizadas por interações que criam um meio geográfico próprio de fronteira, só perceptível na escala local/regional” (BRASIL, 2009, p. 30).



Apesar das dimensões do restringir e do barrar o acesso às fronteiras ainda estar muito presente no posicionamento dos governantes, o que temos presenciado no Brasil é um processo muito intenso de ocupação das fronteiras a partir do final da década de 1980, como apontam os estudos do Centro de Análise e Difusão do Espaço Fronteiriço, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, coordenado pelo pesquisador Tito Carlos Machado de Oliveira (CENTRO..., 2016). Porém, de acordo com o pesquisador, essa ocupação se deu muito em virtude do processo de expansão econômica entre os países da América Latina, chegando ao ponto de muitos pesquisadores anunciarem que as fronteiras estavam se diluindo – discurso recorrente dentre os estudiosos que positivam o fenômeno da globalização.

Outras iniciativas que visam criar aproximações entre os países fronteiriços da América Latina como a Associação Latino-americana de Livre Comércio (ALALC) – que se transformou em Associação Latino-americana de Integração (ALADI), e o Mercado Comum do Sul (Mercosul) e, mais recentemente, a União das Nações Sul-americanas (UNASUL), são ações que priorizam o aspecto econômico, deixando a integração cultural e social a cargo dos próprios sujeitos fronteiriços. E mesmo com o diálogo acentuado pela criação de acordos de cooperação, percebemos, com a análise dos documentários, que há zonas de fronteira onde as relações interculturais são facilitadas e outras nas quais os limites criados pelas relações intragrupo incidem diretamente nas populações que vivem nessas regiões, desfragmentando a contiguidade fronteiriça e, conseqüentemente, impactando os sentidos de identidades dessas populações.

Ainda sobre os acordos de cooperação, mesmo que eles sejam criados na tentativa de aproximar países cujas características culturais apresentam pontos em comum, essas articulações não anulam o caráter da identidade nacional, que ainda é promovido pelos Estados Nacionais visando uma conformação de sujeitos dentro de um rótulo, aportados em conceitos ideais, amplos e generalistas sobre o que essa ancoragem identitária significa. A percepção de que toda a comunidade de um país está unida em torno de uma ideia unificada de Nação desencadeia o enfraquecimento das identidades regionais, pois preza-se pela identidade monolítica, reconhecendo-se apenas uma identidade cultural como a identidade nacional. Nesse sentido, as identidades e subjetividades que fogem à estabilidade pretensa fazem com que muitos habitantes das zonas de fronteiras não se reconheçam como brasileiros, como no exemplo de *Manoel Chiquitano Brasileiro*, pois a ideia de identidade nacional se dá em função de um sentimento de pertencimento e de identificação. No caso do personagem

principal do documentário, há uma identificação com a identidade étnica chiquitana, mas não há o reconhecimento de uma identidade nacional, seja ela brasileira ou boliviana, a qual deseja ser imposta de forma confessional.

De maneira geral, os mais de 16.000 km que caracterizam a Faixa de Fronteira do Brasil são constituídos por municípios precariamente desenvolvidos, marcados pela falta de acesso a bens e a serviços públicos que asseguram a cidadania à população (Quadro 02). A Faixa de Fronteira é constituída por 17 sub-regiões que foram historicamente relegadas a um plano secundário no que diz respeito às políticas públicas do Estado que, somente a partir de 2007 institucionalizou a Política Nacional de Desenvolvimento Regional, culminando com a criação de políticas públicas específicas para a Faixa de Fronteira, geridas a partir do Programa de Promoção do Desenvolvimento da Faixa de Fronteira (PDFF)<sup>16</sup>.

Quadro 02 – Extensão dos limites do Brasil com os países vizinhos.

<b>Brasil</b> 16.885,7 km de extensão na fronteira continental com outros dez países	Argentina	1.261,3 km
	Bolívia	3.423,2 km
	Colômbia	1.644,2 km
	Guiana Francesa	730,4 km
	Guiana	1.605,8 km
	Paraguai	1.365,4 km
	Peru	2.995,3 km
	Suriname	593 km
	Uruguai	1.068,1 km
	Venezuela	2.199 km

Fontes: Adaptado de Primeira Comissão Brasileira Demarcadora de Limites. Disponível em: <http://pcdl.itamaraty.gov.br/pt-br/> e Segunda Comissão Brasileira Demarcadora de Limites. Disponível em: <http://scdl.itamaraty.gov.br/pt-br/>. Acesso em 27 jun. 2017.

A implementação de projetos de integração nessas zonas de fronteira, historicamente assinaladas pela presença militar, é recente. O interesse governamental no desenvolvimento de projetos que contemplem a zona de fronteira continental reconhece potencialidades locais que atendem a propósitos de integração econômica, social e cultural com outros países da América do Sul. Partindo desse reconhecimento, tem-se claro que “as situações de fronteira não são as mesmas ao longo do limite internacional do país em razão das diferenças geográficas, do tratamento diferenciado que recebe dos órgãos de Governo e do tipo de relação estabelecida com os povos vizinhos” (BRASIL, 2009, p. 27). Assim, há zonas de

<sup>16</sup> BRASIL, 2009.

fronteira onde o Estado fomenta as relações entre os países vizinhos e outras nas quais esse interesse é diminuto.

As múltiplas realidades das zonas fronteiriças requerem abordagens específicas por conta do Estado e, por sua diversidade, desencadearão diferentes formas dos sujeitos relacionarem-se com o território e, com isso, diferentes sentidos identitários. Vale lembrar que da faixa de fronteira nacional,

[...] um terço corresponde a reservas indígenas e dois terços a território amazônico; nenhuma destas áreas está localizada no Arco Sul, onde tampouco se apresentam as questões do desmatamento, do garimpo ou da proximidade de movimentos guerrilheiros. Não existem, na fronteira Sul, grandes vazios demográficos a serem “inundados de civilização” (PUCCI, 2010, p. 38).

É por isso que quando falamos em fronteira, muitas características surgem no imaginário coletivo que atribuem características a essa realidade social; dentre elas, a de um local de divisão que assinala as diferenças culturais entre os sujeitos que ali habitam, reforçando os “discursos de sobriedade” difundidos por distintos veículos midiáticos que acabam revelando apenas alguns aspectos dos espaços fronteiriços (RAMOS, 2013). Evidenciar perspectivas que desvelem outras características e saberes sobre o espaço continental fronteiriço brasileiro que não estão contempladas por discursos de sobriedade de outras mídias – enquanto espaços estigmatizados pela violência, ausência de leis, prostituição, contrabando de armas e drogas, descaminho de mercadorias e tantas outras representações negativas – nos faz refletir sobre a complexidade dessas zonas fronteiriças e, por conseguinte, na amplitude de espectros identitários que margeiam essas regiões. Nesse sentido, cabe-nos discutir um pouco as relações entre território e identidade, problematizando como os documentários criam, nomeiam e representam, enquanto mídias de memória, um conhecimento sobre a relação dos atores sociais locais entre si e com o território, e os sentidos identitários advindos dessa complexa relação.

A partir dos Estudos Culturais britânicos e latino-americanos, a ideia de identidade integral, homogênea e unificada cede espaço para sujeitos com mais de uma possibilidade de identificação, o que exige a marcação de fronteiras simbólicas que distinguem determinada identidade do que ela não é (HALL, 2000). Nesse sentido, o conceito de identidade leva a um entendimento de que ora a identificação cultural se faz com alguns elementos, ora com outros (COELHO, 2004), sendo circunstancial e heterogênea. Ao afirmarmos que há um hibridismo cultural nas zonas de fronteira, admitimos a existência de grupos diferentes, ou seja, a

existência do Outro, de uma “terceira margem”, de um entrelugar (COSTA e MORETTI, 2011).

Entendemos que a identidade cultural é constituída a partir da percepção do sujeito, que reflete sentimentos e atitudes do Eu frente a uma dada coletividade. De acordo com Teixeira Coelho (2004, p. 201), a identidade cultural compreende um “sistema de representação (elementos de simbolização e procedimentos de encenação desses elementos) das relações entre indivíduos e os grupos e entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo”. Nesse contexto, as identidades definem seus espaços, relacionando-se com outras dimensões que circunscvem nossa vida em sociedade: política, ideológica, geográfica, religiosa, linguística, cultural, etc. Conforme Silveira (2001, p. 15), “a representação da identidade viria a ser a possibilidade que alguém tem de se expressar e se sentir identificado como participante de uma dada coletividade”. Nessa situação, esses sujeitos podem ou não ser reconhecidos e legitimados como tal pelas produções cinematográficas que, com seu discurso midiático, têm desempenhado papel importante na difusão de identidades culturais múltiplas, tais como as atreladas a gênero, classe, raça, migrantes, refugiados, portadores de doenças mentais, entre outras.

Ainda, pesquisas bibliográficas indicam que nestes contextos de fronteira a identidade cultural de grupos sociais distintos hibridiza-se, mistura-se, conecta-se e também refuta-se, distingue-se e exclui-se em virtude do contato com o Outro. A ampla troca de bens materiais, o acelerado desenvolvimento das tecnologias de comunicação e as facilidades de deslocamento possibilitaram um aumento dos contatos de pessoas e ideias, propiciando a prática de diálogos culturais e processos de (re)configuração identitária entre grupos distintos. A esse processo García Canclini (1997) nomeou de hibridação cultural: um encontro entre diferentes culturas que preconiza o diálogo entre elas, levando em consideração o respeito e a valorização das diferenças. Para o autor, a hibridação seria os processos socioculturais em que estruturas ou práticas que existiam de forma separadas, se combinam para gerar novas expressões, objetos ou práticas (GARCÍA CANCLINI, 2003). Esse hibridismo desencadeou combinações imprevistas e pode ser observado nos documentários analisados, tais como em *Manoel Chiquitano Brasileiro* e *Quilombagem*, em que rituais religiosos indígenas e negros passam a incorporar santos católicos, e em *Causos e Cuentos de Fronteira*, onde tornam-se comuns os casamentos interétnicos. Mas ao mesmo tempo em que hibridismo diz respeito sobreposição de culturas, há aspectos que não se deixam hibridizar, como a questão indígena,

observada em *Continente dos Viajantes*, em que mesmo tendo apropriado práticas da cultura dominante, os indígenas seguem mantendo hábitos comuns à sua cultura ancestral, tais como andar de pés descalços, usar a pintura corporal como forma de identificação, entre outras.

Outros dois autores, cujos ensinamentos são basilares para essa tese, também se detiveram sobre o conceito de hibridismo cultural. Para Stuart Hall (2000), o hibridismo é entendido como o processo de tradução cultural nos contextos diaspóricos em que os sujeitos precisam se adaptar às matrizes culturais diferentes de sua origem. Já para Homi Bhabha (2013), o hibridismo envolve a ambivalência e os antagonismos resultantes da negociação cultural, as quais possuem como esteio as assimetrias de poder entre os atores envolvidos, que estão em posições de legitimidade distintas. Para o autor, o hibridismo é a contestação do discurso hegemônico do colonizador por parte do colonizado, que exige que suas diferenças culturais sejam observadas no processo de contato entre culturas. Assim, ao colocar-se em contato com o Outro, podem emergir novas formas de significação que muitas vezes são opostas às matrizes culturais de origem, ocasionando as chamadas crises de identidades, que se dão pelos constantes processos de ressignificação e reformulação da identidade na diferença com o Outro, fazendo o sujeito se questionar sobre qual matriz cultural melhor o representa.

Para o autor, “encontramo-nos no momento de trânsito em que o espaço e o tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade”, sendo que as dinâmicas sociais dos embates entre culturas possuem tanto a possibilidade de gerarem identidades com valores incompatíveis quanto consonantes (BHABHA, 2013, p. 21). Os embates consonantes ou consensuais são aqueles produtores de identidades híbridas, partilhadas, interculturais, apresentadas nos documentários analisados mais adiante no Capítulo 4. Já os embates conflituosos ou violentos desencadeiam sentidos identitários a partir da exaltação das diferenças culturais, sendo estratégias de subjetivação ancoradas em contestação à ameaça de eliminação de uma cultura, geralmente levadas a cabo por grupos não dominantes ou subalternos. O direito à afirmação da diferença, às especificidades culturais e étnicas, caracteriza a resistência de sujeitos ou grupos que combatem a uniformização à uma identidade cultural pré-determinada, com valores que são impostos. Exemplos desse tipo de embate foram identificados nos documentários apresentados no Capítulo 5 da tese.

Os processos de hibridação podem ser produtivos tanto para os grupos dominantes, quanto para os não dominantes, conforme assinalam García Canclini (2003) e Bhabha (2013).

Nos documentários analisados temos a prática da capoeira como expressão cultural de uma sociedade híbrida, mas que mascara o embate entre as culturas (CONTINENTE..., 2004); por outro lado temos a criatividade coletiva de indígenas que aprenderam a se comunicar por rádio e pelo computador, e passaram a produzir seus próprios registros audiovisuais (A GENTE..., 2006). Nesse sentido, ao adotarmos a proposta de García Canclini sobre a análise dos processos de hibridação, é necessário explicar “em que casos as misturas podem ser produtivas e quando os conflitos seguem operando devido ao que permanece incompatível ou inconciliável nas práticas reunidas [tradução nossa]” (GARCÍA CANCLINI, 2003). Reconhecer as diferenças e perceber como os diretores abordam as intersecções e particularidades de cada grupo cultural em contato nos ajudam a entender as dinâmicas sociais nas zonas fronteiriças.

Ainda, no entendimento de García Canclini (2004), a hibridação pode gerar um conjunto de práticas de convivência democrática entre distintas culturas que busca a integração entre elas, sem anular suas especificidades, ao que o autor nomeia de interculturalidade. Com isso, os aspectos resultantes do contato entre diferentes sujeitos e seus respectivos contextos fomentam o potencial criativo para gerar novas formas de experienciar o mundo, tal como ocorre com a hibridação linguística recorrente em algumas zonas de fronteira, expressas sobretudo em *A Linha Imaginária*. Nesse sentido, o hibridismo linguístico seria formado pela adição entre diferentes culturas e não pela supressão de uma em detrimento da outra.

A partir do preceito da interculturalidade alcançamos espaços onde as barreiras migratórias, identitárias e territoriais são simbólicas, nas quais as fronteiras culturais são mescladas e partilhadas de forma a evidenciar os aspectos comuns, sutis e sensíveis da vida social. Esse “comum partilhado” que é tornado visível por meio dos documentários *Continente dos Viajantes*, *Causos e Cuentos de Fronteira*, *A Linha Imaginária* e *Doble Chapa* confere a essa forma de representação um caráter político na medida em que faz o público refletir e pensar sobre os temas concernentes às zonas de fronteira que, como vimos anteriormente, são escassamente representadas pelo cinema, tanto em obras de ficção como em documentários. Dentre exemplos do “comum partilhado” entre os fronteiriços que escapa aos estereótipos dessas regiões explorados pela mídia de referência estão a solidariedade fronteiriça, expressada por imagens do uso coletivo de estradas, praças e cemitérios; uma forte identificação com o regional, mais do que com o nacional; o intenso intercâmbio comercial,

fortemente marcado pela informalidade e regido pela oscilação do câmbio; o sentido de pertencimento a um território simbólico transfronteiriço, pelo qual os personagens não se sentem deslocados ao estarem no país vizinho; além da prática de hábitos e usos de elementos comuns a uma cultura local, tais como a língua, a música, a forma de se alimentar e vestir, entre outras. Na tese, o entendimento sobre territórios transfronteiriços refere-se aos processos em curso em diferentes regiões de fronteiras, os quais envolvem passagem entre regiões contíguas separadas pelos limites do Estado Nacional. Nas palavras de Rückert e Grasland, “ele se aplica a priori a todo movimento, toda relação através de um limite político entre dois Estados. No entanto, a noção de transfronteiriço(a) é profundamente ligado a de proximidade, as relações entre dois Estados acentuando, em regra, o transnacional” (RÜCKERT & GRASLAND, 2012 p. 94). Assim, perceberemos regiões em que os vínculos transfronteiriços são predominantes e outras em que essa passagem é dificultada.

Mas se a interculturalidade parece ser uma prática cultural recorrente em algumas zonas de fronteira, é importante diferenciá-la da multiculturalidade, que tem seu significado relacionado apenas à coexistência de diversos grupos culturais (segregados) num mesmo espaço, sem envolver uma política de convivência. A interculturalidade contempla a existência das diferenças culturais entre os sujeitos que habitam as zonas de fronteira, sinalizando que há contradições e questões que não se deixam hibridizar, e direciona seu enfoque nos pontos de inter-relação, de convergência e diálogo entre culturas que estão em contato. Nesse sentido, cabe esclarecer que o Outro não deve ser necessariamente um sujeito. Pode ser também uma situação, um contexto ou experiências que são estranhas ao Eu, cujo embate com as realidades individuais ou grupais desafia a própria noção estável de identidade cultural do Eu, pois essa identidade pode ser modificada através do contato com o Outro, em uma relação de trocas dialógicas.

As relações interculturais entre nações vizinhas, as quais desencadeiam o compartilhamento de valores comuns, mas com particularidades exclusivas entre as diferentes nacionalidades, também podem ser analisadas a partir do conceito de diferença cultural, proposto por Homi Bhabha (2013). A questão da diferença é uma ferramenta complexa que entrelaça situações como pensar a produção de conhecimento a partir da perspectiva do Outro – grupo não dominante –, a ambivalência das estratégias de identificação, assim como questões de hibridação. Nas palavras de Bhabha (2013, p. 261), “a diferença cultural nos confronta com uma disposição de saber ou com uma distribuição de práticas que existem lado

a lado, designando uma forma de contradição ou antagonismo social que tem que ser negociado em vez de ser negado”.

Nesse sentido, quando nominaremos na tese um conjunto de documentários nos quais as dinâmicas sociais nos usos dos territórios são geradores de sentidos identitários que reforçam mais o caráter da diferença cultural, os diretores estão propondo uma articulação de conhecimentos a partir da posição dos grupos não dominantes que resistem à totalização, alertando sobre o que esses sujeitos falam e como falam. Com isso, os próprios filmes passam a ser formas de significação subalterna. Entendemos que essas identidades não dominantes são fendidas – chiquitanas, quilombolas e ashaninkas –, porque em si já se encontram divididas no ato de se articular, em grau maior ou menor de interação, com outro corpo identitário coletivo, em virtude dos incessantes processos de reformulação identitária pelos quais já passaram. Ou seja, a expressão desses sentidos identitários “é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre a vida dos que estão ‘na minoria’” (BHABHA, 2013, p. 21), como nos é apresentado pelo documentário *Quilombagem*. No filme observamos as mudanças incorporadas pela comunidade negra no decorrer de séculos de lutas para atualmente compor um sentido identitário diferente das demais comunidades que a vizinham, mas que também não é somente o Eu identitário ancestral de uma cultura que sofreu diversos processos de fragmentação. Com isso, entendemos que a cultura não é unitária e tampouco as identidades culturais são somente dualistas, no sentido do Eu ser um constructo cultural completamente distinto do Outro. É nesse sentido que Bhabha (2013) nomina ao local da cultura como um entrelugar, um local além dos opostos binários que pautaram todo o pensamento estruturalista.

O local da cultura é onde se insere não só o território, como os contextos históricos que nele estão inscritos. É também onde se inscrevem as identidades e, conseqüentemente, as diferenças. É na articulação de diferenças culturais nos diversos territórios, perpassados por peculiares contextos históricos, que surgem novos sentidos identitários. E como esse processo de configuração identitária das comunidades culturais é dinâmico e contínuo (CUCHE, 2002), a articulação entre diferentes sujeitos na relação com o território pode desenvolver um processo dialógico em que há um Eu e um Outro, mas cujas reivindicações identitárias são decorrentes de diferentes formas de hibridação cultural. Na negociação entre culturas distintas surgem os hibridismos culturais decorrentes de adições, no qual as particularidades de cada cultura são preservadas – que García Canclini nomeia de interculturalidade –, mas também



ocorrem embates em que as culturas não dominantes resistem à opressão e descaracterização de suas matrizes culturais, exigindo que suas diferenças sejam observadas.

De acordo com o autor (GARCIA CANCLINI, 2003), e também corroborando com Hall (2000), a cultura de um grupo diz respeito aos códigos culturais comuns partilhados, os quais envolvem imagens, conceitos e ideias que o grupo compartilha e que surgem da diferença com o Outro. Em locais da cultura onde os sujeitos implicados estão abertos a um diálogo intercultural, as diferenças são apenas aspectos integrantes da alteridade identitária. Porém isso não quer dizer que não restam diferenças culturais nesses espaços, mas elas estão apropriadas ou foram combinadas para gerar outro tipo de expressão. Ou seja, é na passagem entre uma identidade e outra, no ir e vir de um polo a outro, que é desencadeado, via processos de interações simbólicas, um hibridismo cultural que acolhe a diferença, hibridizando-a, evitando a radicalização de identidades culturais polarizadas e extremistas.

É nesse contexto que a fronteira irrompe como espaço ambivalente, de trânsito entre margens e ancoragens provisórias num território de uso simbólico comum, sendo um cenário propício para identidades híbridas. Com isso, parece ser o uso do território compartilhado, com sua apropriação simbólica, que permite uma identificação intercultural, onde as negociações identitárias ocorrem em via de mão dupla, contemplando as especificidades de diferentes grupos, gerando um hibridismo cultural constituidor de sentidos identitários em comum. Em função desse contexto específico é que ocorre a produção de identidades sincréticas, híbridas e também dinâmicas, dado que são relacionais. É nesse jogo de identificações que ora os habitantes fronteiriços nominam-se *dobles chapa*, ou seja, como sujeitos de dupla nacionalidade, e ora esses mesmos sujeitos assumem uma posição atrelada a uma identidade nacional, como durante as disputas de campeonatos internacionais de futebol, como veremos em *A Linha Imaginária*.

De acordo com Cucho (2002), a identidade cultural, na perspectiva das Ciências Sociais, pode ser entendida como uma modalidade de distinção entre Nós e Eles, entre Eu e o Outro, apoiada na diferença cultural, uma vez que ela identifica e distingue o indivíduo e/ou grupo em relação aos demais. Vale ressaltar que essa identidade cultural não é estática e tampouco invariável, mas também não é uma escolha individual arbitrária de ancoragem efêmera, como defendem muitos subjetivistas. A perspectiva apresentada pelo autor e adotada na tese é de que a identidade cultural é relacional e situacional, permitindo que os sentidos identitários sejam afirmados ou reprimidos, de acordo com a situação. Assim é que os

documentários podem representar esse entrelugar no qual se desenvolve um processo de negociação entre um Eu e um Outro, o qual reivindica sentidos identitários baseados no reconhecimento, apropriação ou na discriminação da diferença.

A definição das identidades culturais ocorre no interior de contextos sociais que definem as posições dos sujeitos e, por isso, orientam suas representações. “Além disso, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos sociais reais” (CUCHE, 2002, p. 182). Para o autor, os traços de distinção cultural que um grupo usa para se diferenciar de outros é o que constitui sua identidade, num processo de construção e reconstrução que se configura por meio de trocas. Quando se modifica uma situação relacional dentre grupos é possível que se alterem os sentidos identitários que os diferem.

Se na fronteira entre o Brasil e Peru antes da demarcação dos contornos do estado do Acre o território era um espaço apropriado pelos índios ashaninkas, que possuíam uma economia baseada no compartilhamento da produção local e partilhavam de uma mesma cultura, independentemente do Estado-Nação ao qual os indígenas estavam vinculados, com a incorporação do Acre ao Brasil essa situação foi modificada. Conforme é apresentado no documentário *A Gente Luta mas Come Fruta*, com a expressão do Estado Nacional brasileiro na demarcação de limites territoriais bem determinados, o espaço fronteiriço sofreu um processo de ruptura, de descontinuidade, suscitando reflexos nas relações entre os habitantes dessas regiões, que passaram a ter de responder por uma nacionalidade única e excludente: brasileira ou peruana. Ou seja, a partir da delimitação de limites e do controle territorial mais severo, o contato com o Outro foi dificultado, porém não impedido. A continuidade de um território sensível sofreu consequências, foi cindida, delimitada e o fluxo de deslocamentos e usos de um território de forma conjunta não mais pôde ser exercido pelos indígenas ashaninkas, pois viver em uma área de reserva circunscrita, já é um modo de apropriação. Nesse cenário, outros atores sociais entram em cena – pecuaristas, madeireiros e seringueiros – e passam a ambicionar o uso e a posse de áreas indígenas. E assim, em meio a esse conflito, a forma encontrada para preservação de uma identidade cultural permeada por símbolos, práticas e rituais particulares, foi o fortalecimento de uma identidade étnica que tenta resistir ao processo de apropriação, por meio da posse material do território (Terra Indígena).

É nesse encontro com o Outro que emergem os novos sentidos identitários que reivindicam por reconhecimento e espaço nas representações da mídia. No entanto, nem todos

os grupos possuem o poder de nomearem-se e firmarem-se com uma identidade autodesignada, pois essa relação implica poder e os grupos dominantes possuem a vantagem de fazer valer seu ponto de vista de representação da realidade social. Em vista disso, as práticas da resistência à homogeneização identitária dos grupos culturais não dominantes podem ser utilizadas pelos grupos dominantes para significar a identidade que resiste e que contesta com uma perspectiva negativa.

Deste modo é que fazendeiros brasileiros nomeiam os indígenas habitantes da fronteira do Mato Grosso com a Bolívia de “bugres”, característica atribuída a um grupo fundamentada em aparência exterior, fenotípica, que não diz respeito ao reconhecimento das especificidades culturais dessa comunidade, diferenciando-os de uma identidade nacionalista que exclui as diferenças culturais, como veremos em *Manoel Chiquitano Brasileiro*. A nomenclatura de “bugres” também refere-se ao modo com que os indígenas trabalham a terra, respeitando os ciclos de cada cultura e o pousio do solo entre as safras para evitar sua degradação. No entanto, esse uso da terra é visto, pelos produtores rurais, como desperdício do potencial produtivo da região, conforme observamos nas faixas de protestos de produtores de grandes culturas (soja, algodão e milho), entrando em conflito com a prática da cultura de subsistência exercida pelos chiquitanos (mandioca e banana).

Em contrapartida, a comunidade indígena resiste. E a resistência do próprio grupo indígena chiquitano reivindica sua identidade cultural baseada em elementos que as distinguem dos demais habitantes da região, tais como sua forma de uso do território e sua prática religiosa. Esse tipo de atitude cria a possibilidade de grupos não dominantes pleitearem por sua autodeterminação indenitária, amparados em práticas culturais, políticas, religiosas e linguísticas como estratégias políticas de preservação cultural e resistência à apropriação (BHABHA, 2013, p. 75). Ademais, há outro ponto que fragiliza esses grupos. Com o controle do Estado Nacional cada vez mais rígido, não basta para um cidadão autodesignar-se chiquitano, para seguir o exemplo do que retrata *Manoel Chiquitano Brasileiro*. Ele deve também possuir uma ancoragem identitária nacional, brasileira ou boliviana, a qual está dentro de uma referência do que é esse cidadão, com pouco espaço para abarcar a diferença cultural que uma nação engloba. Se a diferença é um dos elementos de afirmação do Eu diante do Outro, querer apropriá-la de maneira forçosa, pela imposição de uma identidade brasileira de forma confessional, como representado no documentário mencionado, é uma forma de silenciar o Outro, obliterando essas diferenças.

O direcionamento para que diversos grupos culturais enquadrem-se dentro de um modelo de monoidentidade nacional, concedida por um grupo dominante, conforme nomeia Cuche (2002), desencadeia uma reação desses grupos, que se utilizam da contestação ao caráter globalizante de uma identidade nacional para reforçarem sua identidade étnica, religiosa, sexual, etc. Assim, o sentimento de discriminação transforma-se em uma intensa vinculação ao coletivo, desenvolvida pelos elos afetivos de amparo, proteção e defesa de sua identidade, salvaguardada na diferença.

Sobre esse aspecto, Cuche (2002, p. 191) aponta que “Quanto maior for a necessidade da solidariedade de todos na luta pelo reconhecimento, maior será a identificação com a coletividade”, conforme evidenciam alguns documentários nos quais as representações dos territórios possuem contornos bem delimitados. No caso das representações produzidas pelos documentários *A Gente Luta mas Come Fruta, Quilombagem e Manoel Chiquitano Brasileiro* as identidades étnicas prevalecem em relação à identidade nacional, pois essa não abrange a pluralidade social dos grupos étnicos em questão, entre tantos outros grupos que não se sentem representados por ela. Ademais, as dinâmicas sociais nessas zonas, a partir do que visualizamos nos documentários, negam o reconhecimento da alteridade de indígenas e quilombolas, discriminando-os e excluindo-os, ou cooptando-os por meio de uma apropriação cultural imposta. Com isso, a identidade fronteiriça é fragmentada, sendo palco para reivindicação por representação de grupos não dominantes em relação à autoridade de grupos dominantes. Nesse aspecto, a estratégia de resistência ancorada na delimitação territorial auxilia no processo de diferenciação dos sujeitos fronteiriços, sendo o uso do território, pautado por um contorno bem delimitado, uma forma de luta contra à uniformização a uma identidade nacional brasileira.

### 3.1 FRONTEIRAS, IDENTIDADES E TERRITORIALIDADES

As fronteiras continentais brasileiras foram definidas com base nas características naturais da paisagem ou em acidentes topográficos. Nos lugares onde esses critérios não puderam ser aplicados é que foram utilizadas as linhas demarcatórias, com a presença dos consequentes marcos geodésicos (BRASIL, 2005). Enquanto o limite é a linha que divide o território de dois Estados, a fronteira é a região ao redor do limite. Isto é, o limite de um Estado-Nação é até onde vai sua jurisdição, enquanto a fronteira integra uma zona mais

ampla. Na tese trabalhamos com a análise de documentários sobre distintas zonas fronteiriças, que serão contextualizadas no começo de cada análise fílmica (Quadro 03).

Quadro 03 – Limites do Brasil com os países vizinhos abordados nos documentários analisados.

<b>Documentário</b>	<b>Estado Brasileiro</b>	<b>País Fronteiriço</b>
<i>Continente dos Viajantes</i>	Rio Grande do Sul	Argentina Uruguai
<i>A Gente Luta mas Come Fruta</i>	Acre	Peru
<i>Quilombagem</i>	Rondônia	Bolívia
<i>Causos e Cuentos de Fronteira</i>	Rio Grande do Sul	Argentina Uruguai
<i>Manoel Chiquitano Brasileiro</i>	Mato Grosso	Bolívia
<i>A Linha imaginária</i>	Rio Grande do Sul	Uruguai
<i>Doble Chapa</i>	Rio Grande do Sul	Uruguai

Fonte: Dados da autora, 2017.

A vigilância das zonas de fronteira e, efetivamente dos postos de policiamento no limite entre os países vizinhos com o Brasil é de responsabilidade da Polícia Federal e das Forças Armadas. A Polícia Federal é responsável por fiscalizar a entrada e saída de pessoas, controlar o transporte de carga, combater o tráfico de drogas, armas, animais e madeiras, assim como roubo de veículos. Para isso, a Polícia Federal brasileira conta com apenas 27 postos oficiais de fiscalização nos mais de 16.000 quilômetros da fronteira continental brasileira, onde atuam 272 policiais (BRASIL, 2015, p. 52). Essa deficiência, aliada à falta de equipamentos e de contingente faz com que tenhamos uma “porosidade” nas fronteiras, dificultando a atuação na fiscalização nas zonas fronteiriças abordadas nos documentários analisados. Já às Forças Armadas compete implantar ações preventivas ou repressivas contra delitos transfronteiriços e ambientais na faixa de fronteira, realizando patrulhamento, vistoria de pessoas e veículos, coibição de delitos como narcotráfico, contrabando e descaminho, tráfico de armas e munições, crimes ambientais, imigração e garimpo ilegais (BRASIL, 2016). Para isso, as Forças Armadas dispõem de menos de um militar por quilômetro de fronteira, conforme dados disponibilizados via Acesso à Informação, no site do Ministério da Defesa (BRASIL, 2017).

Considerando os fatores expressos, adicionamos também que o processo de globalização acentuou o fluxo de bens materiais, simbólicos e o deslocamento de migrantes nessas regiões, que potencializaram a ineficiência da fiscalização no controle fronteiriço. Os fluxos e as interações que ocorrem decorrentes desses processos impactam o trabalho nas fronteiras e aduanas, mas também recaem sobre a autonomia que os habitantes locais possuíam para transacionar suas relações – sejam elas comerciais ou de sociabilidade. As novas formas de hibridação impulsionadas pela globalização não só promoveram a integração intercultural, mas geraram segregações e desigualdades, estimulando reações diferencialistas, conforma assinala García Canclini (2003).

Toda essa conformação contraditória das zonas fronteiriças é representada pelos veículos de comunicação, que ora as enquadram como espaços de ampla circulação comercial, ora como regiões de intensa fiscalização desse mesmo comércio. Nesse entrelugar maleável, permeável e suscetível a constantes mudanças, os sujeitos que ali habitam são afetados pelos diferentes processos de reforço da integração transnacional ou da edificação de barreiras para proteção nacional, conforme condicionantes externos. Partindo desse contexto e entendendo os sujeitos como seres materialmente sensíveis e que se vinculam de diferentes formas aos lugares que habitam, é importante especificarmos os embates desses sujeitos nas zonas fronteiriças, os quais são geradores de laços culturais que desencadeiam os sentidos identitários.

Para compreensão do espaço, nos pautaremos na conceituação de Milton Santos (2010b, p. 588), para quem “O espaço se dá ao conjunto dos homens que nele se exercem como conjunto de virtualidades de valor desigual, cujo uso tem de ser disputado a cada instante, em função da força de cada qual”. Nesse sentido, o espaço engloba a relação material entre sujeitos, cuja conexão está sempre tomando novas formas, daí que a cooperação e o conflito são os fundamentos da vida em comum.

Figura 01 – Mapa com a sinalização das zonas fronteiriças abordadas nos documentários.



Fonte: Dados da autora.

### Legenda

- *A Gente Luta mas Come Fruta*
- *Manoel Chiquitano Brasileiro*
- *Quilombagem*
- *A Linha Imaginária*
- *Doble Chapa*
- *Causos e Cuentos de Fronteira*
- *Continente dos Viajantes*

- Marechal Thaumaturgo
- Porto Walter
- Cruzeiro do Sul
- Porto Esperidião
- Cáceres
- Vila Bela da Santíssima Trind..
- Costa Marques
- Pedras Negras
- Aceguá
- Santana do Livramento
- Chuí
- Jaguarão
- Aceguá
- Chuí
- Jaguarão
- Barra do Quaraí
- Santana do Livramento
- Santana do Livramento
- Uruguiana
- Barra do Quaraí
- São Borja
- São Luiz Gonzaga
- São Miguel das Missões
- Chuí

As fronteiras continentais do Brasil são espaços territoriais marcados por contendas históricas, com litígios e disputas sangrentas no passado que, em algumas regiões, ainda estão presentes contemporaneamente, embora tenham adquirido outras formas de expressão. Se outrora foram os conflitos pelas disputas territoriais que cindiram e dizimaram populações indígenas inteiras na fronteira da região amazônica, não menos violentos são os conflitos pelo controle do tráfico entre o Brasil e o Paraguai ou as disputas por madeira na fronteira com o Peru ou Bolívia, os quais desencadeiam características específicas e diversas às dinâmicas sociais fronteiriças, diferentes de outros espaços sociais. Mas o viver num entrelugar também configura relações de trocas, aglutinamentos e solidariedades entre culturas distintas. Como afirma Fabián Severo, personagem de *A Linha Imaginária*, a fronteira é como um estuário, ou seja, um espaço onde emergem formas distintas de viver, sentir, compartilhar, diferir e se apropriar de um território.

Em algumas regiões o controle das fronteiras exercido pelo Estado Nacional não consegue dissipar os traços comuns constituídos pela conformação sincrética de um espaço híbrido. Não há separação entre os habitantes de nacionalidades distintas, pois o Estado apenas dificulta as migrações, mas não as impede. Um exemplo dessa relação é o trânsito livre entre os moradores de cidades vizinhas, as trocas comerciais e também o fluxo de mercadorias via descaminho, que é uma prática recorrente nas zonas de fronteira brasileiras, conforme demonstram os documentários para os quais os sentidos identitários são constituídos também por esse tipo de trocas. Há uma interdependência entre as cidades fronteiriças e o comércio é guiado pelo câmbio, que alterna as cidades favorecidas por um fluxo comercial mais intenso.

A partir da observação atenta dos documentários selecionados, decupados por temas, notamos que as trocas e intercâmbios culturais ocorrem mais intensamente nas zonas de fronteira onde a territorialidade simbólica transfronteiriça é exercida sem a necessidade da propriedade material, fortalecida pela identificação dos sujeitos que compartilham de um mesmo sentido identitário, que é expresso como “sortidinho” em *Continente dos Viajantes*, “ser da fronteira”, em *Causos e Cuentos de Fronteira*, pertencer a um “espaço-território” em *Doble Chapa* e habitar uma “terra só” em *A Linha Imaginária*. Esse contato intenso possibilita o surgimento de identidades comuns ancorados em uma espécie de sentimento de união cultural entre populações fronteiriças, de pertencimento e solidariedade, representadas nesse conjunto de documentários pela mescla linguística, pelas expressões culturais



partilhadas como a música e a literatura, pelo desenvolvimento de um comércio informal de trocas, entre outros. Assim, os sentidos identitários formulam-se a partir da noção de que há uma “cultura da fronteira’ ligando as comunidades vizinhas [...] em que a população também se vê e se autoidentificada a partir desta base comum”, vinculando o sentido identitário fronteiriço à condição de viver na fronteira, conforme aponta Hartmann ao analisar as fronteiras territoriais do Rio Grande do Sul (HARTMANN, (2011, p. 258). Acreditamos que esses laços de pertencimento a um espaço comum diluem as identidades nacionais e desestimulam os confrontos, confluindo para a conformação de novos sentidos identitários, amparados na interculturalidade e multiterritorialidade. Porém, ao mesmo tempo, mascaram e obscurecem a presença de culturas não dominantes.

Para o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert (2008), o território é um local de dominação jurídica e política e também de terror e medo, especialmente para aqueles que estão impelidos de usufruir ou adentrar nele. Segundo o autor, apropriar-se de um território implica na possibilidade de exercer dois tipos de poder. Um deles é o poder concreto de dominar, possuir e deter a propriedade do espaço físico, sendo esse tipo de território nominado como funcional – ou seja, seu uso ocorre em função do valor de troca, do controle físico, da produção e do lucro, sendo também um espaço de desigualdades. Outro diz respeito à apropriação simbólica, ou seja, aos usos que as pessoas fazem, aos afetos, ao valor de troca e aos significados atribuídos pelos processos sociais que ali se estabelecem, sendo esse espaço percebido como território simbólico, cujo sentido de abrigo, lar e segurança afetiva compõem o mosaico das diferenças que esse tipo de vínculo enseja.

A territorialidade plena seria, assim, a unificação dos aspectos de pertencimento e da posse territorial, que, para o autor, deveriam ser indissociáveis, pois “A territorialidade está intimamente ligada ao modo como as pessoas utilizam a terra, como elas próprias se organizam no espaço e como elas dão significado ao lugar”, tornando-o um local dotado de valores, reunindo, em maior ou menor proporção, os aspectos funcionais e os simbólicos conforme (HAESBAERT, 2008, p. 3). A partir dessa concepção de território e territorialidade decorrem os processos de territorialização, pelo qual sujeitos e coletivos dotam de significado seu espaço físico ou virtual de convivência.

Essa caracterização genérica sobre as possibilidades de territorialidade que dificilmente se manifestam em sentido “puro” – funcional ou simbólica – passou a incorporar, a partir de meados do século XIX, o fator mobilidade, que intensificou os fluxos, relações e

conexões de um território mais circunscrito geograficamente para um território com maior mobilidade espacial, marcado pelos trânsitos de pessoas, mercadorias e informações de uma sociedade em rede, evidenciando a mobilidade como um elemento fundamental na constituição do território. Nesse ponto, cabe-nos observar que identificamos nos documentários dois tipos de mobilidade, sendo uma delas que ocorre de forma voluntária, pela qual os sujeitos vão ao encontro do Outro, desenvolvem trocas comerciais, compartilham informações, experiências e sensibilidades nos territórios – práticas que forma fortemente estimuladas pela lógica de expansão comercial proposta pela globalização, mas que também existem anteriormente a esse processo. A esses fluxos e redes Haesbaert chama de multiterritorialidade, que contempla "um cenário de pugna entre territorialidades, isto é, entre jurisdições, reais e imaginadas, que incidem sobre os territórios estruturados e habitados" (HAESBAERT, 2008, p. 9). Essa multiterritorialidade abriga formas particulares de identidade territorial que estão sob diferentes jurisdições, mas que estão unificados pela perspectiva do território como apropriação simbólica. Por isso muitos grupos que vivem nesses territórios contornados pelas zonas de fronteira incorporam-se a um multipertencimento territorial em suas comunidades, cidades e regiões.

A multiterritorialidade permeia todos os ambientes sociais e é compartilhada por diferentes grupos que constroem territórios multifuncionais, flexíveis e multi-identitários, nos quais o acesso é promovido pelo trânsito entre os indivíduos, num espaço físico ou virtual compartilhado. A esse tipo de espaço Haesbaert (2008, p. 7) denomina territórios-rede, caracterizados por um "contexto descontínuo, fragmentado e de simultaneidade entre territórios", tanto no sentido físico como virtual. Porém, ao contrário do que muitas correntes conceituais pós-modernas difundem, as multiterritorialidades não são possibilidades amplamente aplicáveis ao redor do mundo, sendo possíveis apenas para poucos que possuem o privilégio de viver num *lócus* de intensa conexão humana, de zonas onde há o predomínio da paz e da integração. Dentre esses grupos, talvez estejam alguns fronteiriços que vivenciam a fronteira como um espaço gerador de identidades culturais complementares e híbridas, abordadas no conjunto de documentários sobre as fluidas fronteiras do Brasil com o Uruguai e com a Argentina, cujas análises estão nos filmes *Continente dos Viajantes*, *Causos e Cuentos de Fronteira*, *A Linha Imaginária* e *Doble Chapa*.

Por outro lado, também visualizamos uma mobilidade territorial forçosa, ameaçadora e violenta, que impõe o cerceamento e também o cercamento de grupos em um espaço

territorial com fluxos desiguais de entradas e saídas, muitos deles delimitados em função das pressões de grupos dominantes. Nesse caso, os grupos não dominantes são encurralados em um espaço marcado pela diferença étnica, que também pode ser entendida como desigualdade. Esse espaço praticado apresenta resistências à uniformização e reitera novos modos de estar junto, baseado no comunitarismo étnico. Para além do caráter de apropriação simbólica, o território é o terreno do trabalho e da sobrevivência econômica, material e cultural, fortalecendo o caráter identitário baseado na diferença com o Outro. Esse tipo de uso do território de modo mais circunscrito ou “zonal” atua na individualização dos sujeitos ou dos grupos sociais que nele habitam, conforme constatamos pelas análises dos filmes *Quilombagem*, *A Gente Luta mas Come Fruta* e *Manoel Chiquitano Brasileiro*.

Na esteira entre uso funcional e simbólico, o território com base material delimitada está imerso em relações de dominação político e econômica que torna seu uso funcional imprescindível para a sobrevivência dos grupos que nele habitam, ao contrário dos espaços multiterritoriais, nos quais as marcas do vivido e o valor de uso do espaço de interação entre grupos sociais distintos se sobrepõem à funcionalidade física. Para os grupos não dominantes unidos em torno de uma identidade étnica, o território possui um fim em si mesmo, pois é o espaço de abrigo e de vinculação simbólica, e perder esse território é quase que desaparecer enquanto formação social, pois suas práticas culturais, econômicas e sociais estão ancoradas também no espaço físico territorial. Para esses grupos, como os indígenas e quilombolas analisados nos documentários, o território possui funcionalidade vital, uma vez que assegura abrigo e condições de sobrevivência no cotidiano, constituindo identidade.

Considerando que o território envolve também a circunscrição de uma área, que pode ser mais simbólica ou mais funcional, ele é moldado por relações de poder de grupos sociais que podem conviver num mesmo espaço, alimentando ou não as lutas pelo domínio material desse território. Nas territorializações mais fechadas há uma imposição da “correspondência entre o poder político e a identidade cultural, ligadas ao fenômeno do territorialismo, como nos territórios defendidos por grupos étnicos” (HAESBAERT, 2008, p.8). Já as territorializações múltiplas, que seriam a expressão de uma multiterritorialidade plena, são conformadas por grupos ou sujeitos que elaboram seus territórios numa conexão maleável de territórios com diferentes jurisdições, culturas, relações sociais, políticas, etc., os quais produzem sentidos particulares de identidade. Na coexistência complexa de multiterritorialidades e territorializações mais fechadas, é que se (re)configuram e se

multiplicam os sentidos identitários nas zonas de fronteira brasileira, tendo o território como um local amparador das diferenças humanas.

Nos cabe aqui trazer uma explicação adicional sobre as territorializações mais fechadas dos grupos étnicos ligados às atividades camponesas tradicionais, como são considerados os indígenas e os quilombolas. No contexto de um grupo étnico, a relação dos sujeitos com o território pode apresentar particularidades, pois:

[...] são as pessoas que pertencem ao grupo social e ao território, e não o contrário, como ocorre em nossa sociedade, onde a terra pertence aos seus donos. Ser membro de um grupo étnico é se submeter a uma série de regras sociais estabelecidas pela tradição e perpetuadas geração após geração (INSTITUTO..., 2017, p. 7).

Sobre esse aspecto, o antropólogo Fredrik Barth pontua que os grupos étnicos são “uma forma de organização social” em que as pessoas se submetem às normas do grupo no qual a participação depende da autoatribuição e da atribuição pelos outros dessa identidade determinada por sua origem e circunstância de conformação social (BARTH, 2000, p. 31). Nos termos de Barth (2000), a identidade étnica refere-se a um grupo de seres humanos unidos por um fator comum, tal como as pessoas que se identificam na cor da pele, língua, cultura e que compartilham uma história e uma origem comum. Estas “organizações sociais” geralmente reivindicam para si uma estrutura social e política, bem como um território – de caráter simbólico ou simbólico e material, como nos exemplos das territorialidades indígenas e quilombolas. Para o autor, nem todos os grupos étnicos necessitam ter ancoragem territorial para identificarem-se como tal. Exemplo recorrente são os ciganos, que possuem no deslocamento constante uma característica constituidora de sua identidade. Nesse caso, os membros ciganos pertencem apenas à coletividade do grupo social.

Por outro lado, a noção de território e territorialidade é uma questão fundamental para sobrevivência de grupos camponeses tradicionais, ou seja, para aqueles que dependem da terra para sua sobrevivência. De acordo com um documento sobre a regularização de territórios quilombolas no Brasil, torna-se pertinente a observação de que

No caso de um grupo étnico camponês, como os quilombolas, que fundam sua existência sobre o uso intensivo e extensivo, prático e simbólico de um determinado território, esse elemento acaba por assumir um papel essencial a reprodução física e social do grupo. Portanto, o território para um grupo camponês tradicional, ocupa o lugar de elemento central no processo de identidade grupal (INSTITUTO..., 2017, p. 7).

Assim, para os quilombolas é o território que assegura a continuidade da comunidade, por isso consideramos uma prática de resistência os enfrentamentos em defesa de sua propriedade, fator que fortalece o sentido identitário étnico, constituído pela diferença em relação a outros grupos sociais com os quais estão em contato. A reivindicação da propriedade definitiva às comunidades negras rurais é assegurada pelo Decreto 4.887/2003, que determina as características a serem observadas em uma comunidade remanescente de quilombo, tais como a autoatribuição, uma trajetória histórica própria, a ancestralidade negra relacionada com o período escravocrata e, ainda, relações territoriais específicas, “na medida em que é o território e o vínculo específico que os membros da comunidade tem com o mesmo que se constitui no fato social total que, ao lado de todas estas outras características, conformam uma comunidade quilombola” (INSTITUTO..., 2017, p. 5). Assim como para os indígenas, a reivindicação da propriedade territorial é vital para a sobrevivência do grupo, pois é a partir dele que se estabelecem as regras, as práticas, os valores e o modo de vida dos quilombolas.

Para os indígenas, a reivindicação por uma base territorial exclusiva deu-se pelas sucessivas situações coloniais, a partir das “restrições impostas pelo contato, pelos processos de regularização fundiária, contexto que inclusive favoreceu o surgimento de uma identidade étnica”, conforme afirma a antropóloga indigenista Dominique Gallois (2004, p. 39). Assim, a obtenção de uma base territorial fechada e delimitada decorreu do enfrentamento com um modo de vida alheio, transformando os territórios em terras, passando-se da concepção de apropriação simbólica (territorialidade sem a terra) para a concepção de posse (territorialidade com a propriedade). O território, na compreensão indígena, envolve um modo de vida que abrange as concepções materiais, ambientais e sociais, e engloba as áreas necessárias à sua reprodução cultural, indo além dos entornos das aldeias. Por isso a noção de territorialidade passou a ser levada em conta nas análises dos processos de definição das Terras Indígenas, que passa pelas etapas de identificação, reconhecimento, demarcação e homologação. Terra é apenas a parte do território que faz referência ao aspecto jurídico da posse e propriedade material, determinada pelo Estado (GALLOIS, 2004).

Decorrente das dinâmicas sociais de contato com o Outro, marcadas por tensões, disputas e negociações entre grupos com concepções de modo de vida muito diferentes, a propriedade territorial passou a ser o suporte de etnicidade para muitos grupos indígenas, como nos exemplos das etnias chiquitana e ashaninka, pois amparar a perpetuação de grupos

indígenas no Brasil somente no pressuposto da apropriação simbólica do território fatalmente os levaria à extinção. Assim, temos que considerar que a relação entre um grupo indígena e seu território não é originária da “natureza indígena”, mas construída em virtude das diferentes experiências no contato com outros grupos – dominantes. Entretanto, não é possível afirmar que os limites étnicos correspondam aos limites territoriais para todas as etnias indígenas, uma vez que a resposta à conversão dos territórios indígenas em terras varia de acordo com as situações as quais as comunidades são submetidas. Com isso, afirmamos que a posse territorial é um suporte para a identidade étnica dos grupos ashaninkas e chiquitanos a partir dos elementos aferidos pela análise dos documentários, mas essa experiência é variável a cada etnia, pois as dinâmicas sociais dos grupos em contato são circunstanciais.

Outro fator que impacta a caracterização de um grupo étnico é a questão do contato intercultural e que, por vezes, fragiliza o pleito pela designação de delimitação a partir de uma atribuição étnica distinta. No embate entre diferentes grupos sociais, uma das possibilidades resultantes do contato é a interação e a congruência entre códigos e valores de grupos diferentes, amenizando essas diferenças, como ocorre nas zonas fronteiriças abordadas nos documentários do sul do Brasil. No documentário *O Continente dos Viajantes* há uma sequência em que índios guaranis aparecem vendendo seu artesanato no acostamento de uma rodovia, demonstrando uma adaptação da cultura indígena necessária à sobrevivência em um território delimitado que não compreende uma área suficiente para os indígenas viverem somente com suas práticas tradicionais. Nesse caso, a fraca diferenciação cultural desse grupo para com as práticas de grupos dominantes atua como elemento enfraquecedor do reconhecimento de uma identidade étnica guarani. Por outro lado, há situações em que um grupo mantém sua identidade quando em contato com o Outro, demonstrando que há elementos que não são hibridizáveis ou características inegociáveis para aquela cultura. Nessa mesma sequência do documentário, a persistência da diferença se sobressai no caso da pintura corporal e do canto como forma de conexão com divindades que fazem parte da cosmologia guarani. Ou seja, permite-se a adaptação e a transformação em determinados contextos relacionais e evita-se a interação em outras situações como forma de proteger “partes da cultura” da modificação e apropriação pelo contato. Nesse sentido, a delimitação territorial não seria uma barreira intransponível que blindaria a identidade étnica, mas é um importante elemento de coesão que apoiaria esse processo de resistência da diferença, protegendo partes da cultura da modificação.

Ainda assim, os grupos étnicos abordados nos documentários analisados enfrentam dificuldades para terem seus direitos reconhecidos enquanto categorias étnicas, tanto por agentes externos aos grupos, como pelo próprio Estado. Por isso da necessidade de se focar o critério autoatributivo como identificador de pertencimento étnico, conforme postula Barth (2000). A partir dessa ideia de autoidentificação, compreendemos também a postura de alguns personagens que não se identificam como indígenas ou quilombolas, mesmo que as demais características, para além da autoatribuição, os vinculem a esses territórios e a essas identidades culturais.

No contato entre diferentes grupos, se faz importante destacar que as dinâmicas sociais que englobam relações sociais, econômicas e culturais entre grupos distintos na zonas de fronteira continental do Brasil ocorrem tanto entre populações de países vizinhos quanto entre comunidades dentro do próprio país. Ao compreendermos que “as situações de fronteira não são as mesmas ao longo do limite internacional do país em razão das diferenças geográficas, do tratamento diferenciado que recebe dos órgãos de Governo e do tipo de relação estabelecida com os povos vizinhos” (BRASIL, 2009, p. 27), ampliamos o entendimento das relações com o Outro como sendo relações entre grupos sociais distintos, independentemente da nacionalidade de seus membros.

As relações transfronteiriças com os países vizinhos auxiliam-nos na compreensão da organização socioterritorial e também nos trazem informações sobre como ocorre o processo de intercâmbio cultural para os sujeitos que habitam essas regiões, possibilitando-nos a aferição se há, ou não, relações interculturais entre esses sujeitos de diferentes culturas (seja elas de nacionalidades diferentes ou não), como essas relações se dão, que tipo de trocas ocorrem, como são suscitadas, entre outros aspectos do viver fronteiriço cotidiano. Considerando que toda a fronteira é dinâmica, seja por fatores de trocas entre países diversos, seja pela forte ação do Estado que desencadeia disputas com outros grupos locais, e considerando que as zonas de fronteira são mais permeáveis e ambíguas que outras regiões territoriais do país, assinalamos que as relações acima elencadas não são estáticas, pois os dinamismos sociais praticados em cada tipo de zona fronteiriça é desigual. Com isso, as identidades culturais decorrentes das diferentes relações dos sujeitos com o território não se manifestem de maneira uniforme nos documentários analisados.

### 3.2 ZONAS FRONTEIRIÇAS DO SUL DO BRASIL

Na tese trabalhamos com documentários que representam diferentes localidades nas zonas fronteiriças continentais do Brasil. Nos documentários onde as dinâmicas sociais ensejam a permanência dos sujeitos e grupos que compartilham de um sentido de territorialidade simbólica transfronteiriça os limites nacionais representados são com o Uruguai e com a Argentina. As zonas de fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e a Argentina são abordadas nos documentários *Continente dos Viajantes* e *Causos e Cuentos de Fronteira*, e as zonas de fronteira com o Uruguai perfazem o contexto dos documentários *Doble Chapa* e *A Linha Imaginária*.

O Brasil só faz fronteira com o Uruguai via cidades localizadas no estado do Rio Grande do Sul. Dentre elas, seis cidades-gêmeas da fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai são abordadas nos documentários analisados. Dentre essas seis, três são contíguas: Aceguá/Aceguá, separadas por uma rua; Chuí/Chuy, separadas por uma Avenida Internacional e Santana do Livramento/Rivera, separadas pela Praça Internacional. Já as outras três cidades são conectadas por pontes. Quaraí e Artigas são ligadas pela Ponte Internacional da Concórdia; Barra do Quaraí e Bella Unión são ligadas por uma ponte ferroviária e por outra rodoviária; e Jaguarão e Rio Branco são conectadas pela ponte internacional Barão de Mauá. Ainda, no que diz respeito à geografia humana, podemos afirmar que há várias formas de experienciar as fronteiras entre o Brasil e o Uruguai, pois cada localidade contígua possui características próprias, com problemas e vicissitudes distintas. Há localidades onde o comércio fronteiriço prevalece, como é o caso de Chuí e Santana do Livramento, e outros em que o transporte de cargas é mais intenso, como em Aceguá e Quaraí.

Já a zona fronteiriça do Brasil com a Argentina engloba os estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Somente as zonas fronteiriças do Rio Grande do Sul com a Argentina são abordadas nos documentários em questão na tese, sendo os municípios de Uruguaiana e Paso de Los Libres, divididos por uma ponte rodoviária e ferroviária sobre o Rio Uruguai; Itaqui e Alvear, cuja conexão ainda ocorre via balsa; e São Borja e Santo Tomé, que estão conectados por uma Ponte da Integração. Embora nessas situações não tenhamos cidades-gêmeas, o intenso contato entre os sujeitos prevalece.



Nessas regiões de fronteira há de se considerar a peculiar mescla cultural oriunda da formação histórica e geográfica que possibilitou o contato intenso entre diferentes grupos, suscitando a constituição de um idioma próprio (portunhol), o compartilhamento de costumes, a predominância de certos ritmos musicais (como a milonga e o tango) e o desenvolvimento de uma literatura que revela uma combinação cultural, mas sem ignorar as tensões entre as identidades nacionais, com seus contrastes e pontos de contato.

O território sociocultural que engloba o universo “gaúcho” foi constituído dentro de uma zona de conflito de duas soberanias – Espanha e Portugal – que inicialmente disputaram o que atualmente constituem o oeste e noroeste do estado. A grande problemática dessas contendas referia-se ao fato de que o estabelecimento de limites das fronteiras ocorreu por tratados, ignorando algumas práticas ancestrais já estabelecidas entre as populações que estavam em contato e que constituíam um modo de vida em comum, que não podia ser fragmentado pelas divisões estabelecidas por uma sociedade técnica de contratos escritos e limites precisamente definidos. É nesse sentido que a fronteira cultural foi e continua sendo definida por práticas e não por uma lei, pois no cotidiano há uma inexistência de limites na vivência das populações que historicamente se margeiam, se “tocam”. Deste modo, é comum o sentimento de apropriação territorial por parte dos sujeitos fronteiriços, sem que ela corresponda à posse material do território. A territorialidade, nessas zonas, se expressa em seu caráter simbólico.

O Rio Grande do Sul foi uma região de limites entre o império espanhol, com sede em Buenos Aires, e o império português, com sede no Rio de Janeiro. Por isso o chamado “Continente de São Pedro do Rio Grande do Sul” foi muito disputado entre as coroas portuguesa e espanhola, em meados do século XVIII (MARTINS, 2002). Esse período de intensas disputas desencadeou a conformação de uma cultura própria, pois por constituírem uma zona periférica em relação às capitais nacionais, tanto do Brasil como da Argentina, essas zonas usufruíam de uma certa liberdade, uma vez que estavam distantes dos formuladores das leis. De acordo com Maria Helena Martins, no século XVIII os conflitos armados intensificaram-se com disputas militares e diplomáticas, até a Guerra da Cisplatina, finalizada em 1828, que criou a República Oriental do Uruguai, estabelecendo a configuração geopolítica atual. Com a distribuição das terras do Rio Grande do Sul para os militares portugueses, o que era antes “terra-de-ninguém” passa a ter poucos donos (sesmarias), até meados do final do século XIX (MARTINS, 2002, p. 233). É em meio a esse conflito que

constituiu-se a identidade cultural gaúcha, que carrega desde o princípio da constituição do estado, signos da alteridade entre as identidades portuguesas e espanholas, acrescida do contato com outras identidades, como as de diversos povos indígenas, negros e outros imigrantes.

Nessa zona fronteiriça do sul do Brasil perpassa um imaginário social de uma identidade regional calcada na figura do gaúcho. A palavra gaúcho surgiu no final do século XVIII e era utilizada para designar os “homens soltos” da região da campanha platina – ou seja, da região do Rio da Prata. Como forma de diferenciação dos espanhóis (invasores) e dos portugueses (então colonizadores da região), os gaúchos foram criando um modo de vestir, falar e agir que pouco se diferenciava dos *gauchos* que habitavam a Argentina e o Uruguai, caracterizando certo isolamento cultural (OLIVEN, 1985). A palavra gaúcho tratava-se de uma definição de cunho negativo para homens que não possuíam relações de trabalhos estáveis e migravam, juntamente com seu cavalo, em busca de ocupação. Com a consolidação das propriedades privadas que tinham a pecuária como fonte de renda dominante, o gaúcho passou a ser usado como mão-de-obra, e o sentido atribuído à palavra mudou. “Referia-se, a partir de então, a peões campeiros que mantinham hábitos, vestimentas, linguajares e costumes alimentares herdados de seus antepassados, e que ainda eram, especialmente, homens ‘de a cavado’” (GUAZZELI, 2002, p 108). Daí decorre o que se denomina “mito do gaúcho”, referindo-se a um modelo regional idealizado que associa o “homem do campo” à figura de um sujeito valoroso, forte, leal e destemido, com hábitos de vida rural, heroico e com uma expressão de ser “superior” aos Outros. Esse mesmo modelo, que ainda está presente no ideário do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), em parte da literatura e em letras de músicas ditas tradicionalistas, reforça uma identidade regional constituída a partir de valores que, na lógica de seus defensores, são bons porque foram herdados do período passado mitificado como glorioso.

No entanto, à medida em que o estado do Rio Grande do Sul foi passando por um processo visível de empobrecimento, com o deslocamento de grandes levadas de homens do campo para a cidade, a palavra gaúcho foi perdendo seu sentido idílico, idealizado, passando a contemplar outras formas de experienciar essa identidade cultural. Com os tratados que circunscreveram os limites nacionais, o gaúcho perdeu sua função de defensor, passando a ser um pobre vaqueiro, um “gaúcho a pé”. A expressão foi cunhada por Cyro Martins a partir da

produção de ficção literária sobre o descenso do gaúcho que, espoliado de seus bens, passou a viver na marginalidade de uma vida na cidade (PIRES, 2011).

Na riqueza cultural dos documentários analisados nos deparamos com o gaúcho valoroso, mas também com esse “gaúcho a pé”, muitas vezes atuando em funções laborais relacionadas ao comércio fronteiriço, deixando no passado a ideia de “fronteira como um *front* móvel do qual cada gaúcho era o guardião responsável” por cuidar o limites de seu território (LEENHARDT, 2002, p. 321). Ainda assim, permanecem sendo exaltados elementos na cultura regional do Rio Grande do Sul que demarcam as peculiaridades que o distinguem dos demais estados do país, tais como as características geográficas, o histórico de lutas e a colonização europeia como caracterizadora do “branqueamento” dos gaúchos, obliterando a diferença cultural constituidora da identidade regional.

Ainda, dentro do sentido identitário gaúcho, temos integrantes que reforçam a ideia do mito, e outros que apenas utilizam-se dos elementos da cultura gaúcha como modo de vida integrado a uma zona fronteiriça que possui o pampa como geografia comum. Nesse sentido, a identidade cultural gaúcha utiliza-se do aspecto simbólico da territorialidade enquanto pertencimento a uma coletividade de um grupo social, independentemente da posse territorial. Nesse sentido, a territorialidade transfronteiriça ocorre para além da jurisdição física e identitária entre sujeitos de diferentes nacionalidades.

Nos contextos fronteiriços, a identidade regional é adicionada do contato entre diferentes nacionalidades e da prática de um idioma próprio – características que são acrescidas aos já consolidados atributos da identidade gaúcha. Ser “da fronteira”, como observou Karla Maria Müller, em sua tese sobre a comunicação de fronteira nos municípios de Uruguaiana/Paso de Los Libres e Santana do Livramento/Rivera, é expressar a identidade gaúcha em uma área diferenciada e ampla, “e que deixa para regiões mais distantes, além das zonas urbanas, a responsabilidade pelos contornos nacionais” (MÜLLER, 2017).

Diante do contexto, é fundamental ressaltar que a identidade regional gaúcha representada nos documentários não possui aspecto uníssono e nem é expressada de uma única forma nos filmes analisados. Ou seja, não é sem fissuras que esses sentidos identitários são conformados, pois parte da população das zonas fronteiriças representadas nos documentários não se reconhece no constructo da identidade gaúcha – e tampouco essa contempla as diferenças culturais que englobam essas zonas de fronteira. Os sentidos de multiterritorialidade e de interculturalidade dão conta de uma apropriação simbólica do

território fronteiriço com base nas dinâmicas sociais, mas que, ao contrário das demandas étnicas indígenas e quilombolas, estão distantes de provocarem uma coalizão de interesses para pleitear a delimitação por um território próprio.

Por todas essas transformações que a cultura gaúcha teve no tempo e no espaço é que visualizamos, nos documentários selecionados, diferentes dinâmicas sociais que colocam em contato distintos grupos nas zonas de fronteira do Brasil com o Uruguai e com a Argentina – *locus* de presença mais expressiva do gaúcho. Alguns documentaristas enquadram a vivência nostálgica do sentido de ser gaúcho apoiado na imagem mítica do gaúcho, cuja prática não desapareceu por completo, como pontua Assis Brasil (2002, p. 130): “Já não se trata de nostalgia, mas de aceitação de um estilo de vida diferente, que ainda não desapareceu de todo, e no qual há espaços para a crítica das evidentes desigualdades”. Ou seja, não podemos criticar os documentários simplesmente pelo fato deles abordarem as zonas fronteiriças do Rio Grande do Sul como lugares nos quais as práticas associadas a um modo de ser gaúcho estejam presentes, pois os traços culturais históricos possuem um peso muito forte na conformação de uma cultura. O que devemos questionar é porque outros grupos étnicos que coabitam essas zonas fronteiriças e expressam suas diferenças também não são representados.

Os diretores, também por serem oriundos desses territórios fronteiriços, não conseguem tornar invisível uma cultura centenária, que se desenvolveu tanto no tempo como no espaço. Estaria contido, nessa percepção dos documentaristas, um ideal idílico de convivência harmoniosa entre os grupos sociais, corroborando, assim, para a perpetuação de uma mitologia e de um sonho de uma identidade regional estável e harmoniosa? Em *A Linha Imaginária*, o personagem Fabián Severo pontua que qualquer pessoa no mundo gostaria de viver em uma zona fronteiriça como a do Brasil com o Uruguai, onde impera a paz e convívio reconhecedor para com as diferenças. Reconhecer, compreender e valorizar as práticas interculturais e multiterritoriais proporciona o entendimento das fronteiras como possibilidades de portas de contato entre os sujeitos fronteiriços, e não somente como limitação. Mas também há contrapontos nos filmes analisados. Em *Continente dos Viajantes* a identidade regional se apropria da diferença indígena como vistas a eliminá-la.

Desse modo, a problemática nas representações dos documentários sobre as fronteiras do sul do Brasil são parciais no que concerne às formas de apresentar a alteridade dos diferentes grupos sociais que as habitam e constituem a identidade regional gaúcha. Apesar de mencionar a participação de árabes, negros e indígenas na conformação identitária dessas

zonas, os documentários não conferem a visibilidade necessária à intensa contribuição de grupos não dominantes no processo de formação socioeconômica e sociocultural dessas regiões, e menos ainda promove o reconhecimento da diferença cultural constituidora dos contornos identitários dos sujeitos fronteiriços.

A identidade regional também é reforçada pela literatura regional que em decorrência do recebimento de grandes levas de imigrantes europeus, a partir do final do século XVIII, passou a produzir representações dos gaúchos a partir do preceito da purificação étnica-cultural, como apontam Daronco, Rodrigues e Stefanello (2015, p. 8): “a literatura histórica e o imaginário social reproduziram a idealização de um passado branco à região”; contribuição essa que é exaltada em *Continente dos Viajantes*. Em contrapartida, as próprias narrativas orais e os cada vez mais vultosos trabalhos de reinterpretação documental têm revelado uma cartografia mestiça constituidora da fisionomia majoritariamente branca da população do sul do Brasil. Com isso, apontamos que há diferentes formas de experienciar, entender e viver as identidades culturais nessa região e, em particular, nas zonas fronteiriças. E talvez seja a ausência de uma posição crítica quanto à obliteração de determinados grupos identitários também existentes no sul do Brasil um ponto crucial para nossa reflexão.

### 3.3 ZONAS FRONTEIRIÇAS DA REGIÃO AMAZÔNICA BRASILEIRA

No segundo grupo de documentários analisados na tese nos deparamos com um contexto bastante distinto das zonas fronteiriças do sul do país. Os documentários *A Gente Luta mas Come Fruta*, *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro* abordam diferentes zonas de fronteira na região amazônica do Brasil, que compreende todos os estados do norte, exceto Tocantins, e grande parte do estado do Mato Grosso. É a região menos populosa do Brasil em virtude da existência da floresta amazônica e da grande extensão territorial que a área ocupa. Os documentários analisados abordam algumas regiões da fronteira do Brasil com o Acre e com a Bolívia.

Historicamente a ocupação da região amazônica foi realizada por diferentes comunidades indígenas, que se adaptaram às condições de vida nesse meio geográfico. Já no século XVI os desbravadores portugueses chegaram à região, que era de domínio espanhol, para impedir a invasão de outros grupos colonizadores – ingleses, franceses e portugueses – e então descobriram o potencial comercial dos frutos do cacau e da castanha (GADELHA, 2002, p. 77). Assim, estradistas, bandeirantes e missionários, ocuparam-se de ações para

assegurar a posse da Amazônia e garantir os usos territoriais (REZENDE, 2006). O Tratado de Madri, assinado entre os reis de Portugal e Espanha, em 1750, determinou que quem ocupava a terra teria direito a ela e, por conseguinte, a propriedade de grande parte da região amazônica passou a ser de domínio jurídico dos portugueses, marcando o início do processo de definição da fronteira continental brasileira nessa região<sup>17</sup> (REZENDE, 2006). Segue-se a esse processo de penetração da expansão portuguesa na Amazônia a fase de exploração da borracha, em meados do século XIX, e a fase de neocolonização da região promovida durante o Governo Vargas (1930-1945), na chamada “Marcha para Oeste” (FRANCISCO, 2017).

A política expansionista foi ampliada com o discurso militar da unificação do país e contra a internacionalização da floresta amazônica, em meados de 1960. Utilizando-se de argumentos nacionalistas, os militares empreenderam várias obras de infraestrutura para ocupar a região, aumentando o contingente populacional dessa grande fronteira continental brasileira. A expansão foi realizada sem o devido planejamento, desencadeando um processo de desmatamento da floresta e a criação de conglomerados populacionais sem as condições necessárias de infraestrutura, saneamento básico, energia elétrica e saúde para a população. A intensificação do desmatamento impulsionou a venda de madeiras e a região fronteira passou a ser a nova “fronteira agrícola” no país, atraindo agricultores e pecuaristas para a região, no final da década de 1980. Em virtude da floresta amazônica ser considerada o “pulmão do mundo”, o desmatamento desmedido despertou atenção de órgãos internacionais e “políticas públicas eficazes de preservação ambiental passaram a ser executadas” a partir dos anos 2000, o que não impediram o desmatamento, mas têm reduzido suas taxas de expansão (FRANCISCO, 2017).

É nesse contexto em que o uso do território possui distintos sentidos para as comunidades que o habitam. De acordo com Dorfman, França e Assumpção (2016, p. 98), entre as características da colonização da América do Sul está a dizimação dos povos negros e dos povos indígenas, conforme foi evidenciado no contexto de conformação territorial apresentado, e também é observado nas narrativas dos documentários analisados. No entanto, algumas populações nativas ainda resistem, conferindo às zonas de fronteira uma configuração com grupos de “diferentes troncos linguísticos e traços culturais distintos” (DORFMAN, FRANÇA e ASSUMPCÃO, 2016, p. 102), os quais são apresentados nos documentários que percebem as zonas fronteiriças como lugares de resistência cultural e

---

<sup>17</sup> Embora tenha sido revogado logo depois de assinado, o Tratado de Madri estabeleceu as diretrizes que prevaleceram na demarcação definitiva das fronteiras brasileiras (REZENDE, 2006).

identitária. Nessas zonas fronteiriças a alteridade é fonte de tensões e conflitos, estimulando o deslocamento das populações autóctones, como as indígenas e quilombolas, mas também gerando processos de resistência e luta pela permanência em seus territórios de origem. Os documentários onde as dinâmicas sociais fronteiriças negam o reconhecimento da alteridade de grupos étnicos, por meio do não reconhecimento de sua diferença ou por estratégias para sua apropriação, contextualizam suas narrativas na fronteira do Brasil com o Peru e com a Bolívia.

O Brasil faz fronteira com o Peru nos estados do Amazonas e do Acre, mas é na região dos municípios de Marechal Thaumaturgo, Porto Walter e Cruzeiro do Sul (Acre) que se localiza a comunidade indígena ashaninka, autorepresentada por realizadores indígenas em *A Gente Luta mas Come Fruta*. Essa zona fronteiriça faz parte do chamado “arco indígena” e foi habitada integralmente por índios até ser neocolonizada por exploradores da borracha, desencadeando conflitos em virtude das diferentes formas de uso do território entre brancos e indígenas (BRASIL, 2005; LEONARDI, 2000).

O fato do estado do Acre ter seus municípios integralmente dentro da Faixa de Fronteira e congregar o maior contingente de população indígena do país, diferenciado em etnias e culturas, gerou o reconhecimento do aspecto territorial indígena por parte do Governo Federal, que instituiu áreas de reserva ou delimitou as Terras Indígenas. Com o objetivo de “respeitar os direitos adquiridos dos povos indígenas e, ao mesmo tempo, criar condições para sua integração nas áreas ocupadas por não indígenas” é que a Terra Indígena Kampa do Rio Amônia foi demarcada (BRASIL, 2005, p. 56). No entanto, a demarcação e a homologação tanto de Terras Indígenas quanto quilombolas não asseguram a permanência dessas etnias em seus territórios, pois o direito desses grupos não dominantes à terra é objeto de visões divergentes, tanto em âmbito governamental, quanto para os próprios grupos e seus entornos sociais. Desse entendimento diverso decorrem as invasões por frentes madeireiras, mineradoras, agrícolas e extrativistas, gerando sérios conflitos nessa zona de fronteira.

Na zona fronteiriça abordada em *A Gente Luta mas Come Fruta* temos como agravante a concessão da exploração da região amazônica peruana, por parte do Governo vizinho, o que tem gerado a invasão da área ashaninka, uma vez que os limites entre os países estão situados dentro da floresta. Adicionalmente, também há colaboração dos próprios indígenas ashaninkas peruanos na sinalização para essas rotas de exploração madeireira, gerando um conflito dentro da própria etnia.

Já a fronteira do Brasil com a Bolívia perpassa os estados do Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Rondônia e Acre, sendo considerada uma área de transição entre o Arco Sul, claramente identificado com a cultura europeia, sobretudo de colonização alemã e italiana, e o Arco Norte, onde predomina a cultura dos diversos povos indígenas (BRASIL, 2005, p. 58). Nessas zonas de fronteira há áreas culturais com intensa presença negra, indígena e também paraguaia. O documentário *Quilombagem* faz menção à zona fronteiriça do estado de Rondônia, que carrega traços da contribuição negra por meio dos quilombos, enquanto que *Manoel Chiquitano Brasileiro* referencia a fronteira estado do Mato Grosso, onde a contribuição indígena é bastante expressiva. Ambas zonas fronteiriças referenciadas pelos filmes constituem parte do chamado Vale do Guaporé, que se estende da chapada dos Parecis, no estado de Rondônia, e se prolonga até o estado do Mato Grosso. O Vale do Guaporé é uma região povoada por comunidades ribeirinhas, indígenas e remanescentes de quilombos, cuja territorialidade material é vital para sobrevivência e organização dos grupos sociais, pois esses grupos realizam uso funcional da terra e dos rios para a obtenção de alimentos, construção de suas moradias e comercialização de produtos oriundos da natureza.

De acordo com a Proposta de Programa de Desenvolvimento da Faixa de Fronteira (BRASIL, 2005, p. 91), a ampla área geográfica em que se situa o Vale do Guaporé era dominada por grandes grupos indígenas no passado que, com o passar do tempo, foram tendo seus territórios reduzidos pela apropriação de estancieiros e extratores de recursos da natureza nessa região. No entanto, devido à sua extensão, essa ampla zona fronteiriça caracteriza-se por comportar recursos naturais ainda preservados, alocando a maioria dos parques de conservação em países amazônicos, de acordo com Dorfman, França e Assumpção (2016, p. 110-111).

Ao sul do Vale do Guaporé está a zona de fronteira do Mato Grosso com a Bolívia, nos limites dos municípios de Cáceres, Porto Espiridião e Vila Bela Santíssima Trindade, a qual o documentário *Manoel Chiquitano Brasileiro* faz menção. Essa área é considerada propícia para o desenvolvimento de um polo de ecoturismo e turismo cultural em virtude da diversidade biológica da região, que qual concentra três importantes biomas brasileiros: o pantanal, o cerrado e a floresta amazônica. Assim, constitui-se em uma área bastante ambicionada por diversos grupos sociais, sendo mais um ponto que fragiliza a posse territorial definitiva (homologação da terra) pleiteada pelos índios chiquitanos. A associação da pecuária



com a agricultura tornou-se uma característica da região, levando os grandes produtores rurais a não reconhecerem a posse territorial indígena, apropriando-se indevidamente de suas terras.

Já a zona de fronteira de Rondônia com a Bolívia, nos limites dos municípios de Costa Marques e Pedras Negras, é abordada no documentário *Quilombagem*. Essa região possui perfil rural, com a maior parte da população vivendo da extração ilegal de madeira e de recursos oriundos da natureza. De acordo com os estudos realizados pelo Programa de Desenvolvimento da Faixa de Fronteira (BRASIL, 2005, p. 87), essa região é uma das áreas estratégicas no combate às atividades ilegais Brasil/Bolívia, embora a fiscalização e o controle de fluxo por parte de órgãos governamentais não seja expressiva.

Pela ótica das representações elaboradas pelos documentários *A Gente Luta mas Come Fruta*, *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro*, essas zonas fronteiriças não são enquadradas somente como locais propícios à realização de atividades ilegais e contravenções, embora algumas dessas questões também sejam abordadas nos filmes. Os filmes produzidos por realizadores locais privilegiam evidenciar o cotidiano fronteiriço que, pelo contato entre diferentes grupos, geram sentidos identitários baseados na diferença. Ao abordarem o ponto de vista de grupos não dominantes sobre essas interações, os documentários evidenciam dinâmicas sociais que desvelam fechamentos identitários étnicos, promovidos pela negação da alteridade, por parte de grupos dominantes, e pelo endossamento da diferença cultural como elemento de resistência. Nessas zonas o espaço fronteiriço é de desterritorialização, onde a negociação da copresença entre grupos sociais distintos gera violência. Por isso essas zonas fronteiriças são hostis à fixação, provocando um deslocamento forçoso e o posterior retorno pela delimitação territorial, ou uma permanência resistente, pautada em processos de disputas cotidianas.

No contexto de globalização e trânsito acentuado também na região amazônica, as interações que existem entre as comunidades ou grupos que se relacionam, calcadas em relações de contato, caracterizam uma forma de articulação étnica em que cada grupo diferencia-se contrastivamente do Outro, como forma de não perder suas particularidades culturais. Assim é que ocorre o reforço e o fechamento em torno de identidades étnicas representadas nos documentários fronteiriços sobre essa região, cujas relações interétnicas são marcadas por desigualdades e dominações que não devem ser compreendidas de forma desconectada da realidade contextual nas quais se inserem. Nas zonas mencionadas nos documentários, apesar das dinâmicas de contato entre diferentes grupos identitários, os negros

e os indígenas mantêm sua identidade étnica, resistindo à apropriação por parte dos grupos dominantes. Ou seja, há “partes da cultura” de quilombolas, chiquitanos e ashaninkas que não se deixam hibridizar. No caso dos grupos étnicos camponeses, a delimitação e posterior homologação da posse territorial apresenta-se como um importante elemento de coesão que apoia o processo de resistência da diferença, protegendo partes dessas culturas de uma hibridação da qual não desejam partilhar, pois as assimetrias entre os grupos em contato são evidentes, relegando aos não dominantes a descaracterização de suas culturas, produzida pela uniformização identitária.



#### 4 NARRATIVAS SOBRE A FRONTEIRA ENQUANTO 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 fílmicas enfatizam mais o aspecto integrador dessas regiões, evidenciando as semelhanças, aproximações, hibridizações e apropriações dos elementos culturais que constituem a tônica de uma identidade fronteiriça gaúcha que se 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 convivência harmoniosa e de trocas. Desse modo, a confusão dialética identitária, no qual o Outro está presente em mim e vice-versa, é materializada pelo hibridismo cultural dos atores sociais locais que, a julgar pelas narrativas dos filmes, não desejam se desvencilhar dessa mescla, pois atendem ao que o senso comum convencionou entender como identidade cultural gaúcha. Apesar do caráter multiterritorial e intercultural se sobressaltarem nesses documentários, a participação de diferentes culturas em contato não é homogênea e, portanto, nunca há um total apagamento ou uma apropriação integral das diferenças constituidoras dos sentidos identitários nessas zonas. Os documentários também evidenciam alguns aspectos da diferença cultural que perpassam essas zonas de fronteira, as quais não chegam a afetar o sentimento de solidariedade entre os sujeitos representados.

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 seu reflexo apropriado como elemento constitutivo de uma complementaridade identitária entre as populações vizinhas. Como exemplo dessa complementaridade temos as imagens do trânsito livre entre os países fronteiriços, seja em documentários onde o espaço geográfico é aberto, em áreas rurais, ou onde o fluxo de transeuntes anima o comércio informal das fronteiras; o compartilhamento de práticas culturais, tais como o hábito do chimarrão; a expressão de um idioma comum, etc. Essa comunhão do território apropriado simbolicamente e compartilhado como elemento identitário se traduz em termos fílmicos no

uso de diversos planos gerais que mostram a multiplicidade de conexões e de passagens que transpõem as demarcações e os contornos das identidades nacionais. Assim, a identidade regional e transfronteiriça sobressai-se em detrimento das nacionalidades particulares.

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* pelo 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’’). A fronteira enquanto espaço de expressão de semelhanças, reconhecimentos ou apropriações das diferenças, onde o Eu mimetiza-se com o Outro na criação de um *nosotros*, é expresso pelo conjunto de documentários analisados neste capítulo. 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. Reconhecer como os documentários, por meio de suas proposições e asserções, elaboram diferentes sentidos identitários a partir da relação que os sujeitos fronteiriços estabelecem entre si e a forma como utilizam o território é o que buscamos demonstrar pela análise dos filmes.

#### 4.1 CONTINENTE DOS VIAJANTES

O documentário percorre os extremos culturais e geográficos do Rio Grande do Sul por meio de relatos de viajantes, pesquisadores e cientistas de séculos passados que dialogam com depoimentos de atores sociais locais do Rio Grande do Sul contemporâneo, mesclando impressões do passado e do presente sobre o estado, destinando quase um terço da narrativa às zonas fronteiriças com o Uruguai e com a Argentina. O diretor utiliza-se do recurso de narrativas em voz *over* sobre imagens de arquivos e captadas *in loco*, adicionadas da figura de um personagem-narrador que interpreta um viajante contemporâneo revivendo os movimentos e as sensações dos viajantes do passado, assim como expressa suas próprias percepções, no tempo presente. Tais percursos são reconstituídos em cenários históricos e atuais do extremo sul do Brasil, mesclando novas e antigas situações, perpassando diversas fronteiras e representando sujeitos de múltiplas identidades e tradições.

Muitos dos espaços percorridos tornam-se territórios sensíveis à representação de uma identidade desatrelada ao Estado-Nação, mas amalgamada aos vínculos afetivos dos sujeitos com seu território, aproximando-os de uma identidade regional gaúcha que é percebida também pelos relatos lidos. Na ótica do diretor, os sentidos identitários suscitados pelo filme estão fortemente vinculados ao “mito do gaúcho”, construção ideológica que vem desde a metade do século XIX e se consolida no século XX, com a criação dos Centros de Tradições Gaúchas (GOLIN, 1998), e que encontra sua maior visibilidade a partir de um projeto de memória consolidado a partir das produções audiovisuais da RBS TV, emissora filiada da Rede Globo de Televisão no Estado do Rio Grande do Sul, conforme já percebido por Ferreira (2012, p. 77) em sua dissertação intitulada “A Conquista do Oeste/RBS TV: memória e identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira”, que versou sobre a identidade regional da fronteira oeste do Rio Grande do Sul a partir de uma série de documentários produzidos pela RBS TV. No documentário ora analisado, predomina o sentido de distinção dos gaúchos para com os Outros, sejam de identidades étnicas ou nacionais diferentes.

A direção do média-metragem, com 55 minutos de duração, é do gaúcho André Costantin, roteirista, diretor e sócio-proprietário da Transe Imagem, cujo extenso portfólio de trabalhos, majoritariamente constituídos por documentários, iniciou-se com o financiamento de *Continente dos Viajantes*, via edital do DocTV I, datado de 2003. O documentário, lançado em 2004, está organizado em três blocos. Cada um deles é apresentado visualmente pela

imagem de um *frame* do filme. O primeiro bloco é destinado à presença indígena na conformação cultural do estado e os conflitos decorrentes da apropriação indígena à identidade gaúcha, na zona de fronteira com a Argentina. O segundo bloco faz referência ao gaúcho que saiu do campo e foi para a cidade na tentativa de ganhar seu sustento – o “gaúcho a pé” – e também àquele que ainda depende do cavalo para garantir sua sobrevivência. No terceiro bloco temos uma imagem de dois ciclovijantes que, assim como os antepassados indígenas e tantos outros imigrantes da Ásia e da Europa que chegaram no Rio Grande do Sul, desbravam o território fronteiro de maneira itinerante. A imigração é seu tema central.

A narrativa é composta por 22 depoimentos captados *in loco*, além de oito relatos lidos por sete diferentes narradores em voz *over*, nos quais não vemos e tampouco sabemos a identidade de quem os narrou, mas que constituem o universo sonoro das cenas em questão. Na tese, utilizamos o entendimento de Ramos (2008, p. 407) no que diz respeito à voz *over* como sendo todos os enunciados que realizam asserções sobre o mundo histórico narrado e que advém de um fora-de-campo do documentário. Os depoimentos não apresentam legendas de identificação dos atores sociais, majoritariamente inseridos na narrativa em voz *over* que remetem à sobreposição de vozes externas sobre imagens. Por vezes esse uso de voz *over* dificulta a identificação se estamos diante de uma cena cuja voz é a mesma do personagem que visualizamos na imagem captada *in loco* ou se o relato advém de outro narrador, cujas percepções de outro tempo são sobrepostas às imagens do aqui e agora do momento filmado.

É nessa articulação de diferentes temporalidades e espaços que o documentário mostra cenas do presente com narrações do passado, e vice-versa, demonstrando o intenso trabalho de pesquisa histórica que corrobora para a percepção do quanto há permanências nos modos de vida dos habitantes do “Continente de São Pedro”<sup>18</sup>, desde os idos século XVII até os dias atuais, como nas cenas que mostram o cotidiano de atividades rurais executadas ainda hoje e dia com auxílio de carroças, ou das formas de interpelação dos vizinhos em uma cidade fronteira, que permanece sendo via chamamento verbal e batendo palmas diante do portão, tal qual os textos de relatos do passado narram em voz *over*.

O jogo de articulação de imagens de arquivos (fotográficas e audiovisuais) sobrepostas de narrações de personagens contemporâneos e as cenas gravadas *in loco*, no momento da

---

<sup>18</sup> “Continente de São Pedro” foi um dos muitos nomes já atribuídos ao que hoje é o estado do Rio Grande do Sul. A nomenclatura “Continente” foi mais utilizada no período colonial, enquanto a designação de “Província” (de São Pedro, de Rio Grande, do Rio Grande do Sul, etc.) foi usual no período imperial. A nomenclatura estado do Rio Grande do Sul passou a ser adotada a partir da proclamação da república, em 1889 (TORRES, 1997).

produção documental, contrastadas com as leituras em voz *over* de textos do passado, instigam-nos a ressignificar essas percepções do presente a partir da recuperação de narrativas do passado e nos propõem repensar esse tempo pregresso pela perspectiva já distanciada das interpretações que o edificam. Contudo, o aspecto crítico quanto à constituição histórica do estado e as implicações para a composição dos sentidos identitários dos fronteiriços são timidamente questionados. Nas sequências que abordam a região missioneira do estado, a perspectiva apresentada é pela voz da autoridade de pesquisadores, os quais reiteram o ponto de vista do grupo dominante sobre a fundação, ocupação e propriedade das Missões. Na relação com o Outro, no momento das gravações *in loco*, as entrevistas foram utilizadas para ratificar o que estava sendo narrado em voz *over*, demonstrando uma relação de subordinação entre sujeito-da-câmera e personagens.

Ou seja, pela síntese da narrativa fílmica, em seus aspectos técnicos e estéticos, observamos que os sentidos identitários dos sujeitos habitantes das zonas de fronteira do Brasil com o Uruguai e com a Argentina advém de um processo de disputa territorial que cessou com a consolidação da demarcação geográfica que limita as divisões entre os Estados Nacionais. Superado o conflito pela posse, permaneceu o sentimento de integração em torno de uma identidade gaúcha, que se apropria de outras identidades étnicas em sua expressão sincrética, sugerem algumas passagens sonoras – pelos relatos em voz *over* e pela amálgama de músicas de distintas etnias – e visuais – pela representação de personagens de várias etnias. Dessa forma, a identidade gaúcha pretensamente assentaria as demais diferenças, sejam elas históricas, econômicas, sociais ou culturais, entre sujeitos e grupos em contato, diluindo as diferenças.

No entanto, no filme percebemos a ausência de vozes de grupos étnicos que são apropriados pelo constructo heterogêneo da identidade gaúcha. Desse modo, indígenas e negros<sup>19</sup> integram a narrativa visual, mas não possuem participação ativa no documentário, lembrando-nos que o poder da negação manifesta-se também na forma simbólica e opera na forma de um apagamento das contribuições de alguns grupos sociais à conformação identitária regional.

---

<sup>19</sup> Esse aspecto está presente na quarta sequência do primeiro bloco que, por não corresponder à representação sobre uma zona fronteiriça, não foi explorada na tese. Mas a respeito da hibridação cultural apresentada nessa sequência, destacamos que as negociações culturais envolvem assimetrias de poder entre os atores envolvidos, sendo produtoras de ambivalências e antagonismos na forma de representação de uma prática secular oriunda da cultura negra – a capoeira –, que tem seu uso apropriado e ressignificado pela cultura dominante.



Como o filme é composto por três blocos, com diversas sequências em cada um deles (detalhes podem ser consultados no Apêndice 1 da tese), optamos por direcionar nossa análise para as sequências que abordam as zonas fronteiriças, com os sentidos identitários advindos das relações entre sujeitos e grupos em contato, assim como suas vinculações com o território. Desse modo, alguns aspectos relacionados a outras regiões mencionadas nos “relatos de viagem ao Rio Grande do Sul” não serão por nós pormenorizados.

#### 4.1.1 Narrar relatos sobre o Rio Grande do Sul

A distinção entre ficção e documentário, cuja discussão foi empreendida por diversos teóricos, vem novamente à tona quando assistimos a *Continente dos Viajantes*. Um ator interpreta um personagem elipsado no espaço e no tempo, pois representa o hipotético da reconstituição de um passado inacessível para gravações *in loco*, ao mesmo tempo em que simboliza o presente nas relações estabelecidas com atores sociais contemporâneos. A força do real que perpassa o documentário ganha novas configurações no imbricamento entre imagens, sons, objetos e atores sociais representados. Ocorrem interações, mas a relação entre quem filma e quem é filmado é bastante assimétrica.

No filme há uma presença condutora do narrador central, interpretado pelo ator Zé Adão Barbosa, que orienta a viagem pelo Rio Grande do Sul. O recurso das narrações em voz *over* não exclui a interação com atores sociais contemporâneos desses locais por onde os deslocamentos ocorrem. Entretanto, acaba embaralhando a percepção do espectador sobre as impressões da realidade apresentadas pelo documentário marcado pela intervenção excessiva do narrador, que também é um personagem que encena sua presença diante da câmera. No filme, ele orienta sentidos e produz interpretações, sendo sua presença utilizada como estratégia argumentativa a fim de validar as asserções e persuadir o espectador. Por conseguinte, poderíamos apontar que o diretor conduz explicitamente as asserções da voz *over* sobre o mundo histórico que representa. Ainda assim, esse recurso não retira o caráter documental do filme, que está localizado em sua forma narrativa, propondo asserções sobre o mundo histórico, e em sua indexação como tal no mercado exibidor, conforme ressalta Ramos (2013, p. 29-33).

O uso de um narrador/ator ficcional no filme traz implicações para o que chamamos de realismo no documentário. O narrador, aqui, é um personagem que representa seu próprio

papel, mas está sob a direção do realizador. No filme ele responde ao ponto de vista do diretor e é utilizado para alinhar os inúmeros depoimentos (lidos ou gravados *in loco*), funcionando como uma voz unificadora para a narrativa. Independente das imagens vistas, o que conecta o espectador com a história que está sendo contada é a narração em voz *over*, pois auxilia na construção das cronologias complexas do documentário, além de adicionar informações sobre os diferentes locais que o narrador percorre em sua jornada.

A “voz de Deus” do narrador predomina sobre outras vozes que, por sua vez, não possuem autonomia, estando sempre vinculadas ao saber onipresente dessa voz que traduz um saber autorizado. A voz *over* funciona como um recurso que se constitui em uma forma enfática e manipuladora do documentarista refletir e construir uma representação sobre a realidade, direcionando o olhar do espectador. No filme, o uso desse recurso faz parte de uma intenção mais ampla, que é compor a própria estética do documentário, que inclui textos verbalizados pelo narrador, além de textos advindos de obras literárias, sobretudo crônicas, entre outros registros narrados por personagens distintos, cujas identidades são reveladas somente nos créditos do filme. Os demais narradores oniscientes que acompanham a história são personagens secundários, surgindo com pouca frequência em momentos esporádicos, não chegando a abalar a credibilidade e a força do tom oficial impingido pelo narrador principal.

No que diz respeito ao modo de representação, entendemos o filme como expositivo, com forte estrutura argumentativa que atua na elaboração de um sentido lógico para a história (NICHOLS, 2013). A voz masculina do narrador, treinada para ser evocada sempre no mesmo tom, reitera o modo expositivo, que também reduz o aspecto de somente filmar as pessoas *in loco* para construir argumentos persuasivos a partir da edição do material reunido pelo diretor, impingindo sua perspectiva sobre o mundo narrado.

No filme, observamos uma intensa pesquisa histórica, percebida pelo compilado documental, tanto em registros escritos quanto audiovisuais. O depoimento oral de atores sociais locais possui caráter secundário na narrativa audiovisual e as imagens – matéria-prima da narrativa audiovisual – são utilizadas como *inserts* para encobrir o vazio deixado pela leitura dos textos. Conforme afirma Nichols (2013, p. 143):

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. [...] O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações de um fotograma. Portanto, presume-se que o comentário seja de ordem superior à das imagens que o acompanham.

É pelo recurso da montagem paralela, comparando histórias de diferentes temporalidades, que o filme aborda presente e passado em sentido metafórico, simbólico e comparativo. Ou seja, o argumento fílmico é elaborado a partir de ações de colaboração ou contraste, entre o passado e o presente, construindo significados sobre as zonas de fronteira. Essa montagem paralela não deixa de lado o uso das imagens como forma de ilustrar o que está sendo narrado verbalmente, e o faz com imagens de temporalidades distintas em grande parte do documentário.

Já a forma como o diretor trabalha sua relação com os personagens e o mundo representado apontam seu compromisso ético (RAMOS, 2013). Nesse caso, predomina a ética interativa/reflexiva, que mescla entrevistas com atores sociais locais com relatos mais formais, registrados em documentos oficiais, para falar sobre o Outro, e não com o Outro. Os depoimentos possuem pouca duração e servem essencialmente para colaborar com o argumento do filme. Assim, o relacionamento entre realizador e entrevistados pauta-se em uma certa subordinação, tanto no momento da filmagem, quanto pelo uso do narrador, que assume um tom de precisão e superioridade sobre os temas enunciados por outros personagens. Em algumas cenas do filme é mostrada uma câmera portátil de pequeno porte, que acompanha o narrador durante os relatos de suas viagens. As imagens do narrador com a câmera fazem alusão a uma nova forma de registrar as viagens, cujas impressões de outrora foram anotadas em textos, mas também desvela o processo construtivo do filme, cujas imagens captadas pela câmera do narrador também ingressam na narrativa.

Cada filme possui seu modo específico de abordar o Outro e de se relacionar com o mundo. *Continente dos Viajantes* escolhe realizar uma representação ampla, e por isso disjuntiva, fragmentada e parcial do estado do Rio Grande do Sul, apesar da estrutura circular da narrativa, que começa e termina na cidade de Porto Alegre. Por ambicionar abarcar diferentes períodos históricos, utiliza-se amplamente das narrações de textos em voz *over*, não deixando fluir a *mise-en-scène* dos personagens locais.

#### 4.1.2 Bloco 1 – A presença indígena na conformação cultural do Rio Grande do Sul

A narrativa fílmica convida o espectador a atravessar as fronteiras geográficas do Rio Grande do Sul desde a divisão com o estado de Santa Catarina, deslocando-se para a Barra do

Chuí (UY), sem deixar de passar grande parte da “viagem” na fronteira noroeste e oeste do estado, que faz divisa com a Argentina. Momentos marcantes da história do estado são contados em episódios fragmentários, com personagens anônimos, contemporâneos à gravação do documentário, adicionados de relatos de personagens históricos estrangeiros – cronistas, em sua maioria –, cujos registros são lidos em voz *over*. Nessa contextualização inicial, o uso de imagens de arquivo é abundante.

O narrador possui voz firme, transmitindo serenidade e segurança pelo tom utilizado. Essa voz nos liga ao filme por meio de uma história que possui muitos personagens. As vozes desses personagens são de atores fora de cena. Eles que têm a palavra e emprestam suas histórias para os atores sociais locais encarregam-se do movimento, das ações e dos sentidos dos relatos apresentados no documentário por meio das imagens. É a narração em voz *over* que coordena o encaixe das cenas que constroem uma história em que na maior parte do tempo está presente a voz, mas não seu corpo.

Ao compartilharmos do recorte de mundo que o diretor nos apresenta, somos envolvidos na narrativa por meio dos aspectos sonoros e visuais. Um mundo ampliado para uma zona de fronteira extensa, com mais de 2.000 quilômetros de extensão, pelos quais atores sociais vão construindo seus sentidos identitários a partir de disputas territoriais, perpassadas por diferenças nacionais e étnicas. A partir desses processos de contato com o Outro, ao longo de diferentes períodos históricos, advém o sentido da identidade cultural gaúcha, que está fortemente apoiado em traços que proporcionam uma unidade, tais como o homem errante, desbravador, destemido e sempre associado à presença do cavalo, seu fiel companheiro, reforçada no filme por imagens de arquivos de tempos passados, além das cenas que evidenciam a repetição dessa relação no momento das gravações *in loco*.

A figura do gaúcho conquistador e explorador do continente é abordada ao longo do documentário, reforçando o sentido identitário desse grupo social vinculado ao mito, representado por seus “ideais revolucionários”, conforme palavras do próprio narrador. Na relação com o Outro, práticas culturais indígenas como o hábito do chimarrão, ou o dançar samba e jogar capoeira, advindos da cultura negra, são incorporadas à identidade regional, mostrando processos de apropriação de culturas não dominantes. É pela perspectiva positivada do contato e apropriação – em termos bastante desiguais – com o Outro indígena, negro e árabe que o filme representa a zona fronteira continental do Rio Grande do Sul, na

qual a relação dos sujeitos locais com o território engloba majoritariamente os aspectos simbólicos.

A narrativa do primeiro bloco inicia com um *lettering* de letras brancas sobre um fundo preto, com o questionamento extraído da obra “*A Divina Comédia*”, de Dante Alighieri: “Por que irei? Quem permite esta jornada?”. A frase refere-se ao Inferno – Canto II, do livro, no qual o personagem principal determina-se a seguir o difícil caminho da salvação (ALIGHIERI, 1955). O caminho a ser trilhado pode ser relacionado às jornadas dos viajantes, que serão abordadas no documentário. No filme, os primeiros deles chegaram por mar ao território gaúcho, entrando a partir de Torres, no litoral norte do Rio Grande do Sul. A cena inicial do primeiro bloco é captada a partir de uma pintura de óleo sobre tela dos morros e do mar de Torres, alocada no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (CONTINENTE..., 2004, 30’). O desconforto das imagens captadas com câmera na mão simulam o movimento de um barco e são encobertas pela mistura de áudios de um agitado mar, ruídos de carros, trotar de cavalos, índios bradando seus cânticos, pontos de capoeira, gritos de quero-queros, melodias de milongas e tangos, e diálogos em árabe, espanhol e um dialeto indígena, sintetizando o sincretismo constituidor da identidade cultural gaúcha e que o documentário sinaliza que irá abarcar. Porém, a forma como a alteridade é inserida na narrativa demonstra o claro ponto de vista do documentário, que partilha da perspectiva da cultura dominante para narrar essas relações.

Enquanto os sons se misturam, o narrador folheia um livro antigo, repleto de imagens, no interior do arquivo histórico. O acervo bibliográfico recolhido servirá de roteiro para a narração de andanças de viajantes que passam do “inferno” das disputas territoriais sangrentas, alcançam o “purgatório” das delimitações das fronteiras e chegam a ingressar no “paraíso” do convívio harmonioso nessas zonas fronteiriças – seguindo a analogia ao epílogo do filme (ALIGHIERI, 1955). A representação das zonas fronteiriças que o documentário exhibe é composta por imagens de grupos e sujeitos em contato que vivenciam um território cultural compartilhado, cujos sentidos identitários são compostos por indígenas, negros, árabes, alemães e italianos, prevalecendo o sentido híbrido e integrador da identidade gaúcha – mas com algumas subtrações. Na relação assimétrica com esses Outros o documentário não promove uma negociação entre grupos, destacando somente o resultado de uma hibridação cultural que assenta e se apropria das diferenças que a integram.

Com base na costura de recortes de textos e depoimentos, de imagens de arquivos e outras captadas no momento da produção, de trilhas sonoras pensadas para o filme e captação do som direto é que o documentário está estruturado. Diversos personagens narram os relatos dos viajantes de outrora sobre as imagens do cotidiano atual nos mesmos locais: temporalidades distintas se fundem na narrativa de um passado no presente. Ou melhor, do quanto o passado ainda está presente no viver dos atores sociais do *Continente dos Viajantes*.

Após relatos sobre o litoral e a região norte do estado, na segunda e terceira sequência do filme, acompanhamos o caminhar de um viajante que cruza o estado a pé, levando “uma vida em contato com o homem e a humanidade”, rumo à região do sul do estado (CONTINENTE..., 2004, Bloco 1, 11’15’’). O texto narrado sobre a vida do desbravador reforça a imagem predominante na literatura histórica e no imaginário social sobre o gaúcho como um ser “naturalmente” integrado à natureza e que, por ser aguerrido, supera as adversidades encontradas no caminho.

A partir do mapa que esse viajante carrega, chegamos à quarta sequência do documentário, que aborda as zonas sul e sudoeste do estado, o cotidiano de seus habitantes, as impressões de viajantes que ali estiveram e as heranças que os conflitos e interações culturais entre portugueses, espanhóis, árabes, negros e indígenas deixaram para o que atualmente constitui essa zona de fronteira com o Uruguai (CONTINENTE..., 2004, Bloco 1, 11’50’’ – 13’15’’). Em plano geral, o desembocar do arroio Chuí ao mar, adicionado de paisagens vazias de pessoas e ampla em pastagens, são utilizadas como forma de contextualização dessas regiões. Cidades com trânsito irrestrito em torno de um obelisco – que não sinaliza nada além de ser um obstáculo a ser transpassado – e o comércio de rua são mostrados como situações corriqueiras na fronteira urbana. Trata-se de uma zona fronteira na qual a imensidão territorial, com sua geografia e vegetação rasteira predominante no pampa, se sobrepõem ao fator humano.

Parte da diversidade cultural que constitui o Rio Grande do Sul é apresentada pelo prisma da leitura em voz *over* do texto de Joseph Hörmeyer, que fala sobre a diversidade étnica que constituía o estado quando da chegada dos imigrantes alemães, no começo do século XIX: “A população importa em 300 mil almas, que se dividem em 180 mil pessoas livres, de todas as cores, 80 mil escravos, 10 mil índios e 30 mil estrangeiros” (CONTINENTE..., 2004, Bloco 1, 12’30’’). Nesse ponto da narrativa as imagens reforçam o texto e captam o cotidiano agitado de pessoas em um centro urbano, mostrando diversas

etnias que constituem o conjunto social de habitantes do estado. Ao longo do documentário observamos que as diferenças culturais pontuadas pelo cronista alemão foram apropriadas pela elaboração de uma identidade gaúcha cuja “harmonia social e espírito de cooperação” configuram um “Estado distinto do restante do Brasil” (OLIVEN, 1985, p. 80).

No contexto rural, o uso do carro a boi para transportar a colheita de milho e o elaborar de um cigarro de palha por atores sociais locais é complementado com o dedilhar de um violão realizado por Mano Lima, tradicional músico gaúcho, conhecido por canções que exaltam a força, a bravura e o machismo atrelados à imagem mítica, cristalizada no tempo e idealizada por muitos sujeitos que se identificam com esse imaginário social. O uso da imagem do cantor e compositor na cena sobre o cotidiano fronteiriço evidencia uma das formas do que é ser gaúcho, vinculada ao estereótipo visual que a modernização do termo envolve, pois o personagem é um gaúcho que vive em um conglomerado urbano, mas que em algumas situações recorre ao lenço, chapéu e relógio feito de couro cru (CONTINENTE..., 2004, 13’) para representar esse “personagem”. Nas cenas visualizamos imagens do passado, em arquivo, e do presente, que evidenciam a realização da mesma prática de confecção do palheiro e da participação em um rodeio como forma de lazer, denotando a manutenção de alguns hábitos do passado que fazem parte do que é entendido como tradição gaúcha.

Figura 02 – Práticas que se repetem no tempo.



Fonte: *Continente dos Viajantes*, 2004.

Na cena, não só a imagem traz uma nuance folclórica à narrativa, mas a narração do texto de um cronista traz um tom de idolatria à “destreza dos gestos” dos gaúchos, que diferenciam-se de outros lugares que o narrador-viajante já visitou. Ainda, a escolha do

ângulo, em *contra-plongée*, sugere a superioridade dos personagens que perpetuam práticas culturais que reforçam a identidade regional, demonstrando certa soberba. Uma rápida sequência de cenas que mostram mulheres que “nunca se escondem à aproximação de estranhos” apresenta imagens femininas de várias temporalidades, evidenciando também a objetificação das mulheres que o sentido mítico da identidade cultural gaúcha preconiza (CONTINENTE..., 2004, 13’15’’). Nesse caso, observamos novamente a montagem paralela para reiterar a questão do “mito”.

Passamos, assim, à sexta sequência, que aborda as peculiaridades da zona de fronteira da região noroeste do estado, pela qual o Brasil faz divisa com a Argentina (CONTINENTE..., 2004, Bloco 1, 14’32’’ – 17’). A permeabilidade entre países fronteiriços corrobora para a acentuação das dinâmicas sociais de uso de um território juridicamente distinto, mas de apropriação territorial comum, como nas imagens de arquivos do uso de balsas, por argentinos e brasileiros, de lado a lado do Rio Uruguai. Visualmente há um destaque para a importância do rio nessa região, que foi utilizado desde canal para o deslocamento de madeiras para exportação, até como sendo em suas margens que os jesuítas escolheram para fundar suas Missões que, até 1801, estiveram geopoliticamente separadas do Rio Grande do Sul (TORRES, 1997). O depoimento de um personagem local, de Derrubadas (BR), relembra os usos do rio, enquanto visualizamos imagens de arquivo com personagens vivendo sobre balsas, compartilhando o hábito do chimarrão, elemento constituidor da identidade gaúcha e fronteiriça (CONTINENTE..., 2004, 16’10’’).

Essa rápida sequência serve de prelúdio para a próxima, que se refere à região missioneira do noroeste do estado (CONTINENTE..., 2004, Bloco 1, 17’ – 21’). É em frente às ruínas de São Miguel das Missões que o narrador lê uma passagem de “Viagem ao Rio Grande do Sul”, escrito em 1939, por Auguste de Saint-Hilaire. Sua imagem é captada em primeiro plano, tendo as ruínas ao fundo da cena, ocupando grande parte da tela.

Como remediar, nas atuais circunstâncias, tantos males? Confesso não ver nenhum meio. A civilização não nasceu para índios. Visto ser fundada inteiramente na concepção do futuro, que lhes é absolutamente estranha. Cercados de homens civilizados, os selvagens não podem volver completamente ao estado de bárbaros, até serem completamente absorvidos pelos brancos terão de viver de modo muito pior que a vida selvagem (CONTINENTE..., Bloco 1, 2004, 17’35’’).

Na perspectiva do texto de Saint-Hilaire, quando os índios da etnia guarani, que habitavam e ainda habitam – com pequena expressividade – essa região, passaram para o



domínio português, perderam todos os costumes de origem jesuíta e regrediram à barbárie, pois sofridamente tiveram de retomar suas antigas práticas culturais, deixadas de lado durante o período de convívio com os jesuítas. No âmbito sonoro, a trilha é composta por um som instrumental indígena de melodia triste, enquanto que na narrativa visual o olhar da câmera recebe de volta o olhar abatido de uma criança indígena abraçada a um sino, acomodado no chão. O desolamento desse personagem talvez se refira a essa fase de transição entre a vida “selvagem” e a dolorosa adaptação aos cânones de uma cultura dominante.

O texto e as imagens narram a dificuldade do contato entre “brancos” e indígenas. Enquanto indígenas sofrem em se adaptar à cultura dominante, o grupo dominante reconhece sua diferença e se apropria dela enquanto elemento exótico que integra a heterogeneidade da cultura gaúcha. Nesse sentido, o preconceito da ideia de “pureza branca”, em torno da identidade gaúcha, reforça uma visão essencialista sobre a população indígena, que é qualificada como exótica. A visão dos índios como um povo primitivo e bárbaro abre precedentes para que essa população seja exposta a preconceitos, exclusões, agressões e até assassinatos, como ainda constatamos atualmente. Mas também abre possibilidades para que essa cultura seja apropriada pela cultura dominante, fazendo com que os signos dessa diferença indígena se percam com o passar do tempo.

Após a leitura do texto de Saint-Hilaire, a câmera ingressa na ruína da antiga catedral de São Miguel das Missões e enquadra, em plano geral fechado, em *contra-plongée*, um indígena solitário em seu interior entoando e dançando um cântico guarani (CONTINENTE...2004, Bloco 1, 19’45”). No aspecto visual o diretor confere peso ao isolamento, abandono e ao processo de redução da população indígena nessa zona, do qual somente foi preservada a igreja, que é um elemento que foi apropriado pela cultura dominante e atualmente serve ao turismo local.

A partir da dança, ocorre uma fusão de imagens e somos direcionados a uma aldeia indígena em que a mesma canção é repetida e dançada, agora por um grupo mais amplo. Imagens da perpetuação de uma prática tradicional indígena contrastam com a pintura corporal realizada com pincel atômico. Para Bhabha (2013, p. 77), esse seria um exemplo de uma das contradições insolúveis desencadeadas pelo contato entre diferentes culturas que sofrem processos contínuos de despersonalização, tornando os indígenas “exóticos” estrangeiros em seu próprio país. Aos remanescentes guaranis, pelas imagens apresentadas, só restaram os territórios à beira de estradas e rodovias, impingindo-lhes a continuidade de uma

vida errante, na qual seguem sendo viajantes – não por opção de deslocarem-se para cultivar em diferentes áreas, mas por necessidade de exercerem atividades laborais além de suas práticas tradicionais para poderem sobreviver.

O documentário traz, ainda, o depoimento de dois estudiosos da questão indígena, e a narração de um texto do naturalista e comerciante francês Louis-Frédéric Arsène Isabelle, que visitou a fronteira do Brasil com o Uruguai em 1830. Enquanto que as vozes autorizadas expressam seu saber a partir de imagens das ruínas, a voz *over* com a leitura do texto enuncia: “Continuai com os povos. Continuai deixando-vos atirar pó nos olhos. Apressai-vos pois em colocar vossos bens em comunidade com os jesuítas para ter, como os guaranis, uma camisa comum, uma calça comum, uma ração comum e os pés descalços, toda a vida” (CONTINENTE..., Bloco 1, 2004, 21’). As imagens utilizadas para ilustrar o texto incluíram referências à apropriação indígena pela cultura dominante, na qual a aldeia é utilizada como local para visitação turística de “brancos”, e onde os índios usam uma camisa [polo] comum e uma calça [bombacha] comum, mas permanecem reiterando um elemento de sua diferença: ter os “pés descalços toda vida”.

A partir dessa sequência, lembramos de Bhabha, que nos fala da condi o colonial em que estamos inseridos, na qual o colonizador possui a ambi o declarada de modernizar ou civilizar o nativo, e a violência   uma das formas de viabilizar esse projeto. O documentário revela que os sujeitos indígenas foram transformados pelas experiências históricas e, expor, visualmente, os contrastes de hoje com as impressões de um tempo anterior, escutando apenas representantes de um dos grupos em contato, sinaliza a inten o do diretor de realizar uma compara o ou retrospecto sobre a trajetória desse povo de forma reduzida, expondo a mudança e transforma o cultural dos indígenas sem problematizá-la. Ou, ainda, reduzindo essa transforma o a uma inabilidade de adapta o ao contato com a popula o não indígena, condenando-os a andar de “pés descalços toda a vida”. Essa sentença, em particular, evidencia a crença na unicidade de determinados comportamentos associados a um grupo, apresentando uma visão essencialista e estereotipada da identidade indígena, relacionando-a com o hábito de andarem sempre descalços.

Com a figura do narrador centralizada na tela, iluminada por uma luz de colora o esverdeada e com a redu o de São Miguel ao fundo, finda-se o primeiro bloco de um documentário onde a rela o dos sujeitos fronteiriços com diferentes grupos étnicos, com seus territórios e os sentidos identitários advindos dessa rela o, são parcialmente representados

por um olhar dominante, colonizador. Seguindo a tendência historiográfica luso-brasileira, há um direcionamento para a minimização ou apagamento da contribuição indígena na constituição da identidade regional do Rio Grande do Sul (TORRES, 1997, p. 15), demonstrando que o acesso e as condições de uso do território fronteiriço não são igualitárias.

Figura 03 – Índios guaranis do noroeste do estado do Rio Grande do Sul.



Fonte: *Continente dos Viajantes*, 2004.

Na perspectiva do filme, os indígenas estão integrados à cultura regional, sendo gradativamente despersonalizados de sua cultura original. Porém, a complexidade das experiências históricas e das relações entre indígenas e não indígenas não são problematizadas no filme. Não há espaço para contrapontos, argumentos ou mesmo a expressão dos próprios indígenas. Apesar de apresentar a diferença cultural, o viés de exotismo conferido às práticas indígenas não promove o respeito e o reconhecimento desse grupo étnico. De parte dos indígenas, a apropriação simbólica e posse territorial na zona fronteiriça noroeste do Rio Grande do Sul materializa-se na propriedade de uma pequena extensão de terra delimitada em entornos urbanos. Essa delimitação territorial não é suficiente para que os guaranis perpetuem sua cultura plenamente, pois deles foram retiradas extensões relacionadas a um uso funcional e simbólico ancestral desse território.

Para os índios, o uso funcional do pequeno território apresenta-se como um elemento constituidor de sua identidade étnica, pois lhe provém moradia e matéria-prima para confecção dos artesanatos que são vendidos na região. Porém, o intenso contato interétnico com outros grupos tem influenciado o modo de ser guarani e até, por vezes, fragilizando a autoatribuição identitária desse grupo. Assim como a identidade gaúcha possui elementos das culturas que a constituem, a identidade indígena funde-se na ambivalência e na alteridade desse mesmo contato – como pela pintura corporal com pincel atômico. Esse seria um dos contornos contraditórios e híbridos que conformam a identidade individual e social a qual tanto os indígenas quanto os não indígenas estão sujeitos (BHABHA, 2013, p. 83), mas que o constructo da identidade cultural gaúcha tenta se desvencilhar.

#### 4.1.3 Bloco 2 – O “gaúcho a pé”

Organizado em quatro sequências, o segundo bloco faz referência tanto ao fronteiroço que saiu do campo e foi para a cidade quanto àquele que ainda permanece na zona rural. A representação do “gaúcho a pé”, da qual nos fala Cyro Martins, é apresentada neste bloco. Na literatura, esse é o gaúcho que saiu do contexto rural e foi para os arrabaldes da cidade. Sem um emprego onde pudesse usar de suas habilidades campeiras, muitos tiveram que sobreviver realizando outras atividades laborais, como as relatadas na sequência a seguir. O registro *in loco* é apresentado em abundância ao espectador na fronteira oeste do Rio Grande do Sul, nos limites entre as cidades de São Borja (BR) e Santo Tomé (AR).

Nessa sequência um personagem brasileiro menciona a relação com o Outro fronteiroço, fazendo referência ao seu trabalho como balseiro, atuando no deslocamento de mercadorias e pessoas entre o Brasil e a Argentina, pelo Rio Uruguai. O personagem fala das influências que o modo de vida intercultural proporciona, cuja intensidade diminuiu com a acentuação da crise econômica, fazendo com que até os “*piragueros*”<sup>20</sup> reduzissem suas atividades (CONTINENTE..., 2004, Bloco 2, 1’30’’).

Na continuidade do relato, realizado em frente a uma modesta residência, o morador de São Borja afirma: “Nós somos *acastilhanados* e eles são meio abrasilizados. Entendeu como é? Ficou sortidinho aqui” (CONTINENTE..., 2004, Bloco 2, 1’40’’). O depoimento afirma que essa zona fronteira é composta pela integração de brasileiros e argentinos,

---

<sup>20</sup> *Piragueros* são sujeitos que deslocam mercadorias e pessoas de barco, pelo rio Uruguai.

reforçando a ideia de implicação mútua geradora de hábitos misturados entre sujeitos de diferentes nações – o que os torna “sortidinhos”. Para o personagem, o “sistema campeiro ficou na cidade também”, fazendo referência à migração do gaúcho da zona rural, referenciada como o “gaúcho a pé”, por Cyro Martins. Durante a fala do personagem, visualizamos cenas de deslocamento de moradores locais chegando na casa de vizinhos, batendo palmas ou gritando diante dos portões, tal como esse hábito é historicamente praticado na zona rural, de acordo com a narração em voz *over*.

Pela ponte sonora da fala do narrador ainda sobre as imagens de uma rua de São Borja, chegamos ao cemitério municipal onde está localizado o túmulo de Getúlio Vargas, em meio a tantos outros personagens sem voz.

Eis aqui São Borja dos jesuítas e dos índios nativos. Ali, os marcos da guerra paraguaia. E aí está o Rio Grande do Sul: esse Estado teimoso, que sempre quis demarcar os próprios caminhos. Aí está o povo dos gaúchos, com sua mentalidade peculiar. Aí estão suas tendências guerreiras e pacíficas, leais e revolucionárias. Isso tudo tinha que influir na formação do espírito da alma do Senhor Getúlio Vargas, alcançando-lhe forças bem determinadas (CONTINENTE..., 2004, Bloco 2, 2'15'').

Carregadas por uma representação mítica, tanto as imagens quanto o direcionamento da fala do narrador estão focadas em edificar a figura do gaúcho guerreiro, valente e conquistador, exemplificada nessa sequência pela imagem do ex-presidente<sup>21</sup>. Fotografias de arquivos da campanha presidencial, do cotidiano de Vargas vestindo as indumentárias gaúchas, de seu discurso de posse e até de seu velório são apresentadas sequencialmente, com uma trilha sonora instrumental conferindo um tom de suspense que é acentuado pelo recurso visual de uma espécie de lanterna perpassando detalhes das imagens, buscando desvendar cada uma delas.

A menção ao hibridismo étnico que constitui a população dessa zona de fronteira só é referenciada em texto narrado e funciona mais como um recurso para reforçar que esse aspecto histórico não foi ignorado por completo no documentário, pois a relação com esses Outros não é apresentada ou problematizada. Nessa passagem, aparece a reiteração do Rio Grande do Sul como um estado distinto do resto do país, o que reforça o imaginário social dos gaúchos sobre sua condição originária, pela qual delimitou os próprios contornos em processos de diferenciação para com os demais.

---

<sup>21</sup> Aqui cabe-nos mencionar que nesse mesmo cemitério foi sepultado outro ex-presidente brasileiro – João Goulart –, mas que do ponto de vista da historiografia oficial do Rio Grande do Sul, não é considerado um gaúcho bravo e guerreiro, a ser tomado como exemplo do modelo de identidade regional

A partir do deslocamento em carro do narrador-viajante, temos a imagem do mapa que situa a próxima sequência na região que engloba a rota dos tropeiros no estado, passando por São Francisco de Paula, Bom Jesus e Vacaria. É nessa sequência que temos a abordagem do gaúcho do campo, endossada pelo MTG, reforçando sua identidade regional. A imagem é aquela tradicionalmente conhecida pelos elementos que integram a cultura do gaúcho: uso de bombacha, botas, lenço e boina ou chapéu, estando sempre acompanhado do cavalo e desenvolvendo atividades do cotidiano rural (CONTINENTE..., 2004, Bloco 2, 3'40'' – 9'). A representação do gaúcho coincide com a imagem-ideia da identidade regional em outras regiões do estado, apresentada ao longo do documentário.

Figura 04 – Lazer e trabalho do gaúcho, ambos associados à presença do cavalo.



Fonte: *Continente dos Viajantes*, 2004.

Na terceira sequência o narrador retorna para o litoral gaúcho, agora com deslocamento em barco para o sul do estado. O documentário adquire um tom mais didático ao abordar superficialmente a Guerra dos Farrapos sob a ótica do “bravo” povo gaúcho (CONTINENTE..., 2004, Bloco 2, 9' – 14'20''). A quarta sequência segue na zona sul do estado e menciona o período das charqueadas e a escravidão dos negros durante essa

passagem da história. O bloco finda com imagens da prática da capoeira, na cidade de Pelotas, mostrando a gradativa inserção de práticas da cultura negra na cultura luso-brasileira dominante (CONTINENTE..., 2004, Bloco 2, 14'20'' – 17'40'').

#### 4.1.4 Bloco 3 – Alguns imigrantes no Rio Grande do Sul

O terceiro e último bloco do documentário está organizado em três sequências. A primeira delas aborda diretamente a relação dos fronteiriços com o território, e a narrativa concentra-se no extremo sul do estado, especificamente nos municípios de Chuí (BR) e Chuy (UY). A imagem de um mapa, já utilizada em outras cenas, localiza o espectador sobre o trajeto percorrido, situando-o no ponto mais meridional do Brasil. Nas cenas temos a repetição dos elementos que recobrem o imaginário social sobre a região da campanha do Rio Grande do Sul: casebres precárias, o hábito do partilhar o mate e do campeirar o gado, a paisagem do pampa em suas grandes extensões de pastagens, além da adição de imagens de um obelisco, com especial enfoque às palavras Brasil e Uruguay, uma em cada lado da edificação (CONTINENTE..., 2004, Bloco 3, 2'50'').

Percebemos, por essa imagem do obelisco, que os países vizinhos possuem nomes distintos, mas compartilham de um mesmo suporte físico nessa linha divisória, assim como os habitantes locais apresentados no documentário sustentam um sentimento de pertencimento a uma territorialidade comum, mais ampla que os limites geopolíticos assinalados entre os países, demonstrados visualmente pelo compartilhar de costumes e hábitos particulares a uma cultura transfronteiriça. A questão da territorialidade simbólica é visualizada no trânsito entre marcos, ruas e rios que assinalam os limites entre países vizinhos. Também é a partir da relação funcional com o território que emergem elementos integrantes da identidade gaúcha, tais como as atividades campeiras – de trabalho e de lazer – e o hábito do churrasco preparado em fogo de chão.

Cabe-nos ressaltar que tais características englobam diversas nuances de ser gaúcho, e nem sempre estão associados à defesa de uma identidade mítica, pois são práticas comuns a toda região do pampa, que integra parte do Uruguai e da Argentina. Tanto o sentido identitário de “ser da fronteira” quanto a vinculação com o “mito do gaúcho” estão amparados nos elementos que constituíram, historicamente, a identidade regional gaúcha. O que os difere é o necessário contato entre populações de países diferentes e a prática de um idioma comum,

no caso das identidades fronteiriças; e a forma de relacionamento com o Outro, ou seja, se a relação envolve um sentido de soberba e superioridade, estamos diante de uma expressão do valoroso, heroico e destemido “mito do gaúcho”.

No deslocamento da câmera pelo mapa, a trilha sonora é modificada de uma milonga para uma música árabe contemporânea, demonstrando um encontro entre diferentes grupos. A relação dos fronteiriços com os imigrantes oriundos do Império Otomano, que até 1908 eram indistintamente classificados como “turco-árabes” (FRANCISCO, 2013), é apresentada em seu aspecto visual por enquadramentos do comércio, com destaque para as lojas locais de propriedade desses imigrantes. Há trânsito intenso de consumidores que passam diante da câmera. A imagem detém-se sob o rosto de um comerciante em especial, que fala sobre a relevância da imigração de seus descendentes árabes para a manutenção do comércio fronteiriço (CONTINENTE..., 2004, Bloco 3, 3’43’’). Há um reconhecimento da alteridade árabe no filme, que também integra a heterogeneidade da cultura local.

No aspecto sonoro, os comerciantes falam com desenvoltura ambos os idiomas, perpetuando ao menos um dos elementos autóctones de sua cultura: a língua. Se o hibridismo refere-se a uma mescla cultural, em sua acepção ampla, os grupos envolvidos no processo de hibridação nem sempre geram novos sentidos identitários, pois muitos mantêm algumas de suas características. No documentário, enquanto que falar o português é uma prática de sobrevivência nessa zona fronteiriça, o fato dos árabes perpetuarem a própria língua é também uma forma de resistência à total apropriação da cultura gaúcha e “da fronteira”.

Como já mencionamos, a identidade regional gaúcha é articulada como híbrida e sincrética por meio de investidas integracionistas que ignoram certas contribuições, privilegiando os aportes de determinados grupos dominantes para esse constructo. Enquanto a contribuição de indígenas e negros são apropriadas e ressignificadas como parte da cultura dominante, sendo despersonalizadas como culturas étnicas, a contribuição dos colonos alemães e italianos são positivamente referenciadas na segunda sequência desse bloco, que inicia com o deslocamento do narrador pela região central do estado e vai até a serra gaúcha (CONTINENTE..., 2004, Bloco 3, 4’20’’ – 10’40’’). No filme, a contribuição desses imigrantes europeus está associada ao trabalho e ao desenvolvimentismo econômico por eles promovido.



O documentário encerra com imagens aéreas de Porto Alegre, e a locução do mesmo narrador do depoimento inicial do documentário, cujo texto é de autoria do diretor de teatro alemão, Wolfgang Hoffmann-Harnisch:

Agora cheguei a conhecer a terra gaúcha de perto. O Rio Grande do Sul e o Brasil não se devem considerar como um todo e uma parte do mesmo. Entretanto, a terra e o homem do Rio Grande do Sul me pareceram absolutamente brasileiras. Bastava pisar no cais de Rio Grande ou aterrissar no aeródromo de Porto Alegre para sentir...estou novamente no Brasil (CONTINENTE..., 2004, Bloco 3, 11'20").

O texto faz referência à diferenciação entre os gaúchos e os demais brasileiros, que “não se devem considerar como um todo e uma parte do mesmo [Brasil]”, que é a tônica endossada por um ideário de valorização da cultura e da identidade diferencialista, também apresentadas no filme. Entretanto, o próprio texto apresenta uma ressalva de que “a terra e o homem do Rio Grande do Sul pareceram absolutamente brasileiras”. A concomitância do texto em justaposição com imagens aéreas de Porto Alegre talvez denote que essa diferenciação da identidade gaúcha é válida na distinção para com outros grupos étnicos, mas não exclui o sentido de identidade nacional dos gaúchos – que também pode se manifestar em contraste com a identidade nacional de um alemão, uma vez que “Bastava pisar no cais de Rio Grande ou aterrissar no aeródromo de Porto Alegre para sentir...estou novamente no Brasil”. Assumir uma identidade cultural regional não exclui a possibilidade de expressar também uma identidade nacional. A questão é que o conceito de identidade nacional brasileira está fundamentado em atributos que não reconhecem as contribuições de alguns grupos em sua conformação.

Os créditos finais do filme são inseridos na tela ao som de uma milonga instrumental, expressão musical que sintetiza e reitera o sentido identitário gaúcho compartilhado nas zonas de fronteira do Brasil com o Uruguai e com a Argentina.

#### 4.1.5 Negação das diferenças constituidoras de identidades

A partir da compreensão de que os sentidos identitários são construídos pelas dinâmicas de sujeitos e grupos sociais em interação, compreendemos que os embates culturais nas zonas fronteiriças apresentadas no documentário *Continente dos Viajantes* produzem mais consensos pela apropriação da culturas não dominantes, do que conflitos. Dentre as percepções nos relatos de viajantes, depoimentos de atores sociais locais e a intervenção

direta do narrador, o documentário representa as zonas de fronteira do Brasil com o Uruguai e com a Argentina como lugares de permanência, onde são expressas línguas de matrizes europeias e indígenas, misturando hábitos e costumes em uma população “sortidinha”.

Ao partilhar do ponto de vista do grupo dominante, o filme reforça o predomínio da cultura gaúcha pela apropriação de culturas não dominantes, negando a existência de conflitos interétnicos nessas regiões. As estratégias narrativas e cinematográficas privilegiam o depoimento de representantes da cultura dominante, que atuam como vozes autorizadas para falar também sobre negros e indígenas nos processos históricos de configuração das fronteiras do Rio Grande do Sul. Esses grupos não dominantes não obtiveram oportunidade de fala em um filme que configura os sentidos identitários gaúchos como híbridos e heterogêneos, mas que são gerados por contatos em termos bastante desiguais.

O resultado dessa “integração” e prevalência de sentidos identitários respaldados pela cultura gaúcha, ora vinculados à imagem-ideia do “mito”, ora relacionando-os com a identificação de “ser fronteira”, faz com que essas zonas fronteiriças sejam lugares de convivência predominantemente harmoniosa, com o estabelecimento de políticas de integração social que permitem a permanência dos sujeitos fronteiriços. Em termos de relações sociais, o hibridismo apresenta grande conforto para os habitantes desses locais, pois tanto a língua, quanto as famílias e os costumes estão todos “misturados” e “sortidinhos”, atravessados uns pelos outros. Porém, em termos de patrimônio cultural imaterial e de reconhecimento e valorização da alteridade, o não reconhecimento da diferença obscurece a riqueza e a complexidade das experiências históricas de cada uma das culturas que estão em contato. Assim, é no jogo desigual de poderes no contato interétnico que a identidade cultural gaúcha consolidou-se como representação de uma população branca e homogênea, cujas referências não são os povos nativos, que são os descendentes dos habitantes originais dos territórios tomados pela conquista ou ocupação estrangeira (STAM & SHOHAT, 2006, p. 66).

No aspecto visual as zonas de fronteira perpassadas no filme são caracterizadas com imagens que avultam a geografia do pampa, com destaque para grandes extensões de campos com criação de gado. Por meio de extensas estradas que cortam esse cenário e conectam os habitantes dessa região, encontramos localidades onde predominam um modo de vida rural vinculado a atividades do campo, e municípios em que a pauperização da população é evidenciada pelas casas simples e com precária infraestrutura ao redor. Como o aspecto sonoro está diretamente vinculado à voz do narrador e dos depoimentos dos personagens, o

uso de trilha musical é realizado em momentos pontuais do filme, majoritariamente para caracterizar o contato inicial com distintos grupos étnicos ou para encobrir imagens de arquivo fotográfico. Assim, a oralidade dos personagens caracteriza a banda sonora do filme.

A partir do exposto, entre aspectos éticos e estéticos utilizados, a proposta do filme foi interpretar uma história extensa, que envolve contextos sociais, econômicos e culturais complexos, expressados sobremaneira pelos comentários do narrador, pelos relatos lidos de alguns personagens históricos e também pela montagem paralela trabalhada na forma de grandes saltos geográficos e temporais. A narração explicativa e conclusiva perdura ao longo do filme, que usa a “voz do saber” para criar, com clareza, os significados intencionados pelo diretor. Diferentes atores sociais são colocados em cena, mas seus lugares são tão pormenorizados que o narrador é claramente o sujeito do discurso, representando, assim, o ponto de vista do diretor.

A entrevista, quando ocorre, não é um diálogo negociado e tampouco é “outorgar” voz ao Outro. *Continente dos Viajantes*, apesar de tantas viagens e descolamentos, não é um filme de encontros. As diferenças culturais entre os sujeitos fronteiriços são negadas ou silenciadas, pois não existe a intenção do filme em promover uma interação, na qual ambas as partes se implicam no processo de construção da *mise-en-scène* do documentário. Desse modo, a relação com os personagens desvela o sentido de subordinação entre quem filma e é filmado.

*Continente dos Viajantes* utiliza-se de diferentes relatos que constituem uma historiografia limitada a fatos heroicos que originaram o sentido da identidade regional gaúcha a partir do silenciamento de culturas não dominantes. Essa identidade subtrai as diferenças, ignora os choques e os conflitos étnicos ainda existentes, como se esse território vivenciado como lugar pacífico de permanência respeitasse o Outro não dominante. Assim, mesmo sendo dirigido por um realizador local, é a posição que cada diretor ocupa que define o sentido da intervenção social que produz. Em *Continente dos Viajantes* o diretor apresentou uma vontade de ação partilhada com uma parcela dos sujeitos diretamente implicados em sua narrativa. E a partilha de ponto de vista seguiu a ótica do sujeito colonizador, ou seja, assumiu-se o ponto de vista do grupo dominante representado pela identidade gaúcha, em grande parte calcada em sua identificação mítica.

#### 4.2. CAUSOS E CUENTOS DE FRONTEIRA

Finalizado no ano de 2010, o documentário *Causos e Cuentos de Fronteira* é um média-metragem de 24 minutos, dirigido por Francieli Rebelatto e Luciana Hartmann, cuja união entre interesses acadêmicos, antropológicos e audiovisuais gerou o documentário que representa a zona fronteira como um lugar de hibridação cultural, formado muitas vezes por famílias com membros de diferentes nacionalidades, revelando as peculiaridades do cotidiano que faz com que predomine o sentido de partilha de uma identidade comum “da fronteira”.

No documentário, a riqueza do dia a dia é captada por meio dos depoimentos orais que desnudam o modo de vida, os costumes, as sociabilidades e as histórias que povoam o imaginário de habitantes das zonas de fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e com a Argentina. O filme está organizado em seis sequências, cujos agrupamentos foram reunidos em função da temática que abordam. A primeira sequência trata da contextualização sobre a zona fronteira, intercalada por fragmentos dos depoimentos de personagens que são apresentados ao longo do filme. A segunda e a terceira sequência referem-se às percepções dos personagens sobre a fronteira Brasil/Uruguai e Brasil/Argentina, respectivamente, reunindo oito depoimentos sobre os sentidos complementares da identidade cultural advinda da relação dos sujeitos entre si e com o território, valorizando seus conhecimentos sobre os contextos onde vivem. A quarta sequência engloba depoimentos sobre o contrabando que, de acordo com os narradores, é uma das atividades cotidianas da zona de fronteira. A quinta sequência é a mais extensa, e aborda os *causos* e os *cuentos* sobre a fronteira, enfatizando a performance dos narradores na contação de histórias que envolvem paixões, brigas, mortes, assombrações e outros mistérios da natureza, num cenário de população escassa e paisagens abundantes em campos e gados. A sexta e última parte do documentário trata da região da campanha, com enfoque na relação que os personagens entrevistados possuem com essa microrregião do sudoeste do estado do Rio Grande do Sul, que é fortemente influenciada pelos países limítrofes pela porosidade das separações fronteiriças.

A identificação das cidades fronteiriças onde alguns depoimentos e *inserts* de imagens foram gravados somente aparece em dois momentos do documentário, sendo um deles logo no início da narrativa, identificando a fronteira seca entre Santana do Livramento (BR) e Rivera (UY), e outro no início da terceira sequência, que fala sobre o contrabando, na fronteira entre Uruguaiana (BR) e Paso de Los Libres (AR). No entanto, pelas informações

obtidas nos créditos do filme, os depoimentos foram captados em oito municípios fronteiriços, sendo três uruguaios, três brasileiros e dois argentinos: Cuñapiru (UY), Cerro Pelado (UY), Rivera (UY), Santana do Livramento (BR), Barra do Quaraí (BR), Uruguiana (BR), Paso de Los Libres (AR), Mercedes (AR). Por conseguinte, entendemos que o uso do *lettering* para marcação das cidades fronteiriças mencionadas no filme servem para demonstrar que as fronteiras com ambos países foram contempladas, conferindo um caráter mais abrangente, mas não generalizante, à representação de diferentes zonas de fronteira.

A legenda é outro recurso utilizado na tradução dos depoimentos em português para o espanhol, indicando a preocupação das diretoras em permitir a exibição e a compreensão do filme em espaços não brasileiros. A legenda dos depoimentos verbalizados em espanhol não foram incorporadas ao filme, talvez por uma suposição de que o espanhol é um idioma de fácil entendimento para brasileiros. Ou, ao menos, para os fronteiriços.

Do ponto de vista da montagem, as diretoras organizaram a narrativa fílmica com as falas encadeadas de modo a criar uma sequência que tenha sentido para o espectador, na qual a representação sobre as relações sociais nas zonas de fronteira foi constituída a partir da complementação dos depoimentos de personagens de cada país. Nesse sentido, a montagem gera um sentido de complemento entre as histórias, organizando uma narrativa linear de forma a comprovar o argumento fílmico, denotando o modo de representação expositivo (NICHOLS, 2013).

No filme predomina o uso abundante das narrativas orais, mas também há um vigor nas imagens dos ambientes, expondo diferentes texturas visuais das localidades internas. Assim, depoimentos majoritariamente captados em primeiro plano e em plano médio mostram também parte dos ambientes familiares que serviram de cenário para as tomadas, além de demonstrarem a expressividade dos personagens, cujas modulações da velocidade de fala e tom das vozes são exploradas pela captação do som direto.

A partir da percepção de que há laços que unem as cineastas e seu tema, em *Causos e Cuentos de Fronteira* temos o encontro ativo das diretoras com os entrevistados, no agir e reagir ao diálogo mediado pela presença da câmera, e também no escutar atento aos depoimentos direcionados diretamente para o aparato técnico. É determinante o encontro com os atores sociais, suas histórias, gestos e performances, e o relacionamento da equipe com os personagens reais – de quem o filme depende para ser realizado. Em alguns momentos percebemos que as diretoras direcionam as perguntas de acordo com os temas que desejam

abordar, como na cena em que o personagem Rubén inicia sua fala dizendo “Então, o tema da fronteira, sobre o que tu me dizia...”<sup>22</sup>”, provocando a resposta que foi utilizada na edição final do filme (CAUSOS..., 2010, 2’10’’, tradução nossa).

Do ponto de vista ético, o filme é norteado pelo que Fernão Ramos (2013) chama de ética interativa/reflexiva, com predomínio da interação que provoca e gera um encontro com o outro. Por esse tipo de ética, o documentário evidencia a intervenção articuladora do discurso fílmico, seja pelos procedimentos interativos na tomada – diálogo entre diretor e personagem ou visualização dos aparatos técnicos de captação de som e imagens –, seja na própria articulação discursiva, pela montagem. Por conseguinte, o documentário interativo trabalha com o pressuposto de que o sujeito-da-câmera filma o mundo a seu modo, de acordo com seus valores e crenças.

A visualização de câmeras e microfones nas cenas e o desvelar da interação entre o sujeito-da-câmera e personagens, com a presença da voz *over* interventiva em vários momentos do documentário, tornam claro ao espectador que o que é mostrado na tela não é a realidade em si, mas uma construção narrativa, sujeita a intervenções, direcionamentos e até contradições (CAUSOS..., 2010, 2’35’’). No documentário, a exposição desses procedimentos construtores da narrativa fílmica acabam por aproximar o espectador das histórias contadas, pois a interação do sujeito-da-câmera é tamanha que somos convocados a sentarmos juntos aos personagens para escutar suas histórias, rir e nos emocionar com elas. A proximidade estabelecida pelas diretoras com os personagens é percebida também nas perguntas por eles devolvidas, que desejam se assegurar se as diretoras filmaram determinados lugares ou se lembram das situações narradas anteriormente.

No filme, a ética interativa/reflexiva mostra a relação dialógica resultante de entrevistas que revelam emoções, sensações e sentimentos dos personagens. A busca pelo encontro com o Outro se traduz na *mise-en-scène* criada pelas situações de tomada em que as histórias narradas revelam algo. É por meio dessas situações de encontros nos locais familiares aos personagens que emergem imagens de uma zona fronteira desuniforme, com casas construídas a partir de materiais reaproveitados, com objetos simples e população visualmente mestiça, mas que se identificam dentro do amplo rol da identidade gaúcha, com o sentido particular de ser “da fronteira”, pela localização dos personagens.

---

<sup>22</sup> “*Entonces el tema de la frontera de que me decías...*” (CAUSOS..., 2010, 2’10’’).

As experiências dos atores sociais não são tratadas como exemplares, mas como cotidianas. Nesse sentido, as diretoras não permitem uma generalização de como é viver na zona fronteira para além dos *lócus* filmados, e tampouco intencionam associar essas experiências com a de outros indivíduos não-fronteiriços. O valor do documentário está no registro e nas particularidades que demonstram o que esses sujeitos têm de individual, mas que pelo recurso da edição, entendemos também que há valores em comum entre eles expressados nos elementos relacionados a uma cultura regional. O filme trata-se de um inventário dos imaginários e de imagens sobre a zona fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e com a Argentina, amparados no sentido de território fronteiriço que ultrapassa os limites jurídicos de cada Estado-Nação e expressa-se nos imprecisos e mutantes contornos da identidade regional fronteira, narradas por pessoas que verdadeiramente sabem contar histórias.

#### 4.2.1 Contextualização sobre os *lócus* filmados

A sequência de abertura do documentário é integrada por seis cenas com fragmentos de depoimentos de sujeitos sobre a fronteira e os *causos* e *cuentos* que dela emergem (CAUSOS..., 2010, 0' – 2'). Os mesmos atores sociais retornarão em outras sequências do documentário, o que nos faz entender que essa abertura é utilizada para contextualizar o espectador quanto às principais temáticas que serão desenvolvidas. O filme constitui-se pela ótica das experiências narradas pelos sujeitos fronteiriços, em seus *lócus* rural e urbano, com destaque para a ruralidade dos personagens. E para conceder voz a esse Outro, as diretoras utilizaram-se do recurso da entrevista, cujas falas são editadas de modo a criar uma sequência lógica e inteligível. Na captação dos depoimentos, flui a *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, desencadeadas por verdadeiros encontros.

O contexto fronteiriço urbano é apresentado pelas relações comerciais informais, demonstradas em cenas de pequenas bancas e vendedores ambulantes da Avenida Sarandi, na fronteira entre Santana do Livramento (BR) e Rivera (UY). A mistura de influências culturais pode ser visualizada nas fachadas que mesclam nomes em português e espanhol, e também pela sobreposição de estações de rádios na trilha sonora dessa sequência, que intercala músicas e telejornalismo uruguaios e brasileiros (CAUSOS..., 2010, 1'30''). Já o contexto fronteiriço rural, que é onde se situará a maior parte dos relatos do filme, é

apresentado em um plano geral aberto, onde a paisagem de uma lavoura de trigo recém-colhida contrasta como título do documentário (CAUSOS..., 2010, 1'50''). É no cenário do pampa, comum aos habitantes dessa região de fronteira, que as diretoras percorrem estradas – em meio a uma geografia pouco acidentada e com predominância de extensas propriedades privadas – na busca por suas histórias.

Nessa cena, após tantos ruídos escutados durante a visualização das imagens sobre o espaço urbano, o silêncio que acompanha o deslocamento da câmera em movimento dentro de um carro desperta o sentimento de tranquilidade e calma que a “fronteira da paz” enseja. O silêncio é usado de modo a realçar o cenário visualizado, instigando a introspecção sobre a imagem mostrada e/ou a percepção da solidão e isolamento dessa região, com seus poucos habitantes. Esse é o único momento em que a trilha sonora do filme incorpora o silêncio em sua narrativa. Nas demais cenas, a trilha é composta exclusivamente pelo som direto captado nos ambientes das filmagens, sejam em cenas internas ou externas. É comum escutarmos o som de animais domésticos, tais como pintos, galinhas e cachorros durante os depoimentos dos personagens, reforçando o caráter simbólico relacionado a uma fronteira rural. Já nas imagens das paisagens, o característico ruído do vento torna-se audível. Mas não é um vento agressivo e forte, e sim suave e acolhedor, do mesmo modo que as diretoras percebem essas zonas de fronteira. A partir do silêncio e da imagem contemplativa do pampa, a ponte sonora com um depoimento sobre a fronteira nos leva à segunda sequência do documentário (CAUSOS..., 2010, 2' – 3'30'').

#### 4.2.2 Percepções sobre a fronteira Brasil/Uruguai e Brasil/Argentina

As sequências dois e três tratam das relações dos sujeitos com a fronteira com o Uruguai e com a Argentina, respectivamente. Essa organização do documentário aponta para possíveis diferenças nas formas de viver a relação com o Outro e também o sentido identitário que advém da experiência dos personagens com o território. É pela continuidade do deslocamento da câmera sob a mesma paisagem em que visualizamos o título do filme que ingressamos, inicialmente, na sequência que aborda a zona fronteira do Brasil com o Uruguai. A narrativa inicia-se com o depoimento de Rubén, uruguaio, que é enquadrado em plano médio, no interior de uma casa, e fala sobre o relacionamento intercultural na zona de fronteira Brasil/Uruguai.



Então o tema de fronteira do qual me falavas, eu não sei viver em uma zona que não é de fronteira. Eu, a única coisa eu conheço, é fronteira. Então eu digo, se começamos pelo relacionamento da gente da fronteira, eu creio que no mundo não exista uma fronteira igual que a nossa (CAUSOS..., 2010, 2'10, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Complementando essa perspectiva, a edição do documentário corta para a fala de Toríbio, também uruguaio, que adiciona: “Porque não há controle de entrada, nem de saída. Fronteira da paz, felizmente. Bem, é o que se precisa ter, não? Ter uma fronteira da paz...que é a união. E além disso nossa avó materna era de família brasileira (CAUSOS..., 2010, 2'20'’, tradução nossa)<sup>24</sup>. Ambos depoimentos são captados entre o plano médio e o primeiro plano, em um ambiente informal que parece ser o próprio local de moradia dos entrevistados. Pelo ângulo dos olhares nas cenas percebemos que os personagens falam para uma outra pessoa, que não aquela que os filma. É provável que os entrevistados estejam interagindo com uma das diretoras, pois dirigem seu olhar para o fora de campo da cena, de onde escutamos uma voz feminina, que concorda com o depoimento de Toríbio, ao repetir “É verdade, é verdade”. Pela interação das diretoras com os narradores percebe-se a provocação sobre os temas que interessam às mesmas. A concordância verbal é apoiada pela imagem de um dos entrevistados com um chimarrão na mão, elemento que reforça o sentido de integração, hospitalidade e harmonia na “fronteira da paz”, e também nos dá pistas sobre o sentido identitário prevalente nessa região.

Desse modo é que emergem as declarações sobre o que é a fronteira, como se dão as relações entre sujeitos de países diferentes e qual a percepção dos entrevistados sobre o idioma que é praticado nessas zonas. A busca pela cumplicidade do outro demonstra o vínculo já estabelecido entre entrevistador e entrevistado. A cumplicidade e a complementaridade dos pontos de vista também são percebidas entre os atores sociais apresentados, sugerindo a existência de relações que extrapolam as barreiras geográficas circunscritas por limitação de territórios e identidades nacionais, sinalizando a diluição das linhas divisórias que delimitam os Estados-Nação no âmbito das interações sociais e culturais transfronteiriças. A constituição familiar composta por pessoas de diferentes nacionalidades, relatada por Toríbio, é um exemplo dessa interculturalidade.

<sup>23</sup> “Entonces el tema de frontera que tú me decías, yo no sé vivir en una zona que no es de frontera. Yo, lo único que conozco, es frontera. Entonces digo, se empezamos por el relacionamiento de la gente de frontera, yo no creo que en el mundo haya una frontera igual que la nuestra” (CAUSOS..., 2010, 2'10).

<sup>24</sup> “Porque no hay control ni de entrada, ni de salida. Frontera de la paz, felizmente. Bueno, es lo que se precisa, no? Tener una frontera de la paz...que es la unión. Y además nuestra abuela materna era de familia brasileña” (CAUSOS..., 2010, 2'20’’).

A integração e o convívio entre os fronteiriços é tão intensa que um dos entrevistados afirma: “Sou metade brasileiro, metade uruguaio, e me sinto tão bem tanto aqui no Uruguai como ali em Livramento” (CAUSOS..., 2010, 2010, 2’45’’, tradução nossa)<sup>25</sup>. Por terem hábitos e valores em comum, mesmo as diferenças constituintes da negociação identitária fronteiriça possuem pouca relevância diante da interculturalidade local. Nesse aspecto, o sentido identitário regional se sobressai às identidades nacionais, gerando uma identidade que diferencia esses habitantes por identificarem-se como sendo “da fronteira”.

Outro aspecto que influencia na interculturalidade e caracteriza o sentido identitário fronteiriço é o uso do idioma do Outro, além da prática de um idioma próprio dessas zonas. Conforme afirmam os personagens Dante (UY) e Inocencia (UY), respectivamente, “Aqui nós falamos...temos um idioma, não é uruguaio, nem brasileiro” “porque o idioma, tanto uruguaio, castelhano, como português, são de origem latina, então nos entendemos bem... Na fronteira se fala muito em portunhol, não?”, o portunhol é o idioma praticado na fronteira (CAUSOS..., 2’50’’ e 3’, tradução nossa)<sup>26</sup>.

A prática de um idioma comum, entendido tanto por brasileiros como por uruguaio, auxilia também no aspecto da integração econômica, como afirma o uruguaio Marcelino, em complemento ao relato de Inocencia: “Eu tinha comércio em Upamaruty e em Punta de Corrales, porque era na linha divisória. Então eu tinha um comércio no Uruguai e outro no Brasil” (CAUSOS..., 2010, 3’20’’). O multilinguismo e, especialmente, a prática do portunhol, facilitam os trâmites comerciais, mas também promovem o vínculo entre sujeitos que compartilham de um mesmo contexto de trocas, intercâmbios e complementações.

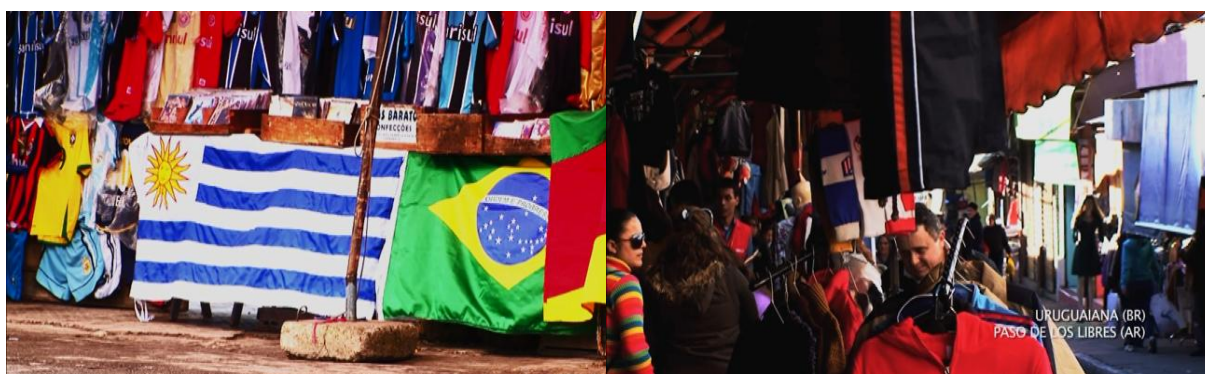
Nacionalidade dividida, mista, indeterminada, intercultural. É comum os moradores desses entrelugares identificarem-se como sendo “da fronteira”, incluindo-se em uma área geográfica ampla, diferenciada dos grandes centros e para além dos limites das linhas divisórias. Como afirma Maria Helena Martins (2002, p. 235), há um entendimento de que “não se considera a fronteira como delimitação, mas como abertura para outros horizontes”, no sentido de que todo o Rio Grande do Sul ter sido considerado, por muito tempo, uma “situação limítrofe” entre o mundo português e o mundo espanhol. Essa situação de ambiguidade e hibridação parece prevalecer na identidade cultural do gaúcho fronteiriço até

<sup>25</sup> “*Soy mitad brasileiro, mitad uruguayo, pero yo me siento tan bien tanto acá en Uruguay como ahí en Livramento*” (CAUSOS..., 2010, 2’45’’).

<sup>26</sup> “*Aquí nosotros hablamos...tenemos un idioma, no es uruguayo ni brasileiro*” e Inocencia (3’) “*Porque el idioma, tanto uruguayo, castellano, como portugués son de origen latín, entonces nos entendemos bien... En la frontera se habla mucho en portuñol, no?*” (CAUSOS..., 2010, 2’50’’ e 3’).

os dias de hoje. Nesse sentido, “ser da fronteira” é uma questão de pertencimento a uma territorialidade simbólica que engloba diferentes nacionalidades, mas que ainda está relacionado a uma identidade gaúcha que partiu de sua caracterização “mais tradicional – a Faixa de Fronteira com o pampa uruguaio-argentino” (BRASIL, 2005, p. 61) e foi acompanhando a migração gaúcha para as áreas de colonização ítalo-germânica do estado. Assim, o “ser da fronteira”, destacado por alguns personagens, apresenta-se como uma das possibilidades de exercer a identidade gaúcha num domínio territorial simbólico e subjetivo transfronteiriço.

Figura 05 – Fronteira em Santana do Livramento (BR) e Rivera (UY) e Uruguaiana (BR) e Paso de Los Libres (AR).



Fonte: *Causos e Cuentos de Fronteira*, 2010.

Findado o depoimento de Marcelino, o corte seco da edição nos leva para outro contexto, em uma cena que mostra o comércio informal na divisa entre as cidades de Uruguaiana (BR) e Paso de Los Libres (AR), iniciando a terceira sequência do filme (CAUSOS..., 2010, 3’30’’ – 4’23’’). O colorido dos diferentes tipos de objetos e a mescla de produtos comercializados de modo formal e informal mostram o quão diversificadas são as ofertas na divisa entre os municípios, que vão desde a venda de alimentos, passando por vestuário, eletrodomésticos e eletrônicos. É possível adquirir quase tudo no comércio fronteiriço. E para aquelas mercadorias que não podem ser transportadas a pé, os veículos que cruzam a ponte ou mesmo o trem dão conta do deslocamento.

Nas zonas de fronteira de territorialidades simbólicas compartilhadas as flutuações monetárias tornam o espaço propício ao comércio de produtos dos países limítrofes, sendo uma alternativa de integração econômica e cultural com o Outro. Essa zona é representada no

documentário como um espaço de troca de informações, produtos e relações, criando normas e articulações definidas para atender as necessidades de sujeitos que estão distantes dos grandes centros, em zonas marginais. As imagens do documentário mostram um comércio formal compartilhando espaços com o informal, com trânsito fluido e sem barreiras de fiscalização no cotidiano dos moradores. A cena sobre o espaço urbano é utilizada para contextualizar a mudança da zona de fronteira representada, sendo seguida por depoimentos de personagens que residem em localidades na zona rural de cidades da fronteira Brasil/Argentina.

Igualmente à margem dos centros estão as cidade de Barra do Quaraí (BR), Bella Unión (UY) e Franquia (AR), que constituem uma das dez tríplices fronteiras do país. Nessa zona, na prática, a condição de ser cidadão argentino, uruguaio ou brasileiro não interfere no cotidiano dos moradores da região, como é percebido nos depoimentos dos entrevistados (CAUSOS..., 2010, 4' a 4'25'', tradução nossa):

Na fronteira aqui é mais perto a Argentina do que o Uruguai (Mario/BR).

Bom, a história da minha família é assim: papai veio do Uruguai, de Salto. Toda família do papai era de Salto, Uruguai. O pai do meu pai era brasileiro (Luis Alberto/AR).

Bem ou mal, nós somos vizinhos e fazemos uma tríplice fronteira: o Uruguai, ali em Bella Unión, a Barra [do Quaraí] aqui que é Brasil, e aqui a Argentina (João Emilio/BR).

Pelos relatos dos personagens de distintas nacionalidades percebemos a proximidade física entre os países, fator que desencadeia um enlace entre culturas que se tocam, tornando a zona de fronteira um lugar de territorialidade simbólica transfronteiriça. Nessas cenas, a opção por reforçar a oralidade no filme faz com que o aspecto visual privilegie o enquadramento em primeiro plano do rosto e de alguns gestos das mãos dos entrevistados. Mas os depoimentos também vinculam-se à próxima sequência, que inicia com uma imagem que demonstra a artificialidade das divisões humanas sobre os territórios naturais, percebidas pelos personagens.

#### 4.2.3 Contrabando em zonas de fronteira

Nas imagens que seguem, visualizamos o deslocamento do uruguaio Ruben, a cavalo, passando por várias moradas em um lugar que parece ser um vilarejo em uma das zonas fronteiriças referenciadas. Quando o aspecto econômico está envolvido, os diferentes pontos de vista sobre a forma de deslocar-se no território de uso compartilhado são evidenciados, fazendo com que as jurisdições nacionais se manifestem, como veremos nessa quarta sequência do filme (CAUSOS..., 2010, 4'23 – 8'30''). A ponte sonora com o áudio da fala de Ruben nos conduz à temática do contrabando nas zonas fronteiriças do Rio Grande do Sul com os países vizinhos. O vento, que sopra bravejante na captação do som direto, confere novo tom para o depoimento dos entrevistados. Os ruídos de cigarras e os rostos iluminados parcialmente por uma luz artificial demonstram que o tema a ser abordado é *controverso*.

Nas zonas fronteiriças frequentemente o contrabando é instituído como forma de comércio, pois nesses interstícios geográficos há uma interdependência entre os habitantes dos municípios fronteiriços, sendo comum o consumo no local onde o câmbio comercial é mais favorável. O contrabando é percebido como algo corriqueiro, do qual todos usufruem. O proprietário de uma mercearia em uma cidade uruguaia, cujo nome não é sinalizado, fala sobre a irrelevância de comprar mercadorias para consumo próprio em país vizinho.

A verdade é que, por exemplo, o que vai comprar no Brasil. Tá, diante da justiça, não está certo. Mas temos que pensar que a pessoa de repente é uma pessoa humilde e que quer comprar uma coisinha mais barata, e vai... Sim, bem, é um contrabando, mas ele pegou o dinheiro e pagou, não? Se é uma coisa que traz para seu consumo humano, eu penso que não se deve implicar nisso [considerar contrabando]" (CAUSOS..., 2010, 8', tradução nossa)<sup>27</sup>.

Ou seja, os próprios fronteiriços fazem a distinção, de forma empírica, da disjunção entre a legislação vigente e a realidade local, não sendo cabível aplicar punições para uma compra realizada em uma mercearia do país vizinho que, muitas vezes, é o único comércio existente na região. Ao cruzar a fronteira, o descaminho torna-se uma infração em vista da norma estabelecida pelos Estados Nacionais, mas esse tipo de contrabando em pequena escala, de mercadorias para uso cotidiano, não é condenável pelos personagens que vivem em

<sup>27</sup> *"La verdad que, por ejemplo, el que va a comprar en Brasil...Ta, frente a la justicia, no pega. Pero hay que pensar que la persona de repente es una persona humilde y que quiere comprar una cosita más barata, y va... Si, bien, es un contrabando, pero él aporta y paga, no? Si es una cosa que trae para su consumo humano, yo pienso que no se le debe implicar en eso"* (CAUSOS..., 2010, 8').

zonas fronteiriças cuja oferta comercial é escassa. Ainda, esse tipo de comércio local é também uma forma de gerar renda para as cidades, geralmente pauperizadas e que carecem da falta de empregos formais.

Cabe lembrar que a atuação militar do exército e da Receita Federal nas zonas fronteiriças do Rio Grande do Sul possuem o objetivo de combater os ilícitos transfronteiriços, tais como o tráfico de drogas, roubo de veículos e o contrabando de defensivos agrícolas e de eletrônicos, por isso muito dos outros tipos de descaminhos de mercadorias são tolerados. Ou seja, a população fronteiriça apoia o combate das autoridades às seculares práticas de abigeato e de contrabando de grande volume de mercadorias. Mas a clandestinidade é tolerada se praticada com moderação, fazendo prevalecer a sociabilidade local transfronteiriça no comércio, para quem o Outro é mais um vizinho do que um estrangeiro. Esse é o ponto de vista dos oito entrevistados nessa sequência, os quais têm suas falas apresentadas de forma que cada relato está encadeado no anterior, tanto pelo assunto em comum, como pela organização do filme.

De acordo com Heber (UY), “Eu, como morava na fronteira, de noite, quando caía a noite, passavam um atrás do outro [cavalos], atados, e traziam desde remédio até móveis. Açúcar, erva, fumo, cigarros...” (CAUSOS..., 2010, 5’30’’, tradução nossa)<sup>28</sup>. Já em outro depoimento, Manuel (UY) afirma que utilizou-se “toda vida” dos benefícios do contrabando, não só de coisas de comércio, como contrabando de gado. A prática relatada por Manuel nos remete a um passado no qual os tropeiros deslocavam o gado de um país a outro, passando pela fronteira do Brasil com o Uruguai. Havia fazendeiros com estâncias em ambos os países e o deslocamento de animais era recorrente porque a fiscalização não existia ou era ineficiente, e o contrabando representava uma reação ao comércio restritivo entre Brasil e Uruguai no período colonial, conforme assinala Pucci (2010, p. 78).

As pessoas pertencentes a classes econômicas mais elevadas eram responsáveis por grandes vultos de contrabando, pois possuíam recursos financeiros para comprar mercadorias em grande quantidade e revendê-las no país vizinho, favorecendo-se economicamente desse fluxo. De acordo com alguns entrevistados, as relações econômicas diferenciavam as regras para o trânsito fronteiriço: enquanto fazendeiros deslocavam o gado livremente, os pequenos pecuaristas tinham sobre eles uma atuação mais ostensiva por parte do policiamento fronteiriço, conforme depoimento de Ramon (UY): “Ah, tinha muito contrabando de gente de

---

<sup>28</sup> “Yo, como vivía en la frontera, de noche, cuando caía la noche, pasaban un tras del otro [caballos], atados, y traían desde medicinas hasta muebles. Azúcar, hierba, humo, cigarrillos...” (CAUSOS..., 2010, 5’30’’).

dinheiro. Contrabando aqui era de gente rica, de pobre muito pouco tinha...” (CAUSOS..., 2010, 5’, tradução nossa)<sup>29</sup>.

Já Nicolas (UY), relembra situações em que os militares controlavam o fluxo de mercadorias em uma ação conjunta da polícia brasileira com a uruguaia, revezando-se na fiscalização para autuar ou ignorar os trâmites ilegais, de acordo com quem seria o beneficiário da ação. Essa ação unificada sobre a gestão das fronteiras é um dos pontos defendidos pelo Mercosul, no intuito de facilitar o trânsito e gerar maior integração econômica. Mas, no caso citado, a corrupção policial é lembrada por um dos entrevistados. Juan Francisco (BR) rememora uma situação em que avistou policiais auxiliando no deslocamento de grande quantidade de gado de um país a outro. Esses mesmos policiais que deram “voz de prisão” para o deslocamento ilegal de pequenas mercadorias (erva, cigarro, lã e couro), carregadas por Juan Francisco, foram coniventes – e até auxiliaram – o contrabando de gado por parte de fazendeiros.

Assim, percebemos no documentário *Causos e Cuentos de Fronteira* diferentes formas de cruzar a fronteira, de estar e viver nessa zona de entrelugares nacionais e de territorialidade simbólica compartilhada, que suscita o pertencimento dos atores sociais que estão em contato. Em relação ao comércio fronteiriço, se a legislação considera ilegal o transladar de mercadorias de um país a outro, a menos que esteja dentro dos produtos e valores permitidos pelos acordos comerciais firmados bilateralmente, os habitantes locais não o percebem da mesma forma. Esse entendimento envolve a percepção de personagens de qualquer nacionalidade fronteiriça, uma vez que as vantagens particulares envolvem benefícios mútuos que oscilam conforme o câmbio comercial.

Em termos fílmicos, as narrativas verbais dos personagens sobre o tratamento diferenciado concedido a pessoas de distintas classes sociais evidenciam uma relação de discriminação para com os grupos menos favorecidos economicamente. Já as narrativas visuais não variam muito os enquadramentos ou a focalização dos personagens. Nos depoimentos mencionados, a câmera capta as expressões faciais e coloca em destaque os gestos realizados com as mãos, acentuando a dramaticidade das histórias narradas. A partir da escuta atenta do sujeito-da-câmera no momento das tomadas, os personagens gesticulam, movimentam-se, exemplificam e interagem com integrantes da equipe de produção, demonstrando a realização de um encontro. Como todos os depoimentos foram

---

<sup>29</sup> Ah, había mucho contrabando de gente de plata. Contrabando aquí era de gente rica, de pobre muy poco iba...” (CAUSOS..., 2010, 5’).

captados em ambientes privados, aparentemente nos quais residem os atores sociais, os mesmos sentiram-se confortáveis para compartilhar suas histórias nos diálogos entre si e com as diretoras.

As vestimentas dos personagens denotam que as cenas foram captadas no período de inverno, pois todos usam roupas para protegerem-se do frio. As peças remetem a elementos do vestiário gaúcho, mostrando personagens com boinas, coletes e blusas de lã, casacos de couro, além da tradicional bombacha. O chimarrão também acompanha muitos desses personagens em seus relatos. Mas na expressividade de alguns contadores de histórias, o mate foi deixado de lado, pois limitaria a performance de suas narrativas.

A sequência finaliza com mais uma cena do cotidiano fronteiriço, com dois personagens sob o cavalo, tropeando o gado. Nessas imagens temos exemplares do homem fronteiriço atuando no trabalho campeiro, no qual o uso de bombachas, botas e chapéu possui sentido funcional para o desenvolver dessas atividades. Desse modo, não só por essa cena, mas também pela caracterização visual dos personagens durante todo o documentário, o fronteiriço é apresentado como o homem do campo, o gaúcho, no *stricto sensu* do termo, ainda vinculado às atividades do campo e que se utiliza de elementos da cultura regional como forma de vida. No documentário, sua figura não carrega um sentido de superioridade que o “mito do gaúcho” reforça. Os atores sociais apresentados no filme são homens e mulheres do pampa, que habitam a zona de fronteira do Brasil com o Uruguai e com a Argentina, e que pelos hábitos em comum constituem um modo de viver peculiar a esses entrelugares fronteiriços.

#### 4.2.4 “*Colorín, colorado, el cuento ha terminado*”.

As imagens de paisagens rurais da grande extensão do pampa fronteiriço são utilizadas como forma de transição para a quinta sequência do documentário. Esta é destinada aos causos e *cuentos* transmitidos oralmente, de geração a geração, nas relações sociais e de afetos, em rodas de contação de histórias, em reuniões em dias e noites de chuva, ou em conversas instigadas para rememorar-las, como as provocadas pelas diretoras para a tomada de alguns dos depoimentos no documentário. A tradição oral é um dos hábitos e costumes dos fronteiriços gaúchos, constituindo seu modo de vida, como constata Oliven (1985), em seu texto “A fabricação do gaúcho”. As diretoras utilizaram-se dessa habilidade selecionando



bons contadores de histórias para o filme. Ora esses depoimentos foram tomados individualmente, mas também foram criadas situações de encontros entre os personagens, mediados pela presença da câmera. Desses encontros surgiram os relatos utilizados na quinta sequência (CAUSOS..., 2004, 8'30'' – 21').

Figura 06 – Narradores dos causos e dos *Cuentos* nas zonas fronteiriças.



Fonte: *Causos e Cuentos de Fronteira*, 2010.

Nesta quinta sequência ocorre uma mudança na fotografia do documentário. Muitas das cenas são gravadas de dia, em ambientes majoritariamente fechados, mas em locais com pouca iluminação natural e sem ajuste da mesma, criando uma “aura” de mistério para as narrativas que trataram de brigas, disputas amorosas, assombrações e mortes. A maior parte do documentário concentra-se nesta sequência em que os causos e *cuentos* narrados em rodas de conversa integrando brasileiros, uruguaios e argentinos dizem muito sobre o convívio, o partilhar de costumes e crenças em comum dos sujeitos que conferem o sentido de uma identidade fronteiriça.

É no cenário constituído por paisagens repetidas de planícies de gramíneas, alguns montes cobertos de verde e onde as precárias cercas delimitam o contorno das propriedades que os fronteiriços lançam mão da criatividade imaginativa para entreterem-se mutuamente. A

imagem do chimarrão é um detalhe que se repete inúmeras vezes ao longo da sequência, corroborando para a perspectiva das diretoras quanto à zona fronteira ser um local de integração, partilha, comunhão. O lento deslocar das nuvens na paisagem do pampa é um recurso utilizado para demonstrar que o tempo passa devagar, mas também essas imagens são utilizadas como comprovação de que apesar do passar do tempo, o viver nessa zona fronteira continua idêntico aos tempos idos relatados nos *causos* e *cuentos* rememorados.

A interação dos personagens com as diretoras é audível em diversas cenas em que a escuta atenta resultou em diferentes versões para o mesmo caso. Alguns relatos foram expressados em espanhol, outros em português, mas a maior parte deles contemplou o portunhol – idioma próprio da zona de fronteira. Nessa sequência é perceptível a preparação do cenário de algumas entrevistas, principalmente nas tomadas em grupos, pois os personagens foram dispostos em cadeiras, organizadas em semicírculos, ou arranjados ao redor de uma mesa, de modo a promover o contato visual e a interação entre eles, assim como para facilitar a captação das imagens.

No contexto rural, predominantemente formado por casas muito simples, chama a atenção o ambiente onde é captado o relato de Luis Alberto (AR). O espaço é constituído por peças decorativas, garrafas de bebidas e plantas, denotando um contraste visual desse ambiente para com os demais (CAUSOS..., 2004, 20'30''). Em seu relato sobre um caso de assombração, percebemos que ele está inserido em uma estrutura social de estância, onde há patrões, capatazes e peões – estrutura que embasa as relações dentro dos Centros de Tradições Gaúchas<sup>30</sup> (CTGs). No entanto, para além da distinção visual, não percebemos outros elementos que pudessem atrelar essa cena com a intenção de demonstrar a superioridade ou de reforçar o “mito do gaúcho”. O personagem é apresentado apenas como mais um sujeito habitante da fronteira, e que possui uma condição econômica superior aos demais personagens.

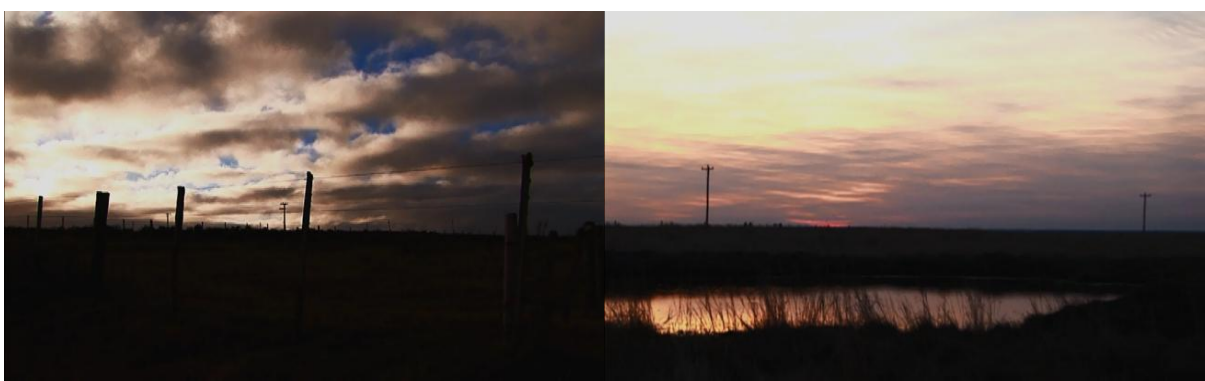
No entrecortar desses 20 relatos, algumas imagens do nascer e do pôr-do-sol sinalizam a passagem do tempo, em um cenário típico das paisagens do pampa, com amplo e longínquo horizonte. A transição para a última sequência do documentário é realizada por uma imagem de flores do campo sendo embaladas pelo vento, que ressona no áudio do filme. Chegamos à região da campanha. No entendimento de muitos fronteiricos, a campanha refere-se à zona

---

<sup>30</sup> A estrutura administrativa dos Centros de Tradições Gaúchas segue a mesma organização hierárquica aplicada às grandes estâncias. Assim, a “patronagem” (diretoria) apresenta a figura do patrão como a autoridade máxima, o capataz como seu encarregado direto, e os peões, como os demais integrantes do grupo social.

rural, mas geograficamente, trata-se de uma microrregião do Rio Grande do Sul que diferencia-se das demais por sua base produtiva que compreende médias e grandes propriedades de criação de gado bovino e ovino (BRASIL, 2005, p. 61). A partir das imagens do campo, escutamos em voz *over* o depoimento de Maria (BR), afirmando que “Se eu pudesse nascer de novo, nascia aqui e viveria na campanha, vivendo da terra” (CAUSOS..., 2010, 22”), sinalizando para uma relação afetiva e de intenso pertencimento dos entrevistados com o território, em seu aspecto simbólico e também funcional.

Figura 07 – Passagem do tempo em cenários indistintos do pampa gaúcho.



Fonte: *Causos e Cuentos de Fronteira*, 2010.

Em contraponto, o depoimento de outro entrevistado enfatiza o êxodo rural da campanha, ao dizer que “A campanha está cada vez mais campanha. Olha, aqui vamos ficando nós, os veteranos” (CAUSOS..., 2010, 21’35”, tradução nossa)<sup>31</sup>. O depoimento é captado em voz *over* e sobreposto à uma cena de crianças felizes, correndo sobre os campos. As imagens apontam uma contradição entre o que é mostrado e o que é dito, pois o narrador fala do êxodo do homem do campo para as cidades, enquanto a cena das crianças brincando alegremente apresenta uma perspectiva de continuidade do povoamento da região.

A partir da frase anedótica “*Colorín, colorado, el cuento ha terminado*”, pronunciada por um dos entrevistados, a cena final do documentário aponta para a perspectiva das diretoras sobre a questão do povoamento na região fronteira que engloba a região da campanha no Rio Grande do Sul. A câmera mostra em plano conjunto o esvaziar de uma das casas onde os relatos foram filmados. Por entre um extenso e profundo corredor os

<sup>31</sup> “*La campaña está cada vez más campaña. Mira, acá vamos quedando los veteranos*” (*Causos e Cuentos de Fronteira*, 2010, 21’35”).

entrevistados vão saindo de cena, dando a sensação de estarem esvaziando a campanha, conforme foi apontado no relato anterior. A grande profundidade de campo na cena acentua a problemática do crescente deslocamento de habitantes do campo para a cidade, corroborando com as observações de Cyro Martins sobre o “gaúcho a pé”.

#### 4.2.5 Ruralidade na zona de fronteira

Em termos gerais, podemos afirmar que *Causos e Cuentos de Fronteira* é um filme baseado na força da história oral, no qual a gravação *in loco* dos depoimentos ganha força pelo uso frequente do som direto, captando ruídos dos ambientes onde as tomadas foram realizadas. Durante as seis sequências são utilizados os depoimentos intercalados de sujeitos que se repetem ao longo do documentário. A coerência e o sentido da obra se dão pela seleção e encadeamento dos depoimentos no momento da montagem. Há uma evidente preocupação com o enquadramento, com a iluminação e com os demais elementos que compõem os quadros (cores, ângulos e movimentos de câmeras). As cenas de contextualização são utilizadas na forma de *inserts* entre os depoimentos e mostram os diferentes cotidianos da fronteira: comércio (urbano) e as atividades do campo (rural). O contexto rural se sobressai em relação às poucas cenas do contexto urbano, que fica restrito ao comércio informal, que é representado de maneira positiva. Trata-se de um filme que retrata o rural como forma de representação dessa zona fronteira, onde há uma grande familiaridade propiciada pelas relações de contato e ajuda mútua entre os habitantes que estão à margem dos grandes centros, gerando o sentimento de acolhimento das diferenças.

Ao apresentarem suas construções de sentidos por meio das asserções sobre a zona fronteira e a relação de seus habitantes com o território, as diretoras produziram um filme de imagens e representações positivas. A não contradição do espaço social apresentado majoritariamente como um território intercultural e multiterritorial enquadra essas zonas como lugares de dinâmicas sociais que propiciam a fixação territorial. No que tange aos sentidos identitários, a cooperação se sobressai em relação à discriminação de classe ou a outros tipos de apropriação cultural entre grupos distintos, e mesmo o contraponto apresentado em relação à ação do Estado na fiscalização do contrabando entre ricos e pobres não abala a visão de mundo das diretoras sobre essas zonas como locais que beiram à perfeição.

A hibridação cultural manifesta-se pelos elementos relacionados a uma identidade regional fronteira que está contida na identidade gaúcha e para a qual o território simbólico é determinado pelos contornos culturais e não físicos. Esse território engloba a ampla e extensa região da fronteira e prescinde da convivência entre pessoas de distintas nacionalidades, com a prática de um idioma próprio, demonstrando que esse sentido identitário se manifesta pela composição de grupos em contato. Assumir o sentido identitário fronteiro não exclui a identificação gaúcha, mas apresenta particularidades que não são recorrentes em outras regiões do estado do Rio Grande do Sul em que a cultura gaúcha predomina, tais como a prática do portunhol e o necessário contato entre pessoas de diferentes nacionalidades. Elementos como o uso de vestimentas típicas, o hábito do chimarrão, o cavalo como meio preferencial de transporte, o trabalho com o gado, etc., são recorrentes nas imagens de contexto do filme, atuando como fortalecedores da identidade regional.

No documentário há um excesso de verbalização e, com isso, temos como consequência estética a repetição de planos e enquadramentos, a pouca relação entre os personagens e a reduzida capacidade de observação de conflitos entre ideias distintas. No anseio de dar voz aos sujeitos da experiência, abriu-se mão de outros tipos de abordagens que não a de depoimentos/entrevistas, que são alinhavados pela alternância entre os temas que perpassam a memória coletiva desta zona de fronteira – a fronteira, o contrabando, os causos e o viver nessa região – e outras cenas mais individualizadas, que se dedicam à escuta dos personagens. Para marcar a transição entre as sequências e a divisão dos temas, as diretoras utilizam-se de planos gerais das paisagens e do cotidiano, no qual o tempo flui lentamente – seja por imagens do deslocar das nuvens ou das águas em lagoas e rios. O recurso da ponte sonora também é utilizado como gancho para juntar sequências e fazer fluir o ritmo da narrativa. Exemplo desse recurso é quando a trilha ou fala de um personagem começa no final da sequência que está terminando, antes do início da próxima sequência.

Entre a eloquência, os lapsos, os silêncios e as diferentes versões para histórias do cotidiano, observamos a elaboração da representação de zonas de fronteira onde os personagens não fazem parte de nenhum perfil social determinado, pois mesclam-se distintos gêneros, perfis etários e classes sociais nos relatos. Filmar personagens em oito municípios fronteiriços evoca uma percepção contingencial da relação desses sujeitos com o território, para os quais as dinâmicas sociais ensejam a permanência nessas zonas de territorialidade transfronteira. O uso simbólico compartilhado do território enquanto elemento constituidor

de um sentido identitário comum reforça o pertencimento a uma identidade regional gaúcha, com uma nuance particular que é também ser “da fronteira”. Se o sentido identitário de autoatribuição de “ser gaúcho” refere-se a uma territorialidade simbólica, visto que há gaúchos em diversas localidades do país e do mundo, o sentido de “ser da fronteira” prescinde de uma localização geográfica fronteiriça para existir, fazendo com que a territorialidade tenha aspecto simbólico e contingenciamento físico.

Por fim, consideramos que o aspecto da diferença cultural é silenciado em detrimento da expressão da cultura regional dominante nessa região, que se vale de elementos de outros grupos étnicos que a constituíram historicamente, sugerindo que as distinções entre grupos em contato estão assentadas pela apropriação de elementos de culturas não dominantes resultantes da hibridação cultural. No entanto, o documentário representa apenas alguns dos aspectos sensíveis dessas zonas fronteiriças. Há uma limitação das representações da sociedade no filme que corrobora com a visão de mundo das realizadoras, que deixam-se envolver pela narrativa de causos e *cuentos* de excelentes contadores de histórias. Assim, prevalece a promoção de uma identidade cultural gaúcha e fronteiriça integradora pela perspectiva das diretoras que não percebem, ou não aceitam, os aspectos contraditórios gerados pelos processos de negociações entre grupos em contato, o que acaba reforçando as expressões das identidades dominantes.

#### 4.3 A LINHA IMAGINÁRIA

Dirigido por Cíntia Langie e Rafael Andreazza, ambos gaúchos habitantes da região sul do estado, o documentário foi gravado em quatro cidades-gêmeas da fronteira do Brasil com o Uruguai: Aceguá/Aceguá, Chuí/Chuy, Santana do Livramento/Rivera e Jaguarão/Rio Branco. O filme está organizado em 18 sequências, cuja divisão é realizada em virtude dos distintos assuntos abordados. Muitas das sequências são compostas por depoimentos de moradores da zona fronteiriça, incluindo nesse rol de personagens músicos, escritores, artistas plásticos, professores e comerciantes, evidenciando o modo de representação expositivo do documentário, registrado a partir do encontro entre quem controla a câmera e por quem é por ela registrado.

Em *A Linha Imaginária* esse encontro não se traduz em um diálogo ativo e aberto entre os diretores e os personagens do filme, mas sim pelo uso do recurso da entrevista, pela

qual “o cineasta se dirige formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário em voz *over*” (NICHOLS, 2012, p. 159). A representação do mundo histórico narrado pelos diretores surge a partir da tessitura articuladora dessas entrevistas com outros materiais para contar uma única história, onde as falas são disponibilizadas em uma sequência lógica para os espectadores. A ética predominante no filme é a interativa/reflexiva, pela qual os diretores colocam-se em situações de contato com os atores sociais representados no filme, provocando o surgimento de temáticas de interesse para o argumento do filme. No entanto, a relação com os personagens não é de interação intensa, e sim de um contato suscitado para a situação de tomada. A ênfase no discurso é um recurso utilizado como forma de complementação entre os pontos de vista dos personagens sobre as zonas de fronteira mencionadas, entendida como um território de uso simbólico compartilhado.

No média-metragem de 26 minutos de duração, a oralidade constitui a força narrativa do documentário. A impressão de objetividade é enfatizada pela explanação dos atores sociais locais entrevistados, cujos depoimentos são agrupados por temas, no momento da montagem do filme, dentro de cada uma das sequências do documentário, desvelando uma estrutura narrativa linear. As imagens de apoio comprovam as asserções dos atores sociais sobre o território fronteiriço, mas o foco principal está nas pessoas e em seus depoimentos. E é desse modo que o filme vai compondo uma identidade fronteiriça pelas semelhanças, mas também por algumas alteridades com o Outro, como na questão do futebol, da proteção bélica e na partilha de um território em comum também com árabes, que movimentam grande parte do comércio da zona de fronteira entre Brasil e Uruguai. Assim, intercâmbios e deslocamentos sobre um território percebido como um *continuum* geográfico dão origem às identidades híbridas, no compartilhar mais as semelhanças do que as diferenças da relação do Eu com o Outro.

#### 4.3.1 Fronteiras culturais que constituem uma terra só

Uma milonga instrumental confere o ritmo lento às cenas de abertura do documentário. Cenas de um cotidiano com moradores de hábitos simples, em moradias igualmente singelas, convidam o espectador a trilhar a linha imaginária que separa, geopoliticamente, o território brasileiro do uruguaio. Diversos planos abertos de ambientes

claros e coloridos enquadram os obeliscos que assinalam a divisa entre um país e outro. Pelas cenas iniciais do documentário, assim como pela trilha sonora que alterna a sintonização de um rádio entre emissoras brasileiras e “orientais”<sup>32</sup>, esses marcos não traduzem o sentimento compartilhado de uma identidade comum da fronteira, como afirma o escritor Aldyr Garcia Schlee, um dos entrevistados no documentário: “As fronteiras políticas não tem nada a ver com as fronteiras culturais. [...] Nós, vivemos numa terra só” (A LINHA..., 2014, 25’20’’), demarcando a contiguidade territorial física e também cultural nessa zona de fronteira, na perspectiva do documentário.

De acordo com o mesmo personagem, arroios, lagos e espaços terrestres da chamada “fronteira seca” também são áreas compartilhadas de forma indistinta por brasileiros e uruguaios. Nesse lugar de complementaridades, as fronteiras nacionalmente estabelecidas e assinaladas pelos marcos e obeliscos são frágeis e não funcionam como barreiras ao estrangeiro – projeto nacionalista –, sendo transpassadas em via de mão dupla no ir e vir dos habitantes desse lugar de configurações peculiares. Nas cenas de cobertura durante o depoimento do entrevistado não sabemos em qual via da fronteira somos conduzidos no deslocamento do personagem: se do Brasil para o Uruguai ou vice-versa, tamanha é mescla cultural nas formas de vestir, agir e vivenciar o espaço comum fronteiriço.

A zona de fronteira enquanto espaço compartilhado pelo sentimento de pertencimento simbólico a um território comum é apresentada em diversos planos gerais de terras, águas e céu muito azul e cristalino, usadas como metáforas da mescla identitária, sugerindo que as fronteiras culturais de uma identidade em comum ultrapassam as divisões geopolíticas. As inúmeras imagens refletidas nessa atmosfera límpida nos suscitam perceber a unidade do território fronteiriço em termos simbólicos, ocupado por intensidades e afetos dos personagens. A noção de fronteira como espaço de complementaridade e de predomínio de identidades híbridas é demonstrada por sons e imagens, mas sobretudo pelos depoimentos dos atores sociais da narrativa. Enquanto elementos que compõem a narrativa fílmica, as entrevistas conferem grande relevância à voz do documentário sobre essa fronteira de entrelaçamentos culturais, geradora de novas identidades para além da uruguaia e da brasileira. No encontro entre sujeito-da-câmera e personagens, as entrevistas são usadas para compor o argumento do filme, não se traduzindo em situações de encontros permeados pela reciprocidade.

---

<sup>32</sup> Em diversas cidades fronteiriças do Rio Grande do Sul, o Uruguai ainda é nominado como Banda Oriental. A nomenclatura é um resquício de como a região era chamada na época do império colonial espanhol.



O que marca as formas de pertencimento, partilha e solidariedade propostas pelo documentário são os elementos que conectam e encadeiam os sentidos de identidades híbridas, tais como o uso de uma língua comum, hábitos culturais como o churrasco e o chimarrão, e o uso do cavalo como elemento indispensável ao cotidiano rural fronteiriço, além do contato entre pessoas de distintas nacionalidades. O território aparece como uma conexão de vizinhança, seja pelos laços de parentescos, pelas relações comerciais, pela música, pela literatura ou pela poesia – todos com cunho binacionais.

Figura 08 – Água, céu e terra como elementos de indiferenciação territorial.



Fonte: *A Linha Imaginária*, 2014.

#### 4.3.2 Bilinguismo e multilinguismo

Um tema abordado de forma recorrente no documentário é a prática do bilinguismo, sendo assinalada como uma das características da hibridação dessa região. Nas zonas de fronteira é comum que seus habitantes conheçam, façam uso e se relacionem por meio dos idiomas oficiais dos países limítrofes que, no documentário analisado, seriam o português e o espanhol. Em *A Linha Imaginária* observamos que a prática de um multilinguismo é mais frequente até que o bilinguismo nessa região, pois além dos dois idiomas oficiais pratica-se um terceiro, conhecido como portunhol – ou *portuñol* –, que é a mistura do português com o espanhol, além de termos, no filme, a referência a outros imigrantes que perpetuam suas línguas de origem, como os árabes – a quem os diretores destinam uma sequência (*A LINHA...*, 2014, 9’35’’ – 12’).

Falado por boa parte dos personagens do documentário, o uso do portunhol cria um espaço de fraternidade e de partilha que atesta a experiência de vivenciar um território

comum, um entrelugar, onde a relação com o Outro se dá pela colaboração, por auxílios e trocas mútuas para uma convivência harmônica. A prática desse terceiro idioma em especial, que não é o espanhol ou o português, é também, uma maneira de celebrar a elaboração de uma forma comum e peculiar de comunicação a essa zona fronteiriça. Com a prática do portunhol elimina-se o entendimento dual de haver uma língua dominante e, por consequência, o apagamento de outra língua não dominante, com toda a representação identitária que ela carrega. O multilinguismo e a criação de um idioma próprio confere um caráter de reciprocidade linguística aos sujeitos que dele partilham, tornando produtivo esse aspecto da hibridação. Pelas imagens do documentário temos expressões que representam essa mescla linguística escritas em letreiros de fachadas comerciais, nos cardápios de restaurantes, tais como “xis de *cerdo*”, “*chivito* de frango”, “*baño* de mulheres”, entre outras, que atestam a convergência linguística em um idioma próprio que desencadeia um sentimento de coletividade e pertencimento àqueles que o praticam (A LINHA..., 2014, 25’).

Os exemplos do compartilhar de um idioma particular dessa região de fronteira são apresentados no documentário também nas composições musicais, poesias e pela oralidade. O portunhol como forma instintiva de comunicação assinala uma das características peculiares de um território fronteiriço contínuo em uso, vivências e trocas. No filme, a língua mistura territórios e sotaques, criando uma zona de indiscernibilidade que desconstrói os discursos de afiliação a um único território nacional, reforçando o vínculo a uma identidade fronteiriça que vincula pessoas de diferentes nacionalidades. Nesse sentido, o documentário enfatiza o quanto são indissociáveis os processos de aproximação e separação que a fronteira estabelece, pois se o portunhol ou o “misturado”, como nomeia essa língua própria da fronteira o personagem Fabián Severo, é a forma de comunicação praticada no convívio fronteiriço, brasileiros e uruguaiois recorrem à sua língua pátria para dar prosseguimento aos atos formais que os vinculam a um Estado-Nação, como o registro civil, a formação escolar, etc. Assim, o documentário constrói uma imagem-ideia de que a zona de fronteira do qual retrata funciona como ponte entre sujeitos de nacionalidades jurídicas diferentes, mas de práticas culturais comuns “da fronteira”. Jovens e velhos falam a mesma língua, sendo esse um dos elementos que estabelece vínculos objetivos entre os atores sociais, materializado na economia de sentimentos apresentada pelo documentário em diversas cenas, como na tomada de um recital de música e poesia realizado por Fabián Severo e Ernesto Díaz em Aceguá/Aceguá, no qual escutamos os aplausos do público ao final da fala de Fabián sobre a fronteira, enunciado em

portunhol: “*Nós semo da fronteira, más, mucho más do que qualquer río, e más, mucho más do que qualquer puente*” (A LINHA..., 2014, 2’10’’).

Outro exemplo que destacamos sobre o vínculo promovido pelo idioma em comum está na música, expressão cultural bastante presente no documentário. Na cena que inicia a terceira sequência, que aborda a fronteira entre Santana do Livramento e Rivera (A LINHA..., 2014, 3’50’’), o músico e compositor Chito de Mello entoa uma canção que expressa o idioma praticado nessa zona fronteiriça: “*En la huella mestiza de la frontera pasa la vuelta de Livramento e Rivera. Num dialeto clandestino e orelhano, que falam los gaúchos e los castelhanos. Hijos de uma cultura contrabandeada, que ficou nestes pagos, aquerenciada*” (A LINHA..., 2014, 3’50’’). Pela letra percebemos a mistura de algumas palavras em português, outras em espanhol que, agrupadas, geram o portunhol, o espaês ou o Dialeto Português no Uruguai (DPU) – diferentes formas de nominar a linguagem oral praticada nessa fronteira e que se torna um dos pontos de contato entre vizinhos.

Enquanto a música é entoada como trilha sonora, temos imagens de confraternização entre pessoas e também do comércio formal e informal na Avenida Sarandi, que assinala o limite nacional entre Brasil e Uruguai na fronteira seca da cidades-gêmeas Santana do Livramento e Rivera, reforçando a integração e o convívio harmonioso nesse local. A referencialidade e acentuação da língua praticada oralmente aproxima os sujeitos fronteiriços num lugar onde a própria língua materna não é tão recorrente e familiar. Como a água, esse território é fluido, heterogêneo e disforme. Fabián Severo afirma que a fronteira seria como um estuário, ambiente aquático de transição entre o rio e o mar onde brotam e crescem espécies que não crescem em outros lugares, constituindo o caráter único dessa identidade fronteiriça que, assim como a mistura das águas, está sempre em movimento. “É o lugar aonde as águas se mesclam: a água do mar com a água doce, e cria essa zona onde crescem...um estuário. Onde crescem coisas que não crescem nem na água salgada, nem na água doce<sup>33</sup>”, afirma Severo (A LINHA..., 2014, 5’20’’, tradução nossa).

A analogia do território fronteiriço com o estuário é frutífera para pensarmos os sentidos identitários gerados por esse entrelugar. O estuário seria o entrelugar compreendido pela articulação de diferenças culturais de brasileiros e uruguaios que suscitam uma identidade fronteiriça híbrida que emerge da negociação advinda de experiências subjetivas e

---

<sup>33</sup> “*Es el lugar adonde las aguas se mezclan: el agua del mar con el agua dulce, y crea esa zona donde crecen...un estuario. Donde crecen cosas que no crecen ni en el agua salada, ni en agua Dulce.*” (A LINHA..., 2014 5’20’’).

coletivas decorrentes de sujeitos de diferentes culturas, etnias e nações. De acordo com Bhabha (2013, p. 20), “Esses entrelugares fornecem o terreno para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”.

A partir desses pressupostos, o documentário constrói uma imagem-ideia de hibridismo cultural na qual os embates acerca da diferença cultural são produtores de semelhanças, de identidades partilhadas e interculturais. Nesse sentido, a prática de um idioma exclusivo torna-se mais um elemento produtor desse hibridismo cultural, pois como afirma o personagem Fabián Severo, assim como os habitantes fronteiriços retratados pelo documentário, “a língua não respeita os tratados internacionais, nem os limites geográficos<sup>34</sup>” (A LINHA..., 2014, 23’45’’, tradução nossa). No exemplo percebemos que os traços culturais de brasileiros e uruguaios não são reprimidos e negados, e sim reconhecidos como algo diferente – híbrido – que pela reiteração desencadeia uma série de práticas e posicionalidades diferenciais, que tanto afastam-se das identidades nacionais, quanto produzem novas formas de saber, novos modos de diferenciação e outros sentidos identitários.

Em termos visuais temos a representação da fronteira como espaço comum, partilhado, como um território único, por meio de planos gerais abertos, gravados de dia, onde o *continuum* espacial geográfico perde-se nas imagens de um horizonte distante em uma paisagem repetitiva de grandes extensões de campo na zona rural. Já as cenas nas fronteiras urbanas oscilam entre o enquadramento de ambientes poluídos sonora e visualmente, marcados pela intensa presença humana no comércio formal e informal, ou por ruas que demonstram o contraste da insurgência do comércio fronteiriço em cidades com características marcadamente rurais, como é o caso de Aceguá e Chuí.

As entrevistas, são captadas geralmente entre o plano médio e o primeiro plano, destacando a força do depoimento em uma narrativa expositiva, além de “valorizar o discurso dos personagens sobre a fronteira” (BORBA, 2014, p. 93). As imagens do cotidiano fronteiriço são usadas para endossar os comentários verbais dos entrevistados, uma vez que no modo de representação expositivo “o comentário é de ordem superior à das imagens que o acompanham” (NICHOLS, 2013, p. 143). Nesse sentido, as imagens de cobertura evidenciam cenas de um cotidiano de atividades como o comércio no espaço urbano e de atividades ligadas à pecuária no meio rural, organizadas a partir da montagem de evidência. Seja uma

---

<sup>34</sup> “La lengua no respeta los tratados internacionales, ni los límites geográficos” (A LINHA..., 2014, 23’45’’).

fronteira rural ou urbana, a constância nas paisagens, independentemente das cidades que são visualizadas, reifica o quanto o território é constituidor de um sentido identitário para os sujeitos fronteiriços, pois nos planos conjuntos sobre as rotinas de fronteira não distinguimos a localização das imagens em nenhum dos países vizinhos, mas constatamos práticas comuns num entrelugar que oferece múltiplos elementos que geram estratégias de subjetivação e identificação entre os fronteiriços, e de diferenciação com as identidades nacionais brasileiras e uruguaias.

#### 4.3.3 Territorialidades compartilhadas

Além do multilinguismo, é a partir do compartilhamento do espaço geográfico do bioma pampa que se desenvolvem práticas comuns de uma cultura que integra habitantes fronteiriços de ambos os países. Característico pela presença de vegetação rasteira, poucas árvores e grandes planícies de terras, sem acentuados acidentes geográficos, o bioma pampa também está presente em parte do Uruguai e da Argentina (BRASIL, 2005). Para o personagem Aldyr Schlee, “Esse espaço físico é um espaço de identificação pelo predomínio de uma cultura comum. Porque a cultura que foi desenvolvida nesse território exemplar e único do mundo, que é o pampa, foi a cultura que se desenvolveu a partir da criação do gado” (A LINHA..., 2014, 7’10’’). Pelo depoimento, gravado em primeiro plano em uma biblioteca, a eloquência do narrador denota conhecimento sobre o contexto histórico do qual fala.

A partir de sua narração são visualizadas imagens que representam a relação dos fronteiriços com o espaço rural do pampa, com destaque para alguns elementos que integram os sentidos identitários da cultura gaúcha, ou *gaucha*, dessa região, tais como o chimarrão, as vestimentas próprias para o trabalho no campo, o hábito do churrasco preparado em fogo de chão, o tropear e marcar o gado, além do uso do cavalo, seja para a atividade laboral ou como prática recreativa de integração social – como nos rodeios, que são as tradicionais festas típicas gaúchas. No depoimento de Aldyr percebemos uma supervalorização da paisagem do pampa pela exaltação das características únicas que o distinguem, beirando a um discurso quase que ufanista sobre essa zona de fronteira, nominada por ele como um “território único e exemplar no mundo” (A LINHA..., 2014, 6’40’’).

Na continuidade a esse depoimento surge uma referência à clássica obra argentina que retrata as práticas dos gaúchos do pampa: “*El gaucho Martín Fierro*”, de José Hernández,

apresentada pelo personagem José Canabarro. A mudança dos narradores não é realizada de forma abrupta, pois temos a continuidade das cenas sobre as práticas ditas campeiras num ambiente de rodeio, reforçando a ideia do personagem central do livro. A obra, que é escrita de acordo com a linguagem praticada oralmente – e não culta – faz um apelo para a união e auto-proteção dos habitantes da região do pampa para que esse território não fosse tomado por “*los de afuera*”, destacando o caráter heróico, guerreiro e independente do *gaúcho* – características que vieram a conformar o imaginário social sobre o que é ser gaúcho, na perspectiva que hoje é reificada pelo “mito do gaúcho” (OLIVEN, 1985). Nessa sequência do documentário, os diretores optaram por filmar um ator social local, que também parece ser um estudioso, utilizando-se de uma obra literária cujas características do personagem central ainda estão presentes no imaginário social do gaúcho, conforme afirma Canabarro (A LINHA..., 2014, 7’40’’). Ambos os relatos, adicionados de imagens que mostram um cotidiano atrelado a elementos valorizados por uma tradição gaúcha nos fazem refletir sobre o quanto essas cenas de *A Linha Imaginária* contribuem para o reforço de uma mítica e hegemônica representação de identidade gaúcha (GUTFRIEND & ESCOSTEGUY, 2006, p. 8), calcada em elementos que unificam os habitantes fronteiriços e os diferenciam dos demais.

Figura 09 – Comércio formal e informal na fronteira Brasil/Uruguai.



Fonte: *A Linha Imaginária*, 2014.

Após o depoimento, seguem-se duas cenas adicionais sobre a fronteira urbana entre Santana do Livramento e Rivera, utilizadas para contextualizar o espectador sobre a hibridação local que mescla identidades a partir da interação que o comércio propicia. Nas cenas temos imagens que enfatizam a ação cotidiana das pessoas, sem identificação da nacionalidade, atuando em atividades formais e informais nessa região. A trilha sonora em

portunhol, entoada por Chito de Mello, fala do comércio como característica da fronteira e da desigualdade econômica imanente também a essa zona (A LINHA..., 2014, 8'05'' – 9'35''). As várias imagens dessa sequência sobre o comércio mostram pessoas bastante pauperizadas, situação que possui um impacto adicional pela visualização de um termômetro que marca a temperatura de apenas 5 graus. Pelas imagens percebemos a exploração visual do contraste econômico que ocorre na zona de fronteira, característica comum a maioria das cidades dessas regiões.

É pelo elemento do comércio que chegamos às cidades de Chuí (BR) e Chuy (UY) (A LINHA..., 2014, 9'35'' – 12'). A trilha sonora mais clássica e elegante, que mistura tango e milonga, cede espaço para a *cumbia*, ritmo musical colombiano, mas muito escutado no Uruguai, sobretudo em festas populares<sup>35</sup>. Nas imagens o ritmo contagiante da música adiciona movimento ao trânsito em ruas esburacadas, cujo fluxo de carros antigos, carroças e ciclistas demonstram a pauperização econômica da região. Nesse cenário, a continuidade territorial fronteiriça também é marcada pelo comércio – formal e informal –, que é protagonizado por brasileiros, uruguaios e imigrantes árabes. A participação desses Outros no comércio local é rememorada no depoimento de Tita Silveira, moradora de Chuy. Em entrevista, a personagem relembra que na ocasião de sua infância, em meados de 1940, houve uma grande migração de árabes para a cidade, sendo eles os responsáveis pela instalação do comércio informal na região e que, atualmente, respondem por parte expressiva da propriedade de lojas no Chuí/Chuy.

A partir das expressões verbais e faciais utilizadas no depoimento de Tita, captadas em primeiro plano, percebemos a valorização dos árabes enquanto comerciários que impulsionaram e desenvolveram a economia da região. “Aqui não tinha nada. As malas com as quais vendiam, na rua, no chão. Todos os árabes quando chegaram trabalharam no chão do Chuy, no meio da rua” (A LINHA..., 2014, 10'30'', tradução nossa)<sup>36</sup>. Nesse sentido, o reconhecimento da diferença na convivência com o Outro desencadeou novas expectativas de vida para os imigrantes – sendo muitos deles refugiados –, que encontraram no sul do Brasil e na região oriental do Uruguai um território onde foram acolhidos culturalmente.

<sup>35</sup> Informações adicionais disponíveis em <http://www.historiadelamusicapopularuruguay.com>. Acesso em 09 nov. 2016.

<sup>36</sup> “*Aquí no tenía nada. Las malas con lo que vendían, en la rúa, en el suelo. Todos los árabes cuando llegaron trabajaron en el suelo de Chuy, en la mitad de la rúa*” (A LINHA..., 2014, 10'30'').

O depoimento de Abder Hussein El Hundi, que migrou para o Chuí nesse mesmo período, historiciza um pouco da constituição do comércio dessa fronteira a partir de sua trajetória como mascate, ou seja, comerciante de rua, que posteriormente migrou para o comércio em bancas, chegando à propriedade de estabelecimentos comerciais que existem atualmente. A integração cultural dos árabes, nessa perspectiva, foi realizada no intuito de criar e fortalecer o comércio numa zona de fronteira onde o mesmo não existia. Pelas imagens do documentário, percebemos que esses imigrantes seguem endossando signos de suas diferenças culturais, como o uso de lenços, turbantes e a prática de seu idioma, demonstrando a resistência de alguns elementos da cultura árabe à apropriação cultural. Mas, ao mesmo tempo, há o convívio entre grupos com diferentes expressões culturais nessa zona de fronteira de reciprocidade linguística, pois o portunhol também é falado por esses imigrantes, constituindo um elemento cultural comum a todos.

Nesse sentido, a fronteira é representada como espaço intercultural onde o grupo não dominante árabe pratica os idiomas dos grupos dominantes (português e espanhol), e o idioma comum à região (portunhol) como estratégia de sobrevivência, mas mantém o uso concreto de sua língua original no intuito de perpetuar a historicidade de seu povo. Portanto, para além da prática do monolinguismo colonial, que aniquilaria a língua do grupo não dominante, (r)existe um multilinguismo comum que possibilita a relação entre grupos distintos, facilitando as relações de convívio cotidiano. Assim, a identidade cultural árabe opera de forma situacional, no jogo de aproximação e distanciamento com a identidade cultural dominante gaúcha.

Ainda, no que concerne à sequência sobre a zona fronteira do Chuí/Chuy, o documentário adiciona uma temática que demonstra a ação do Estado Nacional na delimitação territorial brasileira pela construção de um cordão de contenção de pedras – um molhe –, fixando o desembocar do arroio Chuí no Oceano Atlântico. Até 1975, ano em que o “Acordo sobre a definitiva fixação da barra do arroio Chuí e do limite lateral marítimo<sup>37</sup>” foi estabelecido, a fronteira entre o Brasil e Uruguai, nessa região, era móvel, não havendo barreira divisória instituída. De acordo com o depoimento do escultor Hamilton Coelho, cujas obras são produzidas a partir de ossos de baleias, “Não tinha barreira divisória. A vida era mais integrada. O brasileiro tomava banho no Uruguai” (A LINHA..., 201, 12’50’’).

A ação do Estado brasileiro para proteger e assegurar a divisão rígida da fronteira com o Uruguai é evidenciada por imagens desse canal de pedras criado artificialmente pelo homem

---

<sup>37</sup> BRASIL, 1975. Disponível em [http://dai-mre.serpro.gov.br/atos-internacionais/bilaterais/1972/b\\_68/](http://dai-mre.serpro.gov.br/atos-internacionais/bilaterais/1972/b_68/). Acesso em 09 nov. 2016.



para “conter” a natureza e proteger as embarcações de eventuais naufrágios. O som ambiente do mar e do vento nas dunas de areia ressoam sobre as imagens do canal edificado. O movimento dos elementos naturais do mar e das dunas são utilizados como contraponto à rigidez da obra humana, evidenciando a diferença de perspectiva em relação à percepção do território fronteiriço. Se para os moradores que ali vivem esse é um espaço de integração e de multiterritorialidade para além da linha divisória, para o Estado Nacional o extremo sul do país é um lugar estratégico para proteção territorial e, por isso, há necessidade de demarcação dessa fronteira.

#### 4.3.4 Implicações do cruzar a fronteira

Da fronteira com limites assinalados pela construção de uma barreira de pedras o documentário retorna para uma fronteira rural, de grandes extensões de terras dominadas pela prática da pecuária e pela agricultura (A LINHA..., 2014, 13’59’’ – 16’45’’). Planos abertos nos mostram um céu azul límpido sobre um verde intenso. As batidas do bombo leguero, instrumento de percussão muito utilizado em músicas gaúchas e cujo som pode ser escutado a “léguas” de distância, fazem alusão à extensão territorial da fronteira entre Aceguá (BR) e Aceguá (UY). Mas se nessa fronteira não há barreiras artificialmente edificadas que separam o território brasileiro do uruguaio, como no Chuí, sobram cercas para delimitar os contornos das propriedades privadas. Grandes fazendas de criação de gados e extensas áreas de cultivos agrícolas compõem o cenário geográfico dessa região, contrastando com simples moradas onde se pratica a agricultura ou pecuária de subsistência.

O silêncio contido nos sujeitos que vivem no pampa terroso e dele usufruem de forma desigual é a metáfora fílmica para denunciar a diferença econômica e social dessa região. Nas imagens, cada uma das casas/moradas está investida de um estranho silêncio sobre um passado de lutas conjuntas – de um coletivo de defensores da coroa portuguesa contra a espanhola –, mas que hoje expressa um presente de posses individuais em cada lado da linha divisória. Essa diferença econômica e social é apresentada em imagens na figura de personagens colocados no intervalo entre o espaço privado de pequenas propriedades rurais, apresentados em planos fechados, e a ampla paisagem das grades extensões de terras expressas em planos gerais abertos, demonstrando visualmente o contraste que também é constituidor da identidade fronteiriça pelas distinções de domínios econômicos.

Figura 10 – Contrastes no pampa gaúcho.



Fonte: *A Linha Imaginária*, 2014.

Enquanto somos apresentados visualmente aos territórios em seu uso funcional – grandes e pequenas propriedades – os sentidos simbólicos de vinculação afetiva e subjetiva dos atores sociais com o território fronteiriço são expressados verbalmente pela trilha sonora cantada por Ernesto Diaz e Fabián Severo, mesclada por depoimentos dos diferentes habitantes dessa região. A milonga é utilizada para reforçar o sentido de compartilhamento de hábitos comuns característicos da região da campanha gaúcha que são abordados pelas imagens do encilhar de um cavalo, do preparo de um mate, do cozinhar à beira de um fogão a lenha e do assar carne em fogo de chão. A música enaltece o hibridismo cultural que se sobressai em relação às diferenças econômicas apresentadas pelas imagens do documentário,

enquanto os depoimentos demonstram o sentimento de pertencimento ao território fronteiriço. “Essa costa até ao rio Uruguai, pelos dois lados, eu conheço toda”; “Morei sempre na fronteira. Tanto no Uruguai, como no Brasil”; “Minha família, meus parentes todos são daqui da fronteira” (A LINHA..., 2014, 13’59’’ – 16’45’’).

O uso do território de modo contínuo, com pouca ou nenhuma atuação do Estado no controle de fluxos, não é apresentado como algo negativo pelo documentário. A representação da porosidade da ação do Estado é enfatizada pelas cenas de trânsito irrestrito nas ruas que dividem os países, tanto nos espaços urbanos como nos rurais. Nas aduanas de cidades-gêmeas não são exigidos documentos para permitir o deslocamento de um lado a outro da fronteira, sendo o fluxo livre reforçado por depoimentos como o de João Barbosa, personagem morador de Aceguá.

A fronteira? Tem períodos bons e períodos ruins. Eu falo uruguaio corretamente e falo brasileiro. Eu chego ali na aduana e sou como de casa. Chego ali na polícia e é a mesma coisa. Todo mundo me conhece. Isso aqui não é uma cidade. Isso aqui é uma campanha. Eles adotam leis que tem que se aplicar no Rio de Janeiro e em São Paulo em Aceguá (A LINHA..., 2014, 14’40’’).

Se por um lado o trânsito flui sem a vigilância ativa dos policiais aduaneiros, por outro lado são realizadas algumas ações para assinalar a divisão entre os países e dificultar uma atividade bastante comum em zonas fronteiriças, que é a prática do descaminho de mercadorias e do contrabando. Nesse sentido é que o entrevistado João Barbosa fala sobre a aplicação das mesmas leis em todo o território nacional, negligenciando os aspectos culturais e econômicos desses entrelugares de interdependência. O descaminho de mercadorias, que é uma forma de comércio irregular de uma mercadoria legal, mas que é um crime contra a ordem tributária, não é visto como algo negativo pelos fronteiriços, uma vez que o comércio no país vizinho, em decorrência das oscilações cambiais, é recorrente de parte a parte. Também esse é um ponto que parece aproximar os habitantes fronteiriços, pois são os habitantes locais que sabem e usufruem dos caminhos para o trânsito dessas mercadorias.

O documentário aborda o tema pelas imagens de um rio onde cruza uma carroça com mercadorias (A LINHA..., 2014, 17’20’’). Ali, segundo depoimentos, havia uma ponte que era utilizada para realização do transporte de mercadorias entre os países vizinhos, mas também era o caminho do deslocamento diário de vários *castelhanos* e brasileiros. A ponte foi destruída no começo dos anos 2000 por ordem do presidente uruguaio da época, dificultando, mas não impedindo, a circulação de pessoas e mercadorias. A ação teve o claro sentido de

modificar uma cultura informal de intercâmbio de mercadorias que, a partir de então, deveriam ser deslocadas por rotas formais, suscetíveis a eventuais fiscalizações – e o conseqüente pagamento de taxas caso o valor das mercadorias legais ultrapasse o valor permitido nas cotas estabelecidas pelos acordos binacionais.

Percepções semelhantes em relação ao descaminho de mercadorias como constituidores do cotidiano fronteiriço são abordadas no depoimento de Chita de Mello, mas nominados de contrabando, em uma sequência destinada ao tema (A LINHA..., 2014, 16'45'' – 18'59''):

Contrabando é a indústria da fronteira. Tudo é contrabando. Tem um cara aqui que foi cura, que foi padre, um dia veio me falar do contrabando e disse: até as campanhas [sinos] da minha igreja eu comprei de contrabando. Aqui quem manda é o bolso. Você pode ir ali na linha e trocar dinheiro e comprar dólar como quem compra erva, compra açúcar (A LINHA..., 2014, 18').

Enquanto a narrativa é escutada em voz *over*, os diretores nos apresentam uma série de cenas sobre a prática do contrabando, seja por mercadorias que cruzam os marcos divisórios em pequenos pacotes, transportadas por transeuntes a pé, seja pelos grandes vultos de compras descarregados a partir de ônibus.

Nesse aspecto cabe-nos advertir que o desmembramento da lei que enquadrava os dois crimes – contrabando e descaminho – com as mesmas punições e sob a mesma lei foi alterado pela Lei nº 13.008, de 26 de Junho de 2014 (BRASIL, 2014), estabelecendo que descaminho de mercadorias diz respeito à “Iludir, no todo ou em parte, o pagamento de direito ou imposto devido pela entrada, pela saída ou pelo consumo de mercadoria” e contrabando refere-se à importação ou exportação de mercadorias proibidas. A partir desse entendimento, é possível que quando os personagens falam em contrabando, estejam se referindo ao comércio informal da fronteira, como enfatiza o personagem Ricardo Tadeo: “Aqui se vendia cachaça, erva... tudo que tu puder imaginar se vendia pro Uruguai aqui. E se recebia coisas do Uruguai também, naturalmente, como todo comércio de fronteira” (A LINHA..., 2014, 17'05'). O fato desses fluxos de mercadorias ilegais tornarem-se visíveis nas fronteiras é porque essas zonas são consideradas áreas de segurança nacional, nas quais o Estado deve se fazer presente, ainda que nem sempre esteja ou seja atuante. E quando o Estado age, o fluxo dessas mercadorias passa a ser classificado como ilegal e é punido, ganhando visibilidade nos veículos da mídia de referência, como mencionamos no início da tese.

No caso das fronteiras de cidades-gêmeas, o comércio informal é mais barato e livre de fiscalização, demonstrando que há entre elas maior relação comercial, cultural e

sociopolítica do que com suas capitais nacionais. Esse é mais um fator que demonstra a vinculação identitária dos sujeitos fronteiriços com o território de uso simbólico compartilhado, mas que pertence a distintas jurisdições, tornando-os híbridos também por serem copartícipes desse comércio de fronteira. Conforme afirma Ernesto Diaz, o estereótipo que recai sobre as zonas de fronteira é o de lugares sem leis, onde o contrabando impera. Mas ao preconceito e ao estigma sobre o fronteiriço, ele responde afirmando o estereótipo, dizendo “Sou contrabando. Somos assim<sup>38</sup>” (A LINHA..., 2014, 18’40’’, tradução nossa), pois para quem vive em zonas de fronteira é comum utilizar o câmbio comercial em benefício próprio, alimentando-se de mercadorias advindas do território fronteiriço, independentemente da nacionalidade à qual o produto pertence.

#### 4.3.5 Pertencimentos identitários

Do mesmo modo que os atores sociais se reconhecem como sendo um elemento “da fronteira”, independentemente de uma identidade nacional una, as cenas de passagem da sequência de Aceguá/Aceguá para Jaguarão/Rio Branco enquadram diversas tomadas de águas e do céu como elementos indistintos, assim como é a indiferenciação da identidade cultural nessas zonas. É na vivência do território de uso simbólico que os sujeitos fronteiriços não se reconhecem nem como brasileiros, nem como uruguaios, expressando a interculturalidade como nuance identitária desencadeada pelo “confronto e entrelaçamento que ocorre quando os grupos entram em relações e intercâmbios” (GARCÍA CANCLINI, 2004, p.15, tradução nossa)<sup>39</sup>. Pelo contato diário com elementos de ambas culturas e identidades nacionais, origina-se uma terceira, híbrida, múltipla, dialógica que se apresenta na forma criativa do multilinguismo, das canções, poesias e da literatura; expressões vinculadas ao entrelugar fronteiriço que é também um local de entreculturas. Assim, emergem os sentidos identitários culturais fronteiriços como um recorte da identidade gaúcha, decorrentes do conviver num território simbólico comum que confere à identidade sua materialidade e concretude (HAESBAERT, 2008).

A dificuldade dos atores sociais locais entrevistados identificarem-se com uma única identidade nacional é retomada nas imagens da ponte que divide os municípios de Jaguarão e

<sup>38</sup> “*Soy contrabando. Somos así.*” (A LINHA..., 2014, 18’40’’).

<sup>39</sup> No original “*a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambios*” (GARCÍA CANCLINI, 2004, p. 15).

Rio Branco, com trânsito de carros e pedestres, num fluxo bilateral. Imagens de placas sinalizando as aduanas e as guaritas de vigilância são enquadradas, mostrando ambas vazias (A LINHA..., 2014, 17'10"). A presença dessas barreiras é demonstrada em sua forma material, mas não em ação que impeça ou dificulte o deslocamento dos transeuntes. Nesse contexto de multiterritorialidade e interculturalidade, surgem depoimentos sobre um tema polêmico entre brasileiros e uruguaios: o futebol.

Na fala do personagem Aldyr Schlee, a interdependência comercial e o intercâmbio cultural são tamanhos nessa zona de fronteira que após a Copa do Mundo de 1950, ele, mesmo sendo brasileiro e, posteriormente, autor do *design* do uniforme “canarinho” da seleção brasileira de futebol, se considerava uruguaio diante da vitória da Celeste: “Os uruguaios eram os campeões do mundo. Os uruguaios éramos os campeões do mundo” (A LINHA..., 2014, 19'50', tradução nossa)<sup>40</sup>. Já para Fabián Severo, que vive em Artigas (Uruguai), a identificação maior ocorre com a seleção brasileira de futebol pois, de acordo com seu depoimento, desde pequeno ele via a seleção brasileira jogar pela transmissão da TV Globo, única emissora possível de sintonizar em Artigas. Ou seja, nessas passagens percebemos o estranhamento que esse tipo de identificação com o país vizinho causa, ainda mais em se tratando de um tema tão controverso como o futebol. Mas a “perplexidade” que essa identificação cruzada nos fala mais sobre o caráter intercultural dessa região, onde há trocas e intercâmbios também nessa forma de ação cultural. Lembramos, assim, da afirmação de García Canclini (2004, p. 15, tradução nossa), para quem “interculturalidade implica que os diferentes são o que são em relações de negação, conflitos e empréstimos recíprocos”<sup>41</sup>. A perspectiva do empréstimo da seleção de futebol do país vizinho dos depoimentos de Aldyr e Fabián difere do relato de Chita de Mello, o qual afirma que “No futebol não tem irmão” (A LINHA..., 2014, 21'), pontuando um dos elementos da diferença na zona fronteira Santana do Livramento/Rivera, referindo-se ao tradicional revanchismo que acompanha os torcedores mais aficionados pelo esporte. A observação nos fala, mais uma vez, das negociações entre grupos e sujeitos que configuram suas identidades em função de semelhanças, mas também de diferenças.

---

<sup>40</sup> “Os uruguaios eram os campeões do mundo. *Los uruguayos éramos los campeones del mundo*” (A LINHA..., 2014, 19'50").

<sup>41</sup> “*interculturalidad implica que los diferentes son lo que son en relaciones de negociación, conflicto y préstamos recíprocos*” (GARCÍA CANCLINI, 2004, p. 15).

A partir das imagens da comemoração de um gol da seleção uruguaia, “*La Celeste*”, em um bar repleto de torcedores uruguaiois, somos levados à sequência mais urbana do documentário. A própria trilha sonora do tango eletrônico demonstra o ecletismo das opções do comércio de luxo às vendas de ambulantes de rua em uma fronteira de grande fluxo comercial, representada pela Avenida Sarandí, na divisa das cidades de Santana do Livramento e Rivera. O estranhamento contido nos depoimentos de Fabián Severo e Ernesto Diaz não é propriamente com o consumo intenso nessa avenida, também demonstrado pelas imagens do documentário, mas por se depararem com uma fronteira bem definida, com uma rua-linha que estabelece os limites geopolíticos entre dois países, mas que na prática, é uma linha imaginária. Nas palavras de Ernesto: “Quando eu fui a Rivera, que era uma rua [a linha divisória], me custava, como a qualquer um, entender a fronteira mais delineada, com uma linha<sup>42</sup>” (A LINHA..., 2014, 21’45’’, tradução nossa).

No diálogo que segue entre os personagens Ernesto e Fabián, percebemos o quanto o sentido de territorialidade simbólica sobre a zona de fronteira Brasil/Uruguai está presente na percepção desses entrevistados. Para eles é “um fenômeno impressionante”, nas palavras de Fabián, entender uma fronteira tão marcada, pois ele compartilha de uma cultura e de um sentimento de multiterritorialidade que possui contornos culturais, e não geopolíticos. Enquanto os relatos são escutados, temos imagens da fronteira com a presença de marcos sendo ignoradas pelos transeuntes. Chito de Mello, que também é citado por Fabián por expressar um sentimento correlato em suas canções sobre o que é ser fronteiriço, sintetiza a perspectiva dos entrevistados: “Aqui a mistura é total, como se pode ver. Não tem ponte, se passa de uma cidade para outra. Aliás, eu não considero que sejam duas cidades. Para mim é uma cidade só. A mistura aqui na fronteira foi muito antes do Mercosul; o povo já tinha feito isso aí” (A LINHA..., 2014, 22’40’’), enquanto visualizamos imagens de trânsito entre as pessoas pela avenida Sarandí.

Sobre esse outro fator mencionado pelo entrevistado, o Mercosul, o estudo desenvolvido por Brandalise (2011) demonstrou que sua criação facilitou a ampliação da integração econômica no aspecto global, conforme destaca o personagem Chito de Mello. Entretanto, esse mesmo estudo também aponta que localmente a intensificação da fiscalização das rotas que separam os países fronteiriços da região sul do Brasil impactou negativamente nas relações interculturais, pois complicou o acesso ao Outro. A destruição da ponte que

---

<sup>42</sup> “*Cuando yo fui a Rivera, que era una ciudad, me costaba, como a cualquiera, entender la frontera más delineada, con una línea*” (A LINHA..., 2014, 21’45’’).

ligava os municípios de Aceguá (BR) e Aceguá (UY) é um exemplo de ação advinda com a acentuação da fiscalização comercial desencadeada pela criação do Mercosul, evidenciando os aspectos negativos dessa política econômica de integração pela qual as fronteiras são fechadas para as pessoas e abertas para o trânsito de mercadorias – desde que legalmente declaradas.

Nesse sentido, há uma priorização da integração econômica que, por sua vez, beneficia quem tem mais recursos financeiros para realizar referidos trânsitos. O Mercosul, da forma como tem sido aplicado, não passa da concepção instrumental de uma organização voltada para a integração econômica. A perspectiva de Aldyr Schlee, que também é estudioso da cultura gaúcha, alerta para o fato de que ao priorizar a integração econômica dos países que compõem o Mercosul, a *comarca pampeana*, que envolve a cultura comum do homem do pampa – Uruguai, parte do Rio Grande do Sul e parte da Argentina, chamada de cultura gaúcha –, “corre o risco de sucumbir ao integracionismo de terra arrasada, uniformizante e pasteurizante, sob o domínio da indústria cultural primeiro-mundista” (SCHLEE, 2002, p. 63). Na opinião de Schlee, a acentuação da globalização econômica e, conseqüentemente, cultural, é ameaçadora também porque atua na diluição da identidade regional fronteiriça, uniformizando-a a partir do modelo dos grupos dominantes nacionais, desconsiderando o contexto que a antecede. Com isso, Schlee afirma que o Mercosul não passa de um “grande exercício de ficção”.

No entrelugar que congrega um sentido identitário comum, os habitantes da zona fronteiriça percebem a incoerência de aplicação das leis nacionais em um território compartilhado cotidianamente por habitantes de ambos países. Exemplo disso é o trânsito na linha divisória entre Livramento e Rivera, que possui quatro “mãos”, ou seja, flui em parte de acordo com as orientações do trânsito brasileiro, e em parte de acordo com as regras uruguayas. A dificuldade de conciliar regras nacionais em um lugar de territorialidade transfronteiriça é abordada na canção de Chito de Mello, entoada também no dialeto próprio, que mistura português e espanhol: “*Por culpadas burrocracias, a linha tem quatro mãos. E é um perigo pra quem le atravessa sin poner atención*” (A LINHA..., 2014, 23’20”).

A relação com o espaço territorial fronteiriço enquanto lugar de complementaridade entre hábitos, práticas e costumes entre os habitantes de distintas nacionalidades e o quanto essa vivência é geradora de uma identidade cultural própria surge também nos depoimentos



quanto à identidade, como forma de síntese e encerramento da narrativa documental. De acordo com Mirta Arizaga, professora de uma escola uruguaia bilíngue,

A nossa identidade é essa mescla e esse entrelaçar de culturas. [...] Quando nós viajamos a outros lugares do Uruguai, nós sabemos que é nosso país – e amamos a nosso país. Mas a gente vê as diferenças deste lugar e o quanto nos une a esta fronteira. Nós nos sentimos próprios daqui. Somos únicos (A LINHA..., 2014, 24’20’’).

A diferenciação para com os Outros reforça o sentido identitário dos habitantes dessa zona. Jogando com palavras do português e do espanhol, Aldyr Schlee define a relação dos habitantes da fronteira do Brasil com o Uruguai: “Nós nos vemos nos outros. *Nosotros*. Nós somos *nosotros*. Nós somos nós mesmos nos outros” (A LINHA..., 2014, 24’30’’), evidenciando o hibridismo linguístico e identitário comum à essa zona de fronteira. Nessa perspectiva, o território fronteiriço, enquanto espaço de compartilhamento, é representado pelo documentário enquanto um espaço pacífico, sem conflitos ou disputas acentuadas. Uma zona de fronteira onde as dinâmicas sociais propiciam a permanência e o sentido de apropriação territorial simbólica. Os personagens são centrais na narrativa e auxiliam, junto com as imagens e sons, a expressar a voz do documentário. Entretanto, a entrevista não é um encontro dialógico. O filme afirma, de modo singular, as relações de vizinhança, de compartilhamento, de afinidades, de trocas, de entrelaçamentos entre atores sociais de diferentes nacionalidades, suscitando um novo sentido de identidade cultural para habitantes desse entrelugar que é expressado por vários elementos identificados como constituidores da cultura gaúcha.

Pelas imagens e sons do documentário a diferença cultural é um elemento constitutivo do sentido de hibridismo identitário nessa região, mas é pouco mencionada no filme, como é o caso das contribuições de grupos étnicos não dominantes para a configuração identitária gaúcha. Nas cenas em que algum elemento da alteridade é mencionado, como em relação ao futebol ou à imigração árabe, as asserções endossam os sentidos de respeito e reconhecimento do Outro. Desse modo, as assimetrias e distinções que conformam os sentidos identitários fronteiriços são apresentadas como expressões onde o preconceito e a discriminação não dominam. Com isso, o documentário demonstra que as construções representativas sobre as zonas de fronteira continentais do Rio Grande do Sul, por não serem homogêneas, reconhecem algumas das diferenças que configuram esses entrelugares como espaços de multiterritorialidade e interculturalidade, ao mesmo tempo em que obliteram a presença de

outros grupos étnicos nessas zonas. Pelas próprias características de constituição social e histórica do território fronteiriço, o mesmo é apresentado com um potencial criativo gerado pela hibridação que se expressa no multilinguismo, na música, na poesia e nas artes, mas ignora expressões originárias de povos nativos como indígenas (nos próprios nomes dos municípios fronteiriços Aceguá e Chuí) e negros. Assim, o documentário reconhece algumas expressões da alteridade que integram a identidade fronteiriça, sendo seletivo nas representações do Outro.

A invisibilidade das linhas divisórias e o trânsito livre entre as nações diluem o caráter de uma identidade nacional arraigada, ao mesmo tempo que reforçam a identidade regional do gaúcho e “da fronteira”. Como afirma Fabián Severo: “A linha é imaginária. Está na imaginação. Não está na realidade<sup>43</sup>” (A LINHA..., 2014, 25’30”, tradução nossa). Esse depoimento encerra a narrativa documental e é agregado por imagens do chafariz localizado na Praça Internacional, única praça binacional do mundo. Os jatos de água propagados pelo chafariz se parecem com uma queima de fogos de artifício, sugerindo a celebração da integração cultural dessa zona de fronteira de convivência fraternal entre Santana do Livramento e Rivera, na chamada Fronteira da Paz.

#### 4.4 DOBLE CHAPA

Narrado em ritmo lento, *Doble Chapa* apresenta os contextos fronteiriços do Brasil com o Uruguai a partir de uma visão poética dos espaços e das relações que a partir deles se desenvolvem. Trata-se de uma narrativa pautada essencialmente em imagens e intercalada por poucas intervenções verbais, na qual a composição visual e o tempo de duração das tomadas constituem a expressão central do documentário. O aspecto sonoro também é um elemento importante para manter o ritmo da narrativa, oscilando entre uma *chacarera*<sup>44</sup> instrumental lenta e o som direto dos barulhos da natureza, tais como pássaros, rios e o vento. Mesmo nas poucas passagens em que há depoimentos em voz *over*, o som direto ou a trilha sonora se mantêm audíveis, conferindo unidade à narrativa. Há belas imagens dos contextos fronteiriços

<sup>43</sup> “La línea es imaginaria. Está en la imaginación. No está en la realidad” (A LINHA..., 2014, 25’30”).

<sup>44</sup> *Chacarera* é um ritmo musical originário do noroeste da Argentina, que possui nos instrumentos do bombo leguero, do acordeão e do violão uma de suas marcas. Na trilha do documentário é o bombo e o violão que acentuam o ritmo da narrativa sonora.

narrados, nos quais as paisagens naturalistas são projetadas como quadros na tela que, pela longa duração dos planos, conferem uma lentidão constante ao ritmo do documentário.

Originalmente nominado como “Banda Oriental – a fronteira invisível”, o documentário foi dirigido pelo uruguaio Diego Vidart e pelo brasileiro Leo Caobelli. Ambos diretores possuem extensa experiência na área da fotografia, sendo esse aspecto bastante explorado na composição dos quadros do documentário, pelo enquadramento, simetria e textura visual das imagens. É na intersecção de diferentes percepções estéticas e a partir de uma imersão dos diretores em uma espécie de *road movie* pelas cidades fronteiriças do Brasil com o Uruguai que surgiu o documentário *Doble Chapa*. Os diretores são responsáveis pelo roteiro, direção, fotografia e edição do documentário, que é a primeira e única produção audiovisual da dupla, em conjunto, até o momento da finalização da tese. O filme mostra a percepção dos diretores sobre essa zona de fronteira que, na perspectiva do documentário, é considerada uma terra só, na qual os limites geopolíticos não interferem na apropriação do território pelos sujeitos que o habitam, uma vez que eles partilham de um sentido identitário comum, espelhado a partir das linhas divisórias. No filme, a ideia de um identidade regional gaúcha é identificada em um contexto ambivalente, duplo e gêmeo das zonas de fronteira.

Apesar dessa fronteira apresentar camadas históricas extremamente bélicas, os campos de batalha onde centenas de pessoas foram degoladas hoje expressam uma harmonia entre o ser humano e espaço por ele habitado. A linha divisória é apenas geográfica e a separação entre os sujeitos é imaginação completa, pois na conformação cultural, o compartilhamento multiterritorial prevalece nas relações sociais de grupos em contato. A fronteira é apresentada como um lugar bem maior do que aqueles circunscritos pelos limites traçados, espelhando o sentimento de pertencimento compartilhado, fator que propicia a fixação pela abrangência da cultura regional calcada em uma vinculação territorial originada por sua circunstância de conformação social de um passado histórico comum.

É pelas imagens de deslocamento dos diretores de Porto Alegre (BR) e de Montevideo (UY) em direção à fronteira que as semelhanças vão assinalando sentidos identitários em comum. Os elementos visuais que caracterizam a zona de fronteira entre o Brasil e o Uruguai como um espaço de indiferenciação passam pela vestimenta, uso do cavalo para atividades laborais, o apreço pelo churrasco, a prática do contrabando como forma de comércio local, o multilinguismo, a relação com os marcos divisórios e com o Outro de nacionalidade distinta, além da vivência em um contexto predominantemente rural.

#### 4.4.1 Sentidos identitários nas fronteiras do Rio Grande do Sul

“Encheram a terra de fronteiras, carregaram o céu de bandeiras, mas há só duas nações – a dos vivos e a dos mortos”. A epígrafe do filme, retirada de um livro de Mia Couto, anuncia o sentido identitário advindo da zona fronteira do Brasil com o Uruguai: as divisões reivindicadas aos territórios são irrelevantes diante da passagem que distingue os sujeitos vivos dos mortos. Portanto, a confluência e a permeabilidade identitária serão a tônica do documentário no qual o vínculo simbólico dos habitantes com o território – e as formas de vivenciá-lo – são constituidores de identidades. O contraste entre o passado marcado por intensas disputas bélicas e o presente pacífico provocam reflexões dos diretores, que contrapõem imagens poéticas da “fronteira da paz” com textos que rememoram esses precedentes históricos.

O documentário é um média-metragem de 26 minutos de duração e está organizado em 10 sequências, divididas de acordo com os municípios ou localidades perpassadas durante a viagem/expedição dos diretores por esses territórios. As imagens, captadas em poucos planos com muito tempo de duração, são sobrepostas pela narração de algumas notas da viagem tomadas pelos realizadores ao longo do trajeto, demonstrando que essa rota foi realizada pelos diretores em conjunto. A trilha sonora é constituída majoritariamente por uma música instrumental, por barulhos da natureza captados *in loco* e por um “quase” silêncio, acentuando a repetitividade da vida fronteira. A trilha acompanha todo o filme, conferindo cadência e sendo responsável pela predominância do ritmo lento à narrativa. Desde o início há uma confortável vagariedade no filme. Mesmo nas sequências em que o deslocamento dos narradores é mais acelerado, pelo movimento de dentro de um carro, o corte de uma cena para a outra, em que aparentemente nada acontece, restaura o ritmo previsível da narrativa sobre uma zona de fronteira onde as rotinas se repetem e o tempo custa a passar.

A primeira sequência do documentário parte de Porto Alegre, de onde o diretor Leo Caobelli anuncia o deslocamento rumo ao encontro com o Outro uruguaio pelas linhas limítrofes da fronteira continental do Rio Grande do Sul. A viagem inicia com a narração em voz *over* do diretor, que enuncia “Saí para caminhar. Esvaziar a cabeça. Na Redenção, um velho gaúcho abaixou a cuia, apontou para o sul e disse que alguém me esperava” (DOBLE..., 2014, 1’). O deslocamento até o sul é realizado de carro e, através da câmera que simula o olhar de um dos narradores oniscientes do documentário, viajamos por estradas desertas e

paisagens repetidas do pampa rumo à fronteira com o Uruguai. O sentido de conferir à zona fronteira uma identificação ampla e indistinta já é apontado pela placa de sinalização na capital gaúcha, cuja indicação do acesso à “Fronteira” denota a identificação desse território unificado por paisagens, relações e elementos que caracterizam sentidos identitários gaúchos em um espaço territorial que possui mais de 1.000 quilômetros de extensão (DOBLE..., 2014, 1’10’’).

A narrativa visual intercala imagens da noite e o dia para conferir o sentido de passagem do tempo no documentário. Na chegada à Chuí (BR), um letreiro piscando anuncia a localização de um *free shop* vazio, à noite. A solidão e as longas distâncias entre as cidades fronteiriças atribuem à fronteira uma espécie de esquecimento, uma região longínqua e abandonada cuja vontade de ser lembrada é um dos ensejos dos documentaristas. Conforme afirma Caobelli, em entrevista concedida posteriormente à produção do filme, além de expressar visualmente e de dar visibilidade ao território fronteiro “outro ponto que nos chamou a atenção foi a invisibilidade dessa fronteira. Pois por definição, a fronteira é um território mais amplo do que essa linha imaginária traçada no mapa entre os dois países. Na prática, ela entra tanto pra dentro do Brasil quanto para dentro do Uruguai” (DOBLE..., 2015), referindo-se à territorialidade simbólica da qual compartilham os habitantes desse entrelugar. Ao esquecimento sobre a zona fronteira Vidart adiciona, na mesma entrevista:

Queríamos que esse território fosse tangível, que fosse real. A fronteira também é um lugar no qual não importa essencialmente em que lado estás. Se a gente olha com atenção, reconhece elementos próprios desse território, que não são nem os meus e nem os que a gente pode reconhecer como particulares do ‘gaúcho do sul’, mas que são próprios da fronteira, são ‘*doble chapa*’ (DOBLE..., 2015, tradução nossa)<sup>45</sup>.

Nas palavras de Vidart, há uma particularidade na identidade “da fronteira”, a qual distingue esse sentido identitário do conceito amplo e variável da identidade gaúcha, mas não se desvencilha dela. A expressão “*doble chapa*” significa “dupla nacionalidade” e faz referência aos habitantes que possuem dupla cidadania, tendo trânsito livre entre um país e outro, como mostrado em diversas sequências de deslocamentos por estradas, pontes e rios que dividem Brasil e Uruguai. Os elementos próprios de um “espaço-território” fronteiro

---

<sup>45</sup> “Queríamos que ese territorio sea tangible, que sea real. La frontera también es un lugar en el cual no importa esencialmente de qué lado estás. Si uno mira atentamente, reconoce elementos propios de ese territorio, que no son ni los míos ni los que uno puede reconocer como particulares de los “del gaúcho del sur”, sino que son propios de la frontera, son “*doble chapa*” (DOBLE..., 2015).

envolvem o contato entre pessoas de diferentes nacionalidades e que desencadeiam códigos específicos aos modos de vida dos habitantes locais, hibridizando idiomas, expressões musicais e literárias, costumes, práticas comerciais, etc.

Nesse sentido é que Vidart utiliza o termo “espaço-território” (DOBLE..., 2014, 11’50’’), expressando o sentido identitário fronteiriço atrelado a uma vinculação física dos sujeitos com o espaço, em seu uso funcional, e também envolve as relações de poder no intercâmbio intercultural que as zonas fronteiriças suscitam no uso simbólico compartilhado do território (HAESBAERT, 2008; SANTOS, 2010b). Assumir o sentido identitário de ser “da fronteira” está relacionado a partilhar de um entrelugar que vincula “nomes, lugares e datas”, numa conexão de sujeitos e grupos sociais de diferentes jurisdições e culturas, os quais produzem sentidos particulares de identidade vinculados à multiterritorialidade transfronteiriça e à interculturalidade com habitantes de países vizinhos.

O reconhecimento da hibridação cultural na expressão de uma identidade comum é o pressuposto do qual partem os diretores no começo dessa jornada. Além do espelhamento das identidades a partir das linhas divisórias, a hibridação é exemplificada pelos constantes planos de céus, águas e paisagens, utilizados como metáforas para as zonas de fronteira que refletem muito mais semelhanças do que diferenças. A indiferenciação nas paisagens é tamanha que é necessário o uso de *lettering* para identificar as cidades onde cada sequência foi filmada, uma vez que os contextos rurais repetitivos da região do pampa predominam nos quadros visuais cuidadosamente compostos, em detrimento dos cenários urbanos. Por abordar mais a ruralidade, cenas de lugares com baixa densidade populacional se repetem continuamente ao longo do trajeto percorrido pelos narradores, sendo predominantes na composição visual onde a zona de fronteira se expande com o horizonte, bem ao longe.

O elemento humano divide espaço com imagens do cavalo, que faz parte do cotidiano fronteiriço retratado no filme, e “o ambiente é mais valorizado como constituidor das identidades ali existentes do que a figura humana”, conforme afirma Borba (2014, p. 98). Corroboramos com a observação do autor no que diz respeito a ser o ambiente, ou no território compartilhado – para utilizarmos um dos conceitos desenvolvidos na tese –, um dos elementos sobre o qual se edifica o sentido identitário nas zonas de fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Há poucas cenas em que aparece o elemento humano de forma central, pois na maior parte da imagens os planos conjuntos demonstram que há sujeitos nos espaços fronteiriços, mas sem colocá-los em evidência.

#### 4.4.2 Fugacidade e tenacidade das linhas divisórias

A conversão de culturas nacionais faz das zonas de fronteira abordadas em *Doble Chapa* lugares de expressões identitárias híbridas, onde nem os marcos físicos possuem caráter diferenciador. “Pontos de ônibus, esconderijos, obstáculos. Ninguém aqui lembra que os marcos servem para marcar uma diferença” (DOBLE..., 2014, 3’), narra Caobelli, enquanto as imagens mostram um dos marcos divisórios dessa fronteira, logo no começo da segunda sequência (DOBLE.... 2014, 3’ – 6’05’’). Os usos para os marcos oscilam entre sinalizar uma parada de ônibus, esconderijos para brincadeiras infantis ou obstáculos para o deslocamento do gado. Na prática, esses marcos não intimidam ou minimizam o uso de um território compartilhado entre o Brasil e o Uruguai. Mais do que representar uma linha-limite que divide países, os marcos são utilizados como sinalizadores a partir dos quais as culturas em contato se espelham, duplicando os sentidos identitários. Os marcos são objetos destacados durante o filme. Em todas as sequências eles surgem como elementos constituidores da geografia fronteira, incorporados à paisagem regional pelos habitantes locais, que sequer notam suas presenças.

Dos marcos como elementos “invisíveis” ao cotidiano fronteiriço, acompanhamos os diretores no deslocamento realizado à noite, em carro, por uma longa estrada quase deserta, que nos leva ao Chuí/Chuy. Nesse momento escutamos o outro diretor desse *road movie*, Diego Vidart, cuja narrativa, também onisciente, vai recheando as sequências do documentário com impressões sobre as culturas partilhadas nessas fronteiras contínuas entre Brasil e Uruguai, demonstrando a duplicidade identitária de quem as habita, a qual é geradora de outros sentidos. “Aqui se começa a definir um território amplo e complexo. Até o primeiro tratado de limites era conhecido como campos neutrais” (DOBLE...2014, 4’20’’, legenda do filme), contextualiza Vidart quanto aos precedentes históricos que fizeram com que uma extensa planície que hoje compreende os municípios de Santa Vitória do Palmar e Chuí, aproximadamente, fosse considerada uma “área neutra”, não pertencendo integralmente à Portugal ou Espanha.

Segundo o historiador Tau Golin, pelo acordo firmado entre Espanha e Portugal no Tratado de Santo Ildefonso (1777), os espanhóis não passariam os arroios Chuí e São Miguel, ao norte, enquanto o limite ao sul para os portugueses seria o arroio Taim, considerando uma linha reta até o mar. Com o passar dos anos, essa espécie de terra sem dono viria a se tornar

conhecida como os “Campos Neutrais”. Essa zona-linha entrou para a história como um espaço de ocupação diversificada, como afirma Golin:

[...] as consideráveis terras neutrais entre as duas linhas divisórias transformara-se em atrativo, principalmente para aventureiros de diversas origens, gaudérios, caboclos, sertanejos, e pobres do campo em geral, que nela passaram a transitar, prear o gado alçado, ou se estabelecer, em contato com grupos indígenas que centenariamente já estavam na região. Nesta intrusão, destacaram-se os gaúchos lusos e castelhanos, e os paulistas (GOLIN, 2012, p. 1588).

A partir dessa mistura de diferentes grupos humanos, estando a maioria deles à revelia das leis oficiais dos reinos envolvidos, os Campos Neutrais tornaram-se emblemáticos na conformação do imaginário do gaúcho primitivo, unindo os ideais de liberdade, aversão à autoridade, miscigenação étnica, multilinguismo, comunhão e ajuda mútua, que ainda parecem permanecer nessa zona fronteiriça, a julgar pela representação de *Doble Chapa*. Nessa sequência narrativa do documentário temos a exemplificação da fugacidade e tenacidade da divisão territorial entre Brasil e Uruguai quando Caobelli fala, em voz *over*, durante uma cena que enquadra parte da Lagoa Mirim e aponta para a representação da linha imaginária por excelência, que é a fronteira dentro d’água. “A lagoa se estende infinita. A fronteira, mais invisível e mais tênue que nunca, está alguns quilômetros água adentro”, narra o diretor (DOBLE..., 2014, 5’15’’).

Num filme onde as imagens falam mais pelos longos planos das paisagens, a articulação com o passado histórico se faz recorrente. Para compreensão da narrativa textual do documentário, conhecer os antecedentes que culminaram com a configuração dos limites geopolíticos entre Brasil e Uruguai facilita o entendimento do espectador, pois em várias passagens as marcas desse passado são mencionadas. Na sequência sobre Jaguarão e Rio Branco, após imagens da ponte que une os municípios, escutamos novamente Caobelli, em voz *over*, falar sobre o rio Jaguarão: “A linha cheira a sangue. Muita gente foi degolada por aqui. Degolar também é um jeito de marcar uma fronteira. Um corte. Agora isso: pássaros e silêncio” (DOBLE..., 2014, 7’50’’). A trilha sonora instrumental, que até então vinha acompanhando as sequências, cessa nessa cena, acentuando a dramaticidade dos precedentes de disputas e guerras que causaram a morte de inúmeras pessoas. O contraponto para o texto narrado se dá pelas imagens de mata nativa que permeia o contorno natural dessa linha-limite estabelecida pelo rio, sugerindo o nascimento de um modo de vida produzido após tantos



embates. Nessa cena temos novamente a referência visual à água como metáfora da diluição das identidades nacionais.

A partir de um corte seco, os diretores nos apresentam a representação do sentido identitário desencadeado pelas disputas mencionadas nas sequências anteriores. A quarta sequência do documentário localiza-se no contexto rural entre os limites de Aceguá (BR) e Aceguá (UY). Em meio à paisagem quase desértica do pampa, um gaúcho solitário desloca-se a cavalo por um dos marcos divisórios, sugerindo o uso de um território cujos contornos nacionais são irrelevantes. Em voz *over* Vidart enuncia a mudança de cidades: “Odores novos. Pelo ar flutuam fragrâncias que se combinam tão bem com o idioma próprio dessa região, como uma mescla estável, cômoda e móvel” (DOBLE..., 2014, 9’, legenda do filme). Em nossa interpretação, a mescla estável diz respeito à hibridação desencadeada pela sobreposição de elementos de diferentes culturas, enquanto a comodidade refere-se ao viver em um cotidiano predominantemente pacífico, onde impera a colaboração entre grupos em contato. Já o entendimento da fronteira como uma mescla móvel remete aos contornos culturais que a definem o sentido de territorialidade simbólica nessa zona, os quais são mutantes porque se configuram nas relações de aproximação e diferenciação para com Outros.

As estradas que separam distâncias, no documentário unem pessoas que se identificam com uma identidade cultural híbrida, cujo sentido de pertencimento a um território com algumas particularidades distintas, mas com muitas semelhanças, é permeado por formas de vestir, falar e interagir com o Outro, confluindo para a reiteração da identidade gaúcha. A territorialidade simbólica é lembrada, mais uma vez, pela voz *over* de Caobelli enquanto a câmera enquadra a imagem de um estrada de chão de nacionalidade compartilhada entre brasileiros e uruguaios. Na estrada dupla, assim como as pessoas oriundas de ambos países, “os ventos se alternam. Os animais cruzam de um lado para o outro. Nem o cemitério tem nacionalidade” (DOBLE..., 2014, 9’30’’). Ao longo dessa estrada temos novamente o poder inscrito na paisagem por meio da presença de um marco. Utilizado pelos Estados Nacionais para dividir e fixar seus limites, essa edificação entra na composição do plano conjunto sobre os limites fronteiriços quase que como um elemento “natural” da paisagem.

O filme, que se constitui como um diário narrado sobre os sentidos complementares da interculturalidade ao longo da zona de fronteira que se espelham no Brasil e no Uruguai, traz o depoimento de dois atores sociais locais que, juntamente com os diretores, possuem suas falas expressadas no filme pelo recurso da voz *over*. As vozes de Edu Macedo e Eron Vaz

Mattos são apresentadas com igualdade de importância no documentário, mas em termos fílmicos os depoimentos possuem pequena relevância diante das construções de sentidos elaboradas pelo aspecto visual e da trilha sonora da narrativa. Suas falas ingressam na narrativa sem serem contextualizadas e, assim como as intervenções verbais dos narradores oniscientes, os significados advindos delas abrem possibilidades para entendimentos múltiplos, uma vez que o filme não propõe uma forma fechada para compreensão do mundo histórico.

O primeiro depoimento é do uruguaio Edu Macedo, que faz menção à fronteira entre Serrilhada (BR) e Cerrillada (UY), localidade que na parte brasileira pertence ao município de Bagé. O relato comprova o que as imagens já representaram: que as linhas de separação entre os países são invisíveis ao olhar dos habitantes locais. Sua fala, emportunhol, é captada em voz *over* e sinaliza a hibridação entre os idiomas dos países em contato.

Para nós que vivemos aqui nessa fronteira, nós não vemos a linha. Para nós ela não existe. Não existe quem diga que vai ao Uruguai para trazer uma vaca, uma leiteira para ordenhar. Só se diz que vai ali no Juan Telmo para trazer uma vaca que ele emprestou. Não vemos a fronteira. Essa divisão de países nós não vemos (DOBLE..., 2014, 11', legenda do filme).

Enquanto escutamos o relato de Edu Macedo, visualizamos o deslocamento de uma pessoa em uma moto, carregando mercadorias por entre uma das estradas que ladeiam um marco divisório. A porosidade dessa zona de fronteira, vista na cena, é um dos fatores que favorece as trocas e intercâmbios culturais e comerciais mais intensamente, propiciados pela interculturalidade sem a necessidade de posse territorial.

Na vivência cotidiana torna-se imperceptível a separação jurídica entre brasileiros e uruguaio, por isso o comércio favorece a ambos, de acordo com a disponibilidade de produtos e o câmbio comercial, por isso é recorrente o descaminho de mercadorias. Nessas zonas fronteiriças predominam o contato entre culturas, costumes e hábitos na criação de relações de sociabilidade que convidam mais à integração do que à separação, gerando um sentido identitário transfronteiriço, unificado em torno da figura do gaúcho fronteiriço.

#### 4.4.3 Um único elemento humano

Os sentidos identitários transfronteiriços continuam reiterados na sexta sequência do filme, na zona de fronteira entre Santana do Livramento (BR) e Rivera (UY), sendo um dos

poucos percursos urbanos abordados pelos diretores (DOBLE..., 2014, 12'15'' – 16'20''). Nessas cidades-gêmeas, o espelhamento identitário é reforçado pela simetria dos planos, onde os marcos divisórios ocupam o centro das imagens. Essa simetria perpassa todo o documentário e ajuda a reiterar o sentido duplo, *doble chapa*, dos sujeitos que possuem dupla cidadania. Assim, é difícil identificar brasileiros e uruguaios na cena, pois vestimentas, costumes e formas de interação assemelham-se. Na prática cotidiana a interferência mútua é inevitável, pois até o fato de ser uma fronteira seca favorece as interações no âmbito local.

Sobre imagens das bandeiras do Brasil e do Uruguai, espelhadas a partir do obelisco situado no meio da Praça Internacional, a voz *over* do diretor brasileiro realiza a leitura de um trecho da obra “Estatuto da Fronteira Brasil-Uruguai”, de Adriano Silva Pucci (2010). Em seu conteúdo, a obra reúne um apanhado sobre os esforços já realizados por governantes e estudiosos brasileiros e uruguaios a fim de propor uma forma de amparar os cidadãos fronteiriços no que diz respeito aos seus direitos civis: residir, estudar, trabalhar, ir e vir, ter atendimento à saúde e à aposentadoria em zonas de fronteira.

Estatuto da Fronteira, página 84. O turista brasileiro, que caminhando pela Rua dos Andradas, em Santana do Livramento, cruza a Praça Internacional e adentra à Avenida Sarandi, na vizinha Rivera, mal percebe que cruzou a fronteira. Em meio aos pedestres, sente dificuldades em discernir seus compatriotas dos demais. Os traços físicos, a indumentária, o hábito de tomar o mate, o gosto pelo assado, confundem-nos num só elemento humano: o gaúcho (DOBLE..., 2014, 13'37'').

Figura 11 – Simetria nas imagens das fronteiras espelhadas pela linha divisória.



Fonte: *Doble Chapa*, 2014.

A indiscernibilidade dos habitantes nacionais uruguaios ou brasileiros se deve ao predomínio dos traços comuns da identidade gaúcha, que se exprime em toda a zona de

fronteira abordada no documentário. É nesse espaço-território que habita “um só elemento humano” que responde pela identidade cultural gaúcha. Sobre essa perspectiva, adiciona Pucci (2010, p. 194):

Nesse trecho da fronteira, a geografia de campinas e pradarias a perder de vista, que desconhece cordilheiras, selvas e grandes rios, conspira para a união de seus habitantes. Passado heroico, costumes homogêneos, convivência pacífica, denso povoamento e base econômica comum completam esse quadro e familiaridade entre os nacionais de um e de outro país. Em virtude de tais características, na fronteira Brasil-Uruguai opera-se um fenômeno inverso ao verificado nas respectivas esferas nacionais e nos demais pontos da fronteira brasileira: os Governos esforçam-se não para fomentar a integração, mas por alcançá-la.

É pela articulação de elementos de um passado comum, cujos precedentes históricos são decisivos para a distinção dos gaúchos na relação para com outros grupos sociais, que o mesmo autor afirma que “O Mercosul pôde superar seus piores momentos de crises graças à existência de uma dinâmica de integração regular e estruturada por longos períodos, que levou à consolidação espontânea de um sentido de identidade coletiva” (PUCCI, 2010, p. 67), que é a identidade gaúcha. Com isso, percebe-se “o papel da fronteira como fator de vinculação do espaço integrado, mesmo durante as conjunturas negativas, que se produzem ciclicamente”, uma vez que as dinâmicas de uso do território nessas zonas ensejam um sentimento de pertencimento, implicação mútua e solidariedade. Por tais características, as cidades fronteiriças entre Brasil e Uruguai são capazes de engendrar mecanismos de cooperação informal, uma vez que o território é vivenciado mais como transnacional do que como limite internacional – fato com o qual os diretores corroboram ao apresentarem as zonas de fronteira como espaços que autorrefletem identidades iguais.

Em termos visuais e sonoros esse modelo de integração se traduz na imagem das bandeiras do Brasil e do Uruguai espelhadas e também em uma sequência de quatro cenas com imagens de diferentes habitantes da região fronteiriça. Em sequência são apresentados três homens sozinhos e uma dupla, sendo que todos portam alguns elementos característicos da identidade gaúcha. Nessas cenas, chama a atenção que os personagens reforçam a imagem-ideia do gaúcho que usa vestimentas tradicionais, o cavalo como meio de transporte, sorve o chimarrão e ainda serve-se do churrasco em fogo de chão como forma de alimentação. A duração das tomadas em cada perfil e a trilha sonora auxiliam no reforço conferido a essas expressões visuais. Há, nesse sentido, uma visão essencialista que vai ao encontro da construção identitária do que é ser gaúcho projetada desde meados do século XIX,

consolidada no século XX e modernizada com a criação de um mercado urbano de bens simbólicos que fortalece essa identidade contemporaneamente (OLIVEN, 1985, p. 80). Ainda, na cena em que dois personagens preparam um churrasco em fogo de chão observamos uma certa folclorização da representação da identidade regional, pois o uso do poncho pendurado à cerca parece ter sido utilizado para compor, visualmente, a cena.

Nesse ponto, discordamos do entendimento de Borba (2014), para quem o documentário não reforçaria a imagem mítica do gaúcho, fortemente endossada pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho e repetida pelos produtos audiovisuais veiculados pela mídia de referência. Para o autor, as imagens dos gaúchos apresentadas nessa sequência apenas mostram “sujeitos integrados ao ambiente do pampa, predominante no espaço da fronteira” (BORBA, 2014, p. 123). No entanto, entendemos que a escolha dos diretores em mostrar personagens com trajes típicos gauchescos demonstra uma intenção de identificação desse “elemento humano” com a imagem-ideia do gaúcho tradicional, preso a uma construção difundida no imaginário social, e que é amparada pela mídia de referência. Com isso não ignoramos que esse perfil de personagens habite o *lócus* fronteiro, mas chama-nos a atenção que essas imagens são sucedidas por um depoimento em especial.

Figura 12 – Diferentes formas de ser gaúcho.



Fonte: *Doble Chapa*, 2014.

Tão logo as imagens dos fronteirços são apresentadas, a cena corta para a imagem de um cavalo encilhado, cujo uso é fundamental para o habitante da região rural fronteira. É nesse momento que temos o segundo depoimento do documentário, de Eron Vaz Mattos, poeta e musicista gaúcho, que reitera a figura do gaúcho do pampa, ao falar do valor do cavalo para os habitantes das zonas fronteiriças: “O cavalo é absolutamente indispensável para o gaúcho. Pode faltar qualquer coisa, menos o cavalo” (DOBLE..., 2014, 15’50”). Mais uma vez os antecedentes históricos justificam a permanência das práticas atuais, pois inúmeras batalhas nessa região foram travadas à pata de cavalo. Na cena em questão, as imagens são captadas a partir do deslocar da câmera sob o cavalo, partilhando a sensação de cavalgar sobre o animal, mas agora em um momento de paz.

Nessa sequência nos chama a atenção o propósito em recorrer ao depoimento de um estudioso da tradição gaúcha para falar sobre essa zona fronteira, dentre tantos outros personagens que permearam os encontros dos diretores com os atores sociais fronteirços durante a produção desse *road movie*. A opção dos realizadores por utilizar essa voz de autoridade está relacionada ao entendimento de quem possui domínio para falar desse entrelugar que transcende e unifica brasileiros e uruguaios nas representações visuais do gaúcho.

Após essa sequência sobre o perfil humano fronteirço, migramos para uma sequência que mostra imagens de paisagens que se alternam em uma réplica constante na fronteira entre as cidades de Thomaz Albornoz (UY) e Massoler (BR). Nessa zona onde “Tudo é um pouco duplo, gêmeo, *déjà vu*” (DOBLE..., 2014, 18’22”), o espelhamento identitário é visualizado em imagens de uma pracinha abandonada e de um relógio cujo ponteiro move-se sequencialmente para frente e para trás, para frente e para trás... A trilha sonora é lenta e repetitiva, com sons do ambiente, transmitindo a impressão de como seria para o espectador viajar junto por esse território no qual o tempo parece transcorrer de forma circular. As tomadas de longa duração permitem experienciar a passagem do tempo lenta, sem pressa, comum aos sujeitos que ali habitam. Imagens de uma placa de sinalização e de uma casa em ruínas acentuam o sentido de solidão e esquecimento dessa região. Toda essa sequência, em especial, articula cenas que não possuem uma interpretação literal, possibilitando leituras fílmicas a partir de diferentes sentidos, consoantes ao modo poético de representação.

#### 4.4.4 Travessias multiterritoriais

O descaminho de mercadorias não é enquadrado como um ato ilegal pelos moradores fronteiriços, e tampouco pelos diretores, pois se trata de uma forma de enfrentar as dificuldades de modo a tornar viável a vida na fronteira. Percepções semelhantes são abordadas nos documentários *A Linha Imaginária* e *Causos e Cuentos de Fronteira*, mas nominados de contrabando pelos próprios personagens destes filmes. Assim como nesses documentários, em *Doble Chapa* tanto as estradas, rios, pontes ou rodovias são retratadas como rotas para o deslocamento de pessoas e mercadorias, atuando como suporte para travessias multiterritoriais.

Na sequência que aborda a fronteira entre Quaraí (BR) e Artigas (UY), onde a delimitação dos contornos nacionais é estabelecida por um rio, esse acidente geográfico natural não separa os municípios vizinhos, pois tanto a ponte quanto o rio que cruza abaixo dela são usados como rotas de deslocamento, em uma mobilidade social transfronteiriça. No primeiro caso, percebemos que o fluxo ocorre sem restrições, sem a presença da vistoria alfandegária na Ponte da Concórdia. No entanto, para deslocar mercadorias cujo valor se encontra além da cota, é necessário pagar uma taxa em virtude do valor que ultrapassa essa cota, ou usar uma via alternativa para manter esse fluxo de mercadorias.

Após as imagens do trânsito contínuo de veículos e pessoas por sobre a ponte, temos uma cena em que a prática do descaminho é realizada por um brasileiro, que desloca uma máquina de lavar roupas por dentro do rio (DOBLE..., 2014, 18'30'').

Figura 13 – Fluxo de pessoas e mercadorias de forma legal e ilegal na fronteira entre as cidades de Quaraí (BR) e Artigas (UY).



Fonte: *Doble Chapa*, 2014.



A trilha sonora instrumental que acompanha o lento, mas decidido, trasladar da máquina de lavar roupas sobre uma carroça no cruzar o rio é usada como ponte sonora até o começo da penúltima sequência de *Doble Chapa*, que aborda a chamada “Ilha Brasileira”. Essa pequena localidade está situada no extremo sudoeste do Rio Grande do Sul, entre a foz do Rio Quaraí e o Rio Uruguai, na região da tríplice fronteira do Brasil (Barra do Quaraí) com o Uruguai (Bella Unión) e com a Argentina (Monte Caseros). A ilha é visualizada inicialmente por cenas captadas a partir de uma ponte, e posteriormente, pelo deslocamento realizado de barco por entre as águas, até alcança-la. Sobre a duplicidade identitária nessa zona de fronteira, Caobelli menciona o caráter duplo da linha divisória, afirmando que “A linha imaginária termina em uma ilha. Uma porção de terras cercada por água. Uma ilha é um ponto no meio da linha; nem lá, nem cá. Ou em ambos” (DOBLE..., 2014, 23’).

A ilha representa, materialmente, o entrelugar dos limites fronteiriços onde as nacionalidades brasileira e uruguaia espelham-se, duplicam-se e geram sentidos identitários distintos das identidades nacionais isoladas. Essa ilha foi adjudicada ao Brasil pelo Tratado de 1851, mas desde meados de 1960 sua posse vem sendo pleiteada pelo Uruguai (DORFMAN, FRANÇA e ASSUMPÇÃO, 2016, p. 113), sendo uma porção de território em disputa. É a partir da imagem de um arco-íris nas águas que levam à Ilha Brasileira que a linha divisória entre Brasil e Uruguai é sinalizada como algo móvel, fugaz e impermanente. Assim como o arco-íris, os marcos divisórios são visíveis, mas não pertencem a ninguém.

A última sequência do documentário refere-se à capital uruguaia, Montevidéu. É pela cena de aproximação aérea com a capital que Vidart repete o texto narrado por Caobelli no começo do documentário, em Porto Alegre, mudando apenas a direção do trajeto a ser percorrido. “Saí para caminhar. Esvaziar a cabeça. Na calçada um velho gaúcho abaixou a cuia, apontou para o norte e disse que alguém me esperava” (DOBLE..., 2014, 25’, legenda do filme). O convite ao encontro com o Outro é a intenção celebrada ao longo de todo o documentário, no qual a identidade cultural gaúcha espelha-se a partir da fronteira.

Os créditos também são espelhados nesse filme, onde a insistência no uso de planos abertos, com imagens de duração prolongada em longas tomadas e poucos planos, apresentam-nos, de modo poético, a zona de fronteira como um lugar de repetições e constância, onde poucas coisas acontecem. Os textos narrados em primeira pessoa conferem um tom subjetivo ao filme, expressando a forma como os narradores-diretores elaboram sua visão sobre as zonas de fronteira a partir do registro do mundo histórico. O registro é realizado na forma de



fragmentos visuais sobre os diferentes municípios fronteiriços, nos quais o destaque está nas paisagens e não nas pessoas.

A ética modesta é adotada pelos diretores que restringem as representações das zonas fronteiriças a impressões fugazes sobre o mundo, expressos pelo ponto de vista individual, com percepções bastante subjetivas. A montagem do filme é organizada em torno das imagens, que evocam sentimentos e impressões, mas não elaboram uma interpretação única sobre ele. Desse modo, o filme exige uma postura mais ativa do espectador para significar as associações entre imagens e sons. Mas ainda que poético e subjetivo, no conjunto das imagens, textos e sons, o sentido de identidade advindo do filme demonstra as zonas de fronteira como lugares de semelhanças, onde diluem-se e hibridizam-se as diferenças. Percebemos assim, também em *Doble Chapa*, a prevalência da identidade cultural gaúcha em sua heterogeneidade de sentidos, que perpassa os limites territoriais, e por isso não enseja os embates produtivos de resistências culturais, como veremos no próximo capítulo da tese.

O viver na fronteira articula um sentido identitário de pertencimento mútuo que o caráter híbrido inclui. Na relação entre brasileiros e uruguaios, os grupos em contato constituem adaptações recíprocas, estáveis e simbólicas, que atuam no reconhecimento da alteridade constituidora dos sentidos identitários fronteiriços. Assim, o espaço fronteiriço é tido como um lugar de permanência, baseado em traços culturais comuns, sobretudo em relação ao uso do território de acesso fácil e trânsito pouco controlado. A diferença para com outros grupos étnicos que também habitam esses territórios não é abordada no filme, que se restringe a uma perspectiva integradora das zonas de fronteira a partir do ponto de vista de ambos os realizadores locais, que propõem um tratamento subjetivo ao mundo vivido, demonstrando como eles mesmos se percebem em relação a esse mundo.

#### 4.5 TERRITORIALIDADES TRANSFRONTEIRIÇAS

Ao findarmos a análise dos quatro 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 fronteira do Brasil com o Uruguai 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, à exceção de *Doble Chapa*, nos demais documentários predominou a ética interativa/reflexiva. Nesse ponto, é importante destacar que os modos de perceber e se relacionar 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.

Quadro 04 – Ética e modo de representação predominantes nos documentários do sul do Brasil.

	<i>Continente dos Viajantes</i>	<i>Causos e Cuentos de Fronteira</i>	<i>A Linha Imaginária</i>	<i>Doble Chapa</i>
<b>Ética</b>	Interativa/reflexiva	Interativa/reflexiva	Interativa/reflexiva	Modesta
<b>Modo de representação</b>	Expositivo	Expositivo	Expositivo	Poético

Fonte: Dados da autora, 2018.

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 – grande parte deles com criação de gado. 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 histórico 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.

Quadro 05 – Aspectos sonoros, verbais e visuais nos documentários do sul do Brasil.

	<i>Continente dos Viajantes</i>	<i>Causos e Cuentos de Fronteira</i>	<i>A Linha Imaginária</i>	<i>Doble Chapa</i>
<b>Sonoro</b>	+	+	+++	+++
<b>Verbal</b>	+++	+++	+++	+
<b>Visual</b>	++	++	++	+++

Legenda: (+) Pouco acentuado (++) Medianamente acentuado (+++) Bastante acentuado.  
Fonte: Dados da autora, 2018.

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 no filme.

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. Uma origem comum gerou uma forma de organização social determinada, estabelecendo práticas sociais e materializada pelo uso de vários elementos que diferenciam os gaúchos dos demais grupos que os margeiam. Pela predominância desse sentido identitário nos documentários, identificamos que parcela dos elementos que constituem a identidade gaúcha está vinculada à região fronteiriça da campanha, que possui na ruralidade, na prática do portunhol e no contato entre habitantes de diferentes nacionalidades seus elementos predominantes e que desencadeiam códigos específicos aos modos de vida dos fronteiriços.

Como a construção da identidade regional está vinculada ao espaço, com seus contornos e particularidades geográficas, as vivências em cada contexto particular vão organizando um sentido identitário próprio dentro das variações da identidade gaúcha. Assim, a autoatribuição de uma identidade fronteiriça é reivindicada por atores sociais que experienciam um modo de vida comum em zonas com continuidade cultural onde a hibridação política, cultural, social e econômica apresenta-se proeminentemente maior entre habitantes de nacionalidades distintas. Esse é o sentido identitário preponderante em *Causos e*

*Cuentos de Fronteira, A Linha Imaginária e Doble Chapa*. A defesa da identidade fronteiriça relacionada a um espaço-território revela-se como uma vontade de pertencer a um identidade regional gaúcha, mas com as particularidades de praticar um idioma próprio e necessariamente apresentar contato entre países de diferentes nacionalidades. Nesse sentido, há uma coexistência que deve ser mantida entre a identidade fronteiriça e a identidade gaúcha até como forma de distinção em relação a outros grupos étnicos que estão em contato nos contextos fronteiriços. Assim, “ser da fronteira” não exclui o ser gaúcho, mas adiciona aos elementos que constituem essa identidade regional que se encontra pulverizada, o sentido de “espaço-território”, sobre o qual a identidade fronteiriça se edifica.

Em *Continente dos Viajantes* temos a presença da figura contemporânea do gaúcho, materializado por personagens que se utilizam do consumo de bens simbólicos que reinterpretem a tradição do homem do campo, tais como o uso da pilcha<sup>46</sup> 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. Talvez seja por esse tipo de representação que o documentário foi exibido posteriormente em um dos programas especiais do Grupo RBS TV do Rio Grande do Sul e seu diretor atuou como colaborador no roteiro e direção de várias séries e curtas-metragens produzidos pelo grupo. Com isso, *Continente dos Viajantes* é o mais “comercial” dos documentários analisados na tese, justamente por coadunar a voz do documentário com as representações que estão mais fortemente presentes no imaginário social do grande público. Entretanto, embora não seja prevalente, 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.

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

---

<sup>46</sup> Nome atribuído à vestimenta tradicional do gaúcho.

indígenas parte da heterogeneidade da cultura gaúcha na zona de fronteira com a Argentina. No mesmo documentário 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 ou 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 étnicos 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 das zonas de 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*.

## 5 NARRATIVAS SOBRE A FRONTEIRA ENQUANTO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA

Paralelo aos processos de integração e hibridação cultural, identificados nos documentários do capítulo anterior, há também processos de proliferação subalterna da diferença cultural, configurando espaços de resistência à totalização de um sentido identitário definido por um grupo dominante (HALL, 2000). A fronteira enquanto espaço marcado pela presença de grupos sociais distintos e cindido por disputas do território em sua posse material, enseja o uso de estratégias para reificação de uma identidade ancorada em contornos étnicos para assegurar a sobrevivência de grupos não dominantes.

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 de suas práticas cotidianas. Se no grupo de documentários anteriormente analisados o território era de nacionalidades indistintas e de uso simbólico compartilhado, aqui a posse territorial com seus marcos, bandeiras e cercas separam os habitantes e a posse física é fortemente considerada como demarcadora de limites, impactando na continuidade de alguns grupos identitários. Esses elementos denotam a importância da geografia – tanto natural, quanto forjada pelo homem – para a elaboração dos sentidos de identidades nos documentários analisados.

No grupo de filmes selecionados para compor este capítulo 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. A partir da articulação



coletiva, os conflitos territoriais estimulam a busca por visibilidade das lutas encampadas por essas comunidades, pertencentes a grupos étnicos, para que seus direitos sejam garantidos.

As dinâmicas sociais entre grupos em contato fazem sobressaltar a diferença cultural como estratégia de resistência dos grupos não dominantes 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 nos mostram práticas de negação, discriminação e segregação da diferença cultural na relação dos grupos dominantes com indígenas e quilombolas. Nesse sentido, a diferença cultural 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. Com isso, os antagonismos constituidores das dinâmicas sociais são evidentes nos documentários analisados, pois a posição dos grupos que resistem à totalização – e são produtores de outras práticas de significação identitária a partir da posse territorial – é o aspecto abordado pelos diretores desses filmes.

Nos documentários analisados as zonas de fronteira são lugares dotados de sentimento de pertencimento e relações afetivas com o território para os grupos sociais representados – territorialidade simbólica –, mas que estão ameaçadas de se tornarem espaços de passagem e impermanência em função dos conflitos desencadeadas pelas disputas de terras. O desejo pela posse territorial ocorre tanto por parte de brasileiros, quanto por habitantes de países vizinhos. As zonas fronteiriças abordadas nos documentários são constituídas por um território fragmentado e descontínuo primeiramente em virtude das configurações espaciais definidas pelos Estados Nacionais e, posteriormente, pelas divisões decorrentes dos interesses comerciais. 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.

Nesse sentido, não fosse pelos movimentos de reivindicação dos grupos étnicos e pelo reconhecimento do Estado brasileiro dos aspectos culturais imateriais atrelados às comunidades indígenas e quilombolas, as chamadas áreas de reserva indígenas ou territórios quilombolas seriam hoje cenários de completa desterritorialização. Ainda ameaçados, observamos que o que diferencia esses grupos étnicos, de acordo com os documentários, são certos traços culturais como marcadores de uma identidade específica que também apresenta fissuras e contradições, e que como estratégia de sobrevivência se atém à posse territorial como forma de estabelecer limites entre o Eu e o Outro, entre o Nós e Eles.

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.

A capacidade desses grupos de se apropriarem da diferença que os constitui, positivando-a para potencializar conquistas de um coletivo, é um exemplo de estratégia baseada na diferença, naquilo que distingue culturas em contato mais do que dos elementos que se sombreiam. E para emergir a reivindicação do direito à diferença, é necessário o conflito cultural, conforme nos lembra Bhabha (2013). 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.

### 5.1 A GENTE LUTA MAS COME FRUTA

Finalizado em 2006, o média-metragem *A Gente Luta mas Come Fruta* possui 39 minutos de duração e é resultado das oficinas de produção audiovisual para comunidades indígenas do projeto Vídeo nas Aldeias (VNA), promovidas desde 1986 com o intuito de apoiar “as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais” (VÍDEO..., 2017). Atualmente o VNA é uma prática consolidada dentre muitos povos indígenas brasileiros, configurando-se como estratégia de autorrepresentação, sendo tomada como instrumento de luta social.

O documentário refere-se à região da Reserva Extrativista Alto Juruá, nos municípios de Marechal Thaumaturgo, Porto Walter e Cruzeiro do Sul, todas na fronteira do estado do Acre com a região de Ucayali, no Peru, e foi produzido por integrantes da aldeia Apiwtxa, da comunidade ashaninka. Dirigido por Isaac Pinhanta e Valdete Pinhanta, índios ashaninkas, o documentário utiliza-se de registros audiovisuais compostos por materiais heterogêneos e marcados por temporalidades diversas. O uso de registros arquivados pelos indígenas demonstra o entendimento do cinema como importante instrumento para perpetuação de sua

cultura, uma vez que as imagens dos filmes são projetados para outras etnias indígenas e para espectadores não-índios, evidenciando também a potência política do cinema. Os diretores integram também a equipe técnica de outras produções audiovisuais indígenas, tendo Isaac um destaque na elaboração de roteiros, muito provavelmente por também ser um dos professores da comunidade ashaninka, além de líder político.

Com o projeto Vídeo nas Aldeias, os indígenas passaram a elaborar suas próprias representações imagéticas. O presente documentário, integrado por 15 sequências, coloca em cena aqueles que filmam e deixa aparecer a *mise-en-scène* compartilhada no momento da tomada. Trata-se de um filme em que “algo se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens”, conforme destaca Comolli (2008, p. 60). Com isso, os documentaristas possibilitam e ampliam a autorrepresentação da etnia ashaninka através do cinema, constituindo-se como produtores de uma memória sobre as particularidades dessa cultura.

#### 5.1.1 Autorrepresentação ashaninka

A fronteira do Brasil com o Peru possui quase 3.000 km de extensão (ver Quadro 02, p. 67), abrangendo os limites continentais dos estados do Acre e do Amazonas, pelo lado brasileiro, com a região de Ucayali, no Peru. Terras marcadas pela colonização por brancos em virtude da exploração da borracha, o território, que a partir de 1903 passou a ser anexado ao Brasil como estado do Acre, pertencia aos inúmeros povos indígenas, pois nem os peruanos ou bolivianos habitavam o local (LEONARDI, 2000, p. 130). A maior parte da linha-limite total é assinalada por acidentes geográficos, ou seja, por rios ou canais, e pela floresta amazônica, sendo uma zona fronteiriça pouco povoada. A aldeia Apiwtxa faz parte da Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, sendo o local onde habita a maior parte dos índios ashaninkas, protagonistas do documentário. Essa área é cortada por diversos rios, entre eles os Rios Amônia e Juruá, de grande importância econômica para os indígenas e nas margens dos quais se dará boa parte da narrativa do filme. Quanto à conformação territorial, a área de ocupação ashaninka estende-se até as vertentes da Cordilheira dos Andes, no Peru, que é onde vive a maioria dos índios dessa etnia (POVOS..., 2016). Sobre esse aspecto, é esclarecedor o depoimento do cacique da aldeia Apiwtxa, em um outro documentário sobre os ashaninkas:

Somos descendentes do Peru. Nosso povo, no Peru, tem cerca de 55 mil Ashaninkas. A maioria do pessoal que conhece nós pergunta: e tem ashaninka no Brasil, quando nós fala que somos brasileiros. Porque o pessoal conhece aonde tá a população

maior...no Peru. E nós fiquemos aqui bem na fronteira – nossa área faz fronteira com o Peru. As pessoas já me fizeram muitas perguntas, às vezes... como foi que vocês vieram pra cá, pro Brasil? Respondo que nós num viemos pro Brasil. O Brasil que chegou onde nós tava. Porque aqui, na verdade, era Peru, na época que nós tava por aqui. Era Peru. E quando foi conquistado esse pedaço de terra, aí o Brasil andou mais pra frente e nós ficamos dentro do Brasil. Hoje nós estamos dentro do Brasil. Isso aqui tudo era terra nossa, né. Só existia índio. Ashaninka e outros índios mais também. Diferentes tribos indígenas. E quando o Brasil chegou, aí nós ficamos dentro do Brasil. E aí foi dividido. A outra parte ficou do lado do Peru, mas pra nós, Ashaninka, não tem aquela divisão: “Aqui é Brasil, aqui é Peru”. Pra nós tudo é uma terra só. Então pra nós não tem limite. Aonde tem Ashaninka, pode ser no Peru, pode ser no Brasil, pra nós tudo é um terra só. Não existe divisão pra nós. Não existe divisão pra nós entre o povo (*Ari Hokāta Haka*, 2005, 4’35’’).<sup>47</sup>

O território ashaninka no Brasil, com suas delimitações físicas, foi demarcado em 1992, com 872,050 km<sup>2</sup>, e está situado vizinho à Reserva Extrativista do Alto Juruá, do assentamento do INCRA, e do município de Marechal Thaumaturgo, conforme explicado em *lettering* no próprio documentário (*A GENTE...*, 2006, 9’30’’). Como as comunidades indígenas são baseadas em economia de pequena escala, geralmente possuem como prática a posse comum da terra e a produção cooperativa, respeitando os ciclos da natureza. Mas essa forma de uso do território por vezes é percebida como desperdício do potencial produtivo de uma área que, a exemplo da localização da Aldeia Apiwtxa, é rica em madeiras nobres e em espécies exóticas de caças, além de toda a biodiversidade existente na região amazônica. O conflito entre ashaninkas e outros grupos sociais ocorre pelo uso indevido do território indígena por parte de posseiros e enseja os indígenas a buscarem apoio para defender a área que lhes pertence. A relação entre indígenas, posseiros e integrantes de órgãos governamentais<sup>48</sup> sobre a problemática do território na zona fronteira entre Brasil (Acre) e Peru (Ucayali), na Terra Indígena Kampa do Rio Amônia, que é abordada no documentário.

No momento da finalização do filme essa extensão territorial já estava regularizada e a área ocupada pelos ashaninkas passou a compreender extensões mais amplas que o contorno imediato das aldeias, possibilitando o exercício de atividades de subsistência que envolvem a caça, a pesca e a coleta de frutos, para além das práticas agrícolas. No entendimento da FUNAI, a mudança na Constituição Federal de 1988 assegurou “o princípio da diversidade cultural como valor a ser respeitado e promovido, superando-se definitivamente o paradigma da assimilação e a figura da tutela dos povos indígenas” (*FUNDAÇÃO...*, 2017), preconizada

<sup>47</sup> Referido documentário não foi inserido no *corpus* da tese pois foi roteirizado, dirigido e produzido por uma realizadora do Rio de Janeiro.

<sup>48</sup> Nesse ponto cabe-nos observar que a relação dos ashaninkas com sujeitos pertencentes aos grupos dominantes são apenas alguns dos Outros que os indígenas convivem, pois no âmbito de sua cosmologia espiritual, os seres da natureza ocupam grande relevância para os indígenas. Entretanto, esse aspecto não está evidente no documentário.

pela perspectiva etnocêntrica da legislação anterior. Entretanto, a análise do documentário nos mostra que a superação da assimilação cultural pelos grupos dominantes não significa necessariamente o reconhecimento e a valorização da diferença cultural na prática das relações cotidianas. Nessa zona fronteira de apropriação territorial simbólica ancestral e de posse territorial a partir de 1992, o tema do conflito interétnico eclode, sendo apresentado pela perspectiva dos próprios indígenas. Nesta representação o sujeito que é colocado em frente à câmera é também um duplo de quem está atrás dela, criando uma narrativa de autorrepresentação da *mise-en-scène* compartilhada e, por vezes, uma *auto-mise-en-scène* de quem se entrega à essa relação.

De acordo com o pesquisador de produções audiovisuais indigenistas, André Brasil, o cinema é um instrumento que traduz parcialmente a experiência cultural de cada diferente grupo, mesmo que “trate-se de uma relação negociada, e, tantas vezes, conflituosa, entre a maneira como os índios concebem a imagem da própria cultura e os conceitos metropolitanos de cultura” (BRASIL, 2013, p. 248). Nesse sentido, é preciso considerar que ao produzirem seus filmes, os indígenas experimentam outras formas de concepção de imagem e visibilidade, articulando o dentro de sua cultura com o que será exibido fora dela. Ou seja, em *A Gente Luta mas Come Fruta* temos uma produção constituída pela imbricação e hibridação entre os ashaninkas na produção e exibição de imagens sobre e para sua comunidade, e também na produção fílmica para recepção de não-indígenas. Assim, não possuem o mesmo sentido a floresta amazônica, com suas exuberantes árvores e cuja madeira tem grande valor comercial para os não-índios, e a visão cosmológica dos índios sobre ela. É por isso que a relação de memória e afetos implicam em diferentes percepções que impactam na forma de acesso, representação e sentidos que os sujeitos-da-câmera conferem às realidades filmadas. O documentário, para os indígenas, constrói uma forma inédita de partilha do mundo comum, criando situações para modificar nosso olhar sobre o modo de vida coletivo ashaninka e sua relação com o mundo. Assim, em alguns momentos, a racionalidade do espectador se vê convidada a ingressar no mundo “sensível” da cultura ashaninka, como no momento em que uma criança joga um caroço de uma fruta no chão, com o legítimo intuito de plantá-lo, para ter o que comer futuramente.

Tendo essas observações em mente, partimos para a observação de um documentário cujo diferencial para com os demais filmes analisados na tese ocorre pelo fato dos índios, que usualmente foram objetos do olhar de Outros, agora protagonizam seus próprios filmes, produzem imagens e representações sobre sua relação com o mundo. O que os diretores indígenas desejam mostrar, documentar, denunciar e criar como memória sobre a etnia

ashaninka? Os realizadores burlam o silenciamento da história social registrada no Brasil pela ótica do narrar das próprias comunidades, cuja ênfase ao pertencimento étnico está presente na autoconstrução identitária dos personagens. Trata-se de um ponto de vista endógeno do grupo não dominante, sendo um “Nós falamos de nós para você”, demonstrando a unidade partilhada entre realizadores e sujeitos representados, conforme observa Nichols (2013, p. 45). Assim é que ao filmar o Outro compartilha-se da mesma *mise-en-scène*, pois aquele que filma sofre, igualmente, os afetos do mundo de quem está sendo filmado.

A ética do documentário atende ao propósito da interação e da reflexão, por meio da intervenção do sujeito-da-câmera no mundo filmado, predominando a reflexão dos diretores na produção de um cinema que fala e reflete sobre si (RAMOS, 2013, p. 37-38). Como trata-se de uma autorrepresentação indígena, é um vídeo sobre a necessidade de compartilhar ensinamentos às novas gerações a fim de assegurar a sobrevivência de uma cultura que foi secularmente transmitida de forma oral, além de demonstrar que os conhecimentos indígenas também são relevantes para os grupos “brancos”, conforme é demonstrado na sequência que aborda o propósito de criação da escola em Marechal Thaumaturgo (A GENTE..., 2006, 16’20’’). Nesse sentido, a reflexividade está presente no filme dentro do filme, ou seja, na metanarrativa que mostra crianças da escola indígena assistindo a um vídeo produzido na própria aldeia, no ano 2000, com os ensinamentos a serem repassados (A GENTE..., 2006, 2’), em uma cena que mistura o cinema ao cotidiano da vida na aldeia. É notória a forma como os diretores utilizam-se do exemplo ashaninka como forma de compreender os riscos e ameaças que está submetida toda a cultura indígena no Brasil, uma vez que o documentário é produzido com a intenção de circular em outras comunidades, indígenas e não-indígenas. O pesadelo dos ashaninkas na defesa de seu território é o mesmo vivenciado pelos diretores do filme, que o compartilham com os espectadores.

O filme foge do formato habitual da entrevista diretamente para a câmera, embora em algumas cenas elas também ocorram como forma de compartilhamento de sentimentos com o sujeito-da-câmera, duplo dos personagens que estão diante dela. Na maioria das vezes os personagens dialogam entre si, travando uma conversa entre amigos, na qual o sujeito-da-câmera participa como mais um integrante do diálogo travado. Issac Pinhanta, um dos diretores do filme, é também personagem do documentário, evidenciando o modo de representação participativo com que os diretores engajam-se ativamente com a temática narrada, ocupando inclusive a espessura de um personagem (NICHOLS, 2013, p. 153-162).

A exposição dos procedimentos metalinguísticos para a produção do filme exemplifica-se com a participação ativa desse diretor que se implica na cena também como

personagem, evidenciando o argumento de André Brasil (2013), para quem a exibição do antecampo, com viés anti-ilusionista, seria uma característica do cinema indígena. No entendimento de Brasil, o antecampo seria esse espaço atrás da câmera que, na produção de filmes indígenas, aparece de forma constante e consciente, sendo mais um dos modos estilísticos de demonstrar a produção coletiva, mas que também se constitui em um espaço ético, uma vez que no cinema documentário, o antecampo é um local de permeabilidade entre o real e a representação.

Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a *representação*. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiagético) e mundo fílmico (diegético) (BRASIL, 2013b, p. 579, grifos do autor).

Em *A Gente Luta mas Come Fruta* o antecampo é evidenciado nas cenas do próprio filme sendo mostradas para a aldeia, logo no começo da narrativa, pelos diálogos entre quem está atrás da câmera e os personagens em evidência, e também no olhar de personagens diretamente para a câmera, cientes da presença do aparato técnico e de sua performance diante dela. A participação do antecampo ocorre porque quem filma está realmente implicado em narrar a vida que está em cena, que é também narrar o seu cotidiano. No filme, a exposição do antecampo permite que o diretor participe da cena simultaneamente como “membro da aldeia e como mediador entre a aldeia e o que está fora dela” (BRASIL, 2013, p. 3), tornando-o um personagem que compartilha sua *auto-mise-en-scène*. Ele compartilha o mundo que se configura por sua implicação dupla na narrativa.

Os diretores e aqueles que representam seu tema fazem parte do mesmo grupo, que pode ser percebido no olhar confidente para o fora de campo das cenas ou pelo olhar direto dos personagens indígenas para seu duplo, que filma, compartilhando de uma intimidade física e afetiva entre o sujeito-da-câmera e quem é filmado. Um exemplo é a sequência que aborda a revolta dos indígenas quanto às invasões em suas terras. Em uma das cenas, uma indígena demonstra sua indignação de forma veemente para a câmera, alterando o volume da voz e a velocidade de fala, compartilhando clara expressão de um sentimento revoltoso em relação à situação. Nessa mesma cena, outro integrante mostra as flechas que usará para atingir os invasores e adverte que os matará, se necessário (A GENTE..., 2006, 31’ – 34’20’’). A câmera faz parte da *mise-en-scène* do acontecimento em que os diretores permitem-se partilhar desses relatos até o momento final da exasperação verbal dos personagens,

demonstrando haver um compartilhamento de percepções, crenças e afetos. Quem filma é convidado a se implicar na cena, imbricando-se em uma *auto-mise-en-scène* pela qual há um entrelaçamento entre quem filma e quem é filmado.

Figura 14 – Ashaninkas revoltados com as invasões visando a retirada de madeira de sua área.



Fonte: *A Gente Luta mas Come Fruta*, 2006.

Os diretores filmam a favor desse povo, de seu povo, sendo o momento da filmagem “a instância de uma revelação, de um reconhecimento” (COMOLLI, 2008, p. 58). Há a subjetivação dos sujeitos filmados quando eles se posicionam e se oferecem ao olhar de quem filma, cabendo aos cineastas enfrentar a questão do Outro como olhar. Isso não quer dizer que não haja encenação, pois no entendimento de Comolli (2008), todos os documentários são encenados, pois os personagens são intérpretes de si mesmos e o documentarista possui uma espécie de contrato simbólico com os personagens.

Assim é que se forja a *auto-mise-en-scène*, pela combinação de dois movimentos, de acordo com Comolli (2008, p. 85). Um deles vem do *habitus* e que passa pelo corpo (inconsciente) de quem está sendo filmado. E o outro vem do ajuste que o sujeito filmado realiza em relação ao filme, colocando em jogo sua *mise-en-scène*, no sentido de dispor o corpo para o olhar do outro – que filma. Pelo fato dos indígenas haverem se acostumado com a presença da câmera, que se desloca com eles ao longo dos acontecimentos durante a produção do filme, a *mise-en-scène* compartilhada flui com naturalidade no documentário, permitindo a expressão da *auto-mise-en-scène* dos sujeitos filmados. Assim, “Filmar torna-se uma conjugação, uma relação na qual se trata de se entrelaçar ao outro” (COMOLLI, 2008, p. 85). Para Claudine de France (2000), a *auto-mise-en-scène* trata-se dos processos ou pessoas que se apresentam por si mesmas ao cineasta, revelando uma maneira particular de lidar com o registro, desencadeando diversas materializações.



### 5.1.2 Questões territoriais

Ao apresentarem-se por si mesmos, os personagens falam em sua língua de origem, e o uso da legenda em português é um recurso necessário para ampliação da interlocução dos ashaninkas com outros públicos espectadores. Logo na sequência de abertura há um *lettering* explicando que o filme será narrado em primeira pessoa do plural, destacando mais uma vez o modo participativo do documentário. O “nós” não representa somente a voz dos dois diretores, mas ressona o ponto de vista de todo povo ashaninka que habita essa região.

Sobre a cena de um indígena em um barco, realizando alguma atividade cotidiana dentro de um rio, em meio ao som direto do ambiente de floresta, o texto explicativo da situação da aldeia no momento da produção do filme surge na tela.

Nós, Ashaninka, andávamos muito para cima e para baixo, mas agora estamos firmes num só local. Temos nossos meios de comunicação, telefone, internet e fazemos nossos próprios vídeos para mostrar aos parentes e mostrar para as pessoas bem de longe assistir. Desde que reconquistamos a nossa terra, trabalhamos para recuperar os seus recursos naturais e proteger a floresta (A GENTE..., 2006, 13’’).

Após inserção do texto acima referido, em *lettering*, o nome do documentário é anunciado, com uma trilha sonora animada, composta por instrumentos de sopro e percussão, conferindo o tom da superação e da vitória que é, para essa comunidade, ter a declaração da posse de um território onde podem perpetuar seus costumes e tradições, considerando não apenas o histórico de seus usos passados e presentes, mas também a perspectiva de uso futuro, para novas gerações. A trilha sonora é constituída por músicas representativas do próprio grupo representado e pelo som ambiente do contexto onde as imagens foram captadas: a floresta amazônica, com sua mistura de barulhos de pássaros, águas e animais. A autorrepresentação revela-se também no uso da trilha sonora, pois ela representa o grupo retratado.

A valorização da reconquista da posse e da regularização do território – com o qual possuem vínculo simbólico e funcional – e da recuperação de sua biodiversidade trazem também um chamado para os precedentes históricos que antecedem o período em que o documentário foi produzido. O filme confere visibilidade para as questões territoriais e devolve para a comunidade indígena a reflexão sobre o modelo de relação que deve ser partilhado com o Outro e sobre os usos do espaço onde vivem (A GENTE..., 2006, 50’’ – 3’’).

Na metanarrativa cinematográfica do filme dentro do filme há uma coincidência entre as imagens da comunidade indígena assistindo às cenas e a dos espectadores que assistem ao

documentário. O filme reproduz imagens sobre a prática sustentável do plantio de mudas a partir de sementes cuidadosamente germinadas. Essa cena é vista pelos integrantes mais jovens na escola da comunidade ashaninka, via projeção, enquanto nós espectadores assistimos a essa situação. Assim, percebemos três intenções no filme: a relação de popularização dos conhecimentos da própria cultura ashaninka com sua comunidade, via espectadores da aldeia; a projeção para integrantes de outras aldeias e também para espectadores não-indígenas, na relação interétnica que estabelecem também para solicitar auxílio para suas causas. No filme, reforçar as distinções da cultura ashaninka é reforçar a diferença pelo viés da etnia.

A expectativa dos diretores em produzirem um filme para “mostrar para as pessoas bem de longe assistir” demonstra o reconhecimento do potencial do documentário como possibilidade de construir uma memória sobre as relações, práticas e vivências da comunidade, além de demarcar que essa zona fronteira é constituída por diferentes matrizes culturais que integram o constructo fluido, e por vezes contraditório, que engloba os sentidos identitários dos sujeitos nessa região. Também demonstra que a cultura indígena não é imutável, pois se apropria de elementos da cultura dominante para interagir e construir sua própria representação sobre o mundo.

Aqui, cabe-nos ressaltar que a apropriação e o engajamento de indígenas em atividades antes dominadas por não-índios não se trata de uma aculturação, como se os indígenas tivessem simplesmente perdido sua tradição por não corresponderem ao imaginário criado sobre os povos nômades e primitivos. Foi em decorrência do contato e da ocupação territorial por grupos dominantes que os indígenas se viram obrigados a apropriarem-se de mecanismos dessas culturas dominantes para perpetuarem sua cultura e identidade, também em transformação. Desse modo, os ashaninkas tiveram a necessidade de passar do sentido de territorialidade simbólica, que dispensa a posse da terra, para a demanda de uma territorialidade material, com a consequente propriedade de uma base territorial exclusiva. Nesse sentido é que o território passou a ser suporte da etnicidade para os ashaninkas, pois dele dependem para continuar existindo em suas práticas e modo de vida. Assim, produzir filmes que registrem esses processos e demonstrem o ponto de vista indígena é uma tentativa de assegurar que os conhecimentos sobre esses antecedentes históricos não se percam.

Isto posto em questão, *A Gente Luta mas Come Fruta* elabora um conhecimento sobre a negação da alteridade indígena e a exploração do território dessa comunidade por grupos dominantes. As dinâmicas sociais de contato com os “brancos” – assim denominados pelos indígenas – são abordadas na cena de uma aula coletiva, onde um indígena mais antigo,

relembra a relação que possuíam com o Outro não-indígena, anteriormente à demarcação da área da aldeia Apiwtxa.

Antes nosso trabalho era diferente. A gente cortava madeira e caucho para alimentar os patrões. Era assim que acontecia. Eram eles que se enriqueciam. Eles não davam quase nada pelo nosso trabalho. Eles iludiam muita gente dando cachaça. Era o jeito deles pagarem pelo nosso trabalho. Agora tudo mudou porque a terra é nossa. Ninguém trabalha mais para os patrões. Tudo que tiramos da terra é nosso. Isso é muito bom para todos nós (A GENTE..., 2006, 9’).

No depoimento, onde a fala do indígena é acompanhada por integrantes mais jovens e chancelada pelo cacique, que se encontra a seu lado, constatamos a autonomia conquistada pelos ashaninkas a partir da demarcação de seu território e verificamos a relevância disso para sua sobrevivência material, pois a partir da terra são gerados alimentos, madeira para os barcos, para a confecção de cestarias e cobertura de moradias, tinta para a pintura corporal, etc. Nas imagens captadas de um encontro na aldeia, dispostos em círculo, inúmeros indígenas escutam atentamente a explanação do cacique sobre as dificuldades enfrentadas para retirarem os invasores de sua área, numa sequência narrativa de dois minutos de duração (A GENTE..., 2006, 9’30’’ – 11’30’’). Para conseguir a expulsão dos posseiros, os indígenas articularam-se com “pessoas de fora”, referindo-se ao contato iniciado com os órgãos governamentais ainda no ano de 2001, conforme *lettering* do próprio documentário. O conflito englobou disputas físicas e até ameaças pessoais, de acordo com o relato do cacique:

Foi muito difícil tirar os brancos daqui. A gente não sabia quem procurar e nem como fazer. Eles entravam pra tirar madeira e caça. Então começamos a denunciar. Começamos a falar com as pessoas de fora sobre os posseiros na nossa terra. A gente dizia que essa terra era nossa, mas os brancos diziam que não, que os donos eram eles que trabalhavam aqui. Eles ameaçavam, dizendo que quem passasse por Thaumaturgo, ashaninka ou parceiro nosso, eles matavam. Também mandavam recado pela família da minha mulher: ‘Avisem lá que se eu encontrar com qualquer um deles, eu mato’. Foi aí que resolvemos começar uma nova história. Fomos à Brasília e a polícia veio com a FUNAI nos ajudar a demarcar a terra. Nós nem podíamos voltar pelo rio de Thaumaturgo para a aldeia. Tiveram que nos trazer de helicóptero até aqui. E só depois de todas essas dificuldades é que a nossa terra foi demarcada, como vocês podem ver agora (A GENTE..., 2006, 9’30’’).

Na cena mencionada, temos a fala do cacique em evidência, demonstrando o respeito e reconhecimento de quem filma para com essa posição de poder interno à aldeia. O cacique, juntamente com outros dois indígenas mais velhos, estão sentados em cadeiras, diferentemente dos demais integrantes, que estão alocados no chão. Na cena, a presença da câmera parece não afetar a fala do personagem em evidência, do mesmo modo que não intimida as expressões faciais dos demais indígenas que o escutam, captadas em primeiro

plano. Os gestos e as posturas corporais parecem bastante naturais, demonstrando a relação de encontro entre quem filma e quem está sendo filmado. A transformação da oralidade em registro audiovisual não se preocupa com o tempo de duração dessa fala, mas antes com o registro das expressões dos personagens e do tempo necessário para sua finalização. Trata-se de um filme que é organizado em função da afetação que determinados temas adquirem para quem filma, que também é parte integrante do contexto filmado. Em sua narração, o personagem possui uma serenidade no tom de voz e uma continuidade na explanação dos argumentos sobre a história narrada que mesmo a sequência tendo sido entrecortada pela montagem, alcançamos o entendimento proposto por sua explanação. Empatia, compartilhamento e reconhecimento são sentidos que evidenciam que quem filma, mais do que captar a imagem, escuta aquele que é filmado, deixando fluir sua *mise-en-scène*.

A continuidade da narrativa sobre a articulação dos ashaninkas com representantes de órgãos governamentais (Governo do estado do Acre, IBAMA, FUNAI e Exército) é apresentada na 14ª sequência, demonstrando a organização não linear do filme, fazendo com que o entendimento sobre a cronologia desse conflito se dê, por parte dos espectadores, quase ao final do documentário (A GENTE..., 2006, 31'45'' – 34'20''). Nesse filme não percebemos uma montagem explicativa e linear, com o uso do tradicional didatismo da versão tradicional do documentário. O que temos é uma narrativa organizada por fragmentos de várias situações que retratam a relação dos indígenas com o Outro ao longo de um extenso período temporal, e o consequente entendimento da necessidade de propriedade da terra para manutenção de sua coletividade.

Na sequência de encontro entre diferentes, o então Governador do estado do Acre, Jorge Vianna, juntamente com autoridades do Exército, IBAMA e FUNAI, realiza uma reunião com os ashaninkas para formulação de uma ação conjunta que possibilite a proteção da reserva indígena, tanto em áreas brasileiras quanto peruanas. Nesse aspecto, no que concerne aos sentidos identitários nessa região, há um reconhecimento da alteridade indígena por parte de instituições brasileiras, a partir da compreensão de que a manutenção da integridade territorial dos ashaninkas é necessária para a perpetuação de uma identidade cultural ameaçada, além de garantir a segurança nacional. Nesse caso, a relação interétnica assinala mais uma vinculação de interdependência do que de conflito.

A chegada dos representantes externos à aldeia é realizada por meio de helicóptero, e captada a partir da perspectiva dos indígenas que os recebem enfileirados, com suas armas em evidência, demonstrando uma posição de defesa. Nessa sequência, os “estrangeiros” distinguem-se dos locais pelas vestimentas, gestos e também meio de transporte. O ineditismo

e exotismo da reunião chama a atenção de integrantes da imprensa e do exército que, assim como os indígenas, lá estão registrando o encontro com câmeras fotográficas e de vídeo (A GENTE..., 2006, 32’).

A partir da filmagem da fala inicial do Governador, captada em plano conjunto, a câmera corta para a fala de Isaac Pinhanta, diretor do filme e que é também um líder indígena, que enfatiza a necessidade de criação de uma política binacional para proteção da floresta e perpetuação de seu povo e de sua cultura é abordada: “Nós estamos preparados para planejar, para pensar uma estratégia de sobrevivência. Se é para todo mundo viver num território sem limites, a gente vive. Se é para viver em um território cada um com seu limite, a gente também vive” (A GENTE..., 2006, 33’20’’). O depoimento é verbalizado em português, demonstrando a necessidade do uso da língua do grupo dominante em uma situação estratégica para a negociação entre grupos e o consequente auxílio para perpetuação e sobrevivência cultural dos ashaninkas.

A preocupação dos índios é com a pouca eficiência do trabalho de fiscalização que vem sendo realizado, pois os invasores, ligados a grandes empreiteiras extratoras de madeira, no Peru, ignoram inclusive a ação do exército. Ainda, na fala do personagem indígena temos também o relato sobre uma mudança que foi bastante substancial ao modo de vida de seu povo, que foi passar a viver em um território delimitado, com uma área circunscrita e da qual eles não podem mudar quando findados os recursos naturais e, por isso, precisam preservá-la. A partir do contato com o Outro desencadeou-se o confronto entre distintas lógicas espaciais. Por isso “as diversas formas de regulamentar a questão territorial indígenas implementadas pelos Estados Nacionais não podem ser vistas apenas do ângulo do reconhecimento do direito à ‘terra’, mas como tentativa de solução desse confronto” (GALLOIS, 2004, p. 41). A essa fala seguem-se outras de integrantes da aldeia, demonstrando o entendimento dos diretores sobre a necessidade de se fazerem escutar, tanto na situação do encontro quanto na edição final do filme.

O cinema, como autorrepresentação indígena, articula o poder político da técnica audiovisual com a subjetividade dos sujeitos que filmam com os que são filmados, no reconhecimento ou na ignorância das alteridades de grupos em contato. A forma como se constitui e como se traduz essa relação com o Outro também é mostrada no diálogo entre indígenas e caçadores (A GENTE..., 2006, 18’40’’). A sequência que capta o contato com os invasores é inserida após as imagens da floresta degradada às margens do rio, no município de Marechal Thaumaturgo. É para evitar que caçadores e madeireiros sobrevivam a partir de práticas ilegais que um indígena explica, em voz *over*, que eles estão construindo a escola. A

partir do entendimento dos moradores locais sobre a importância da prática de manejo sustentável, as invasões tendem a reduzir. O contato com os caçadores ocorre após uma operação de fiscalização do Rio Arara, nas margens do qual um grupo de ashaninkas instala-se para monitorar as supostas atividades ilegais.

Após serem acompanhados durante o deslocamento dentro da floresta, por entre picadas de mato fechado e rios, os ashaninkas improvisam um acampamento em um lugar de boa visibilidade, de acordo com a fala de um dos personagens em diálogo direto com o sujeito-da-câmera. Ao serem avistados ao longe, dentro do rio, os invasores são intimados a se aproximar dos indígenas, pelo chamamento audível em *voz over*. Com o auxílio de algumas frases escritas em português, em um caderno, os ashaninkas dialogam com os caçadores que invadiram parte da reserva, argumentando a partir da lei que estabelece que o direito de uso de uma área recai sobre quem dela tem a posse. “Porque nós tem lei. Porque nós que manda aqui. Por exemplo, eu respeita também. Por exemplo, você também tem área. Eu respeita. Eu não trabalha de área de vocês. E vocês também tem que respeitar nós também” (A GENTE..., 2006, 19’).

Figura 15 – Diálogo entre ashaninkas e caçadores/invasores.



Fonte: *A Gente Luta mas Come Fruta*, 2006.

Num claro ponto de vista dos indígenas, a tomada, em *plongée*, capta a imagem dos caçadores que encontram-se visivelmente em desvantagem, pois apesar de armados, estão em número menor. Após o diálogo, os indígenas retiram a caça, as armas e os mantimentos dos invasores, mas ainda assim as cenas não chegam a ridicularizar o inimigo, tomando uma expressão de Comolli (2008), evitando sua humanização demasiada e afastando o risco de que os espectadores se solidarizem com eles. Ao final da sequência, um ashaninka sintetiza o

desejo da comunidade, em um diálogo com um integrante da equipe de produção do filme situado fora do campo da imagem, o qual também partilha desse mesmo ponto de vista: “Eles podiam ter consciência e respeitar os ashaninka. Eles têm a sua terra e não deixariam a gente invadir, nem derrubar ou cortar alguma coisa. Eles não ficariam com raiva?”, questiona o personagem, interpelando o antecampo, convocando-o a compartilhar desse mesmo sentimento de indignação (A GENTE..., 2006, 19’30’’).

A situação explicitada nessa sequência aborda um problema recorrente em zonas fronteiriças brasileiras, que são os crimes ambientais. Nessa área de Aldeia Apiwtxa, a caça e a extração de madeira causaram a quase total extinção de algumas espécies animais, como o tracajá – tartaruga amazônica que possui ovos e carne muito apreciados na gastronomia local, sendo a especialidade de muitos chefes de cozinha da região. A 11ª sequência do documentário mostra ações encampadas pelos indígenas para reverter essa iminente extinção (A GENTE..., 2006, 20’20’’ – 26’). E elas partem da tomada de consciência da comunidade ashaninka sobre a necessidade de sobreviver em um território delimitado e com recursos naturais finitos, se não preservados. Nesse sentido, o documentário assume uma postura educativa ao mostrar o processo de entendimento dos próprios indígenas sobre a preservação dessa espécie animal que outrora também foi comercializada por eles. O filme torna-se instrumento didático para que outras etnias indígenas e também não-indígenas possam aprender com essa exitosa prática que é socializada.

### 5.1.3 O papel da escola

A autorrepresentação indígena mostra suas lutas, sua visão de mundo e suas demandas mais imediatas, por isso os temas que perpassam o documentário tratam de reivindicações históricas de comunidades indígenas como a sobrevivência de seu povo pela manutenção da posse da terra, o cuidado com o meio ambiente e a afirmação de sua identidade cultural, pela qual a escola desempenha papel fundamental. A escola funciona como um centro de formação indígena e não-indígena e visa capacitar pessoas dos municípios vizinhos à aldeia para viabilizarem alternativas econômicas a partir dos recursos da floresta, garantindo a sustentabilidade das pessoas e a conservação ambiental (GAVAZZI, 2012, p. 123). Desse modo, o documentário destina um espaço para abordar as relações cooperadas com outros sujeitos pertencentes aos povoados vizinhos à reserva, que frequentam a escola indígena, demonstrando a solidariedade entre grupos subalternos.

O espaço escolar é apresentado como um local de sociabilidade e aprendizagem. Visualmente vemos a imagem de uma edificação de madeira com telhado de palha, assim como são as outras casas da aldeia. Nas cenas internas do ambiente escolar, alunos indígenas dividem-se entre o acomodar-se em cadeiras e no chão, onde leem livros e materiais didáticos redigidos em sua língua nativa (A GENTE..., 2006, 6'10'' – 9'30''). Diante de imagens de integrantes da aldeia coletando laranjas, novo texto em *lettering* explica aos espectadores que o Governo Federal é responsável por subsidiar o lanche que, após longo período de negociações, passou a ser comprado dos próprios integrantes da comunidade. A ética interativa/reflexiva é novamente apresentada nos procedimentos de construção do documentário. Nessa sequência, enquanto o sujeito-da-câmera acompanha de perto todos os movimentos de coleta das laranjas, o mesmo cai diante do personagem em evidência, provocando um longo período de riso descontrolado compartilhado, evidenciando como o antecampo é “afetado” pelas situações vividas em conjunto com os personagens. O acidente ocorre fora de campo da cena, mas é percebido pelo movimento da câmera, que acompanha a queda e retorna ao ângulo inicial.

Os indígenas compreendem a relevância do papel da escola para preservação cultural ashaninka. Em uma das cenas do documentário, o cacique mostra a solidariedade e a preocupação em propagar os conhecimentos indígenas a fim de garantir sua sobrevivência: “Agora estamos fazendo uma escola em Thaumaturgo para conscientizar as comunidades vizinhas que quiserem aprender com a gente. [...] Eles não têm plano de manejo para preservar a fauna e a flora” (A GENTE..., 2006, 16'20''). Essa cena demonstra mais do que a solidariedade entre grupos subalternos. Ela nos mostra também o quanto os “brancos civilizados” têm a aprender com os ensinamentos indígenas, invertendo os papéis que fazem de “nós”, o “outro” a ser ensinado, a partir da autorrepresentação indígena.

A preocupação com o Outro é uma forma de fortalecer a cultura ashaninka e se dá em virtude de três fatores principais. O primeiro deles é que as comunidades vizinhas ainda não haviam entendido os propósitos dos ashaninkas em relação ao manejo e a recuperação ambiental. Nesse sentido a escola aborda, de forma teórica e prática, os benefícios a longo prazo de trabalhar a relação de uso consciente da terra para subsistência social e econômica das comunidades. O segundo fator refere-se a uma situação bastante recorrente em zonas de fronteira onde o acesso do Estado é precário, e quando ocorre, atua sob demanda dos próprios moradores locais. Trata-se da ocorrência de carência de alimentos, pois com a exploração ostensiva da floresta, animais, frutas e tubérculos tornaram-se itens em escassez. Nesse sentido, em caso de uma crise alimentar nas comunidades vizinhas, elas acessarão as



produções ashaninkas, sendo uma ação desfavorável a eles. Por fim, o terceiro fator que faz com que a escola de formação adquira papel tão relevante para o povo ashaninka diz respeito à manutenção de uma cultura que não é compartilhada de maneira formal em nenhum outro espaço, sendo a escola o *locus* selecionado para tal. É por essa crença no papel da educação para a cultura ashaninka que o documentário aborda o tema em duas sequências (a quinta e a 12ª), totalizando quase oito minutos de duração.

É por meio de uma atividade educativa que temos na 12ª sequência do filme imagens tomadas durante a realização de uma oficina de etnomapeamento, realizada no ano de 2004 (A GENTE..., 2006, 26' – 28'50''). Durante a oficina percebemos a participação do coletivo da aldeia na elaboração de mapas, envolvendo moradores da aldeia de todas as gerações. Enquanto crianças detêm-se à representação ilustrada da área povoada, com o campo de futebol colocado em destaque, os adultos sinalizam o trajeto dos rios e marcam as áreas já devastadas pelos invasores. Se o futebol aparece como representação de uma prática social para os ashaninkas em uma das ilustrações, não é sobre esse aspecto que os diretores colocarão sua atenção. A relação com os grupos de caçadores, madeireiros e outros invasores que se ocupam das terras indígenas para saquear o que lhes garante o sustento é tema de duas sequências seguintes, as quais antecedem o final do filme (A GENTE..., 2006, 28'50'' – 31'45'' e 34'20'' – 37'30'').

Nas sequências temos relatos visuais e verbais sobre a ação dos grupos invasores em áreas ashaninkas. A partir das imagens de deslocamento junto a integrantes do exército brasileiro, de servidores do IBAMA e também de expedições indígenas, é explorado visualmente o desmatamento da floresta para comercialização de madeiras. Enquanto integrantes dos órgãos ligados ao Governo brasileiro ateam fogo às árvores já tombadas e serradas, o ponto de vista dos indígenas sobre as madeiras é quanto ao seu possível aproveitamento para produção de objetos para uso cotidiano. A relação dos diferentes grupos para com os materiais encontradas ocorre por meio de contraste. E é em meio às imagens da fiscalização de invasões de madeireiros peruanos na Terra Indígena ashaninka, captadas entre 2001 e 2003, que o filme deixa transparecer a incoerência e a contradição dentro de uma etnia que deseja ser reconhecida pelo seu trabalho em harmonia com a natureza, demonstrando a heterogeneidade que integra também os sentidos identitários indígenas.

Nessas sequências finais do documentário, a narrativa vai se desvelando mais rica e complexa do que a visão essencialista de que os indígenas são irrestritamente protetores da natureza, enquanto os não-indígenas são sempre os destruidores. O contraponto à caracterização positivada dos indígenas é evidenciada no momento em que sabemos que

alguns dos vizinhos ashaninkas peruanos cedem a acordos com empreiteiras e facilitam o acesso para exploração da floresta, sendo inclusive presos em uma das ações empreendidas pelo exército brasileiro (A GENTE..., 2006, 28’50’’ – 31’45’’). Nesse ponto, o documentário sugere uma “falha” de sujeitos de um grupo social humano e, portanto, suscetível a imperfeições. Ao lidarem com as próprias contradições, os ashaninkas estão oferecendo uma perspectiva crítica sobre sua sociedade, desmistificando ilusões sobre a coesão de uma etnia que perpassa as fronteiras nacionais.

Ao final dessa sequência sobre as invasões e a ação do exército, o filme ingressa em sua penúltima sequência, a qual traz o retorno do depoimento inicial de Isaac Pinhanta, que sintetiza os motivos pelos quais é preciso ensinar as crianças a cuidarem da floresta, que é seu meio de sobrevivência. A partir da ponte sonora desse depoimento vemos a imagem de crianças deslocando-se rumo à floresta. Durante seu deslocamento e degustação de frutas nativas, escutamos a fala de uma delas regozijando-se pelo plantio de árvores que realizou no passado e que agora estão dando frutos. Essa fala, adicionada das imagens dos ensinamentos compartilhados entre crianças de diferentes idades, confere um tom esperançoso para a comunidade ashaninka a partir de sua relação funcional com o território, mostrando que seu trabalho de conscientização se transformou em um projeto de educação ambiental permanente (A GENTE..., 2006, 36’55’’).

Figura 16 – Destruição de madeira apreendida e as lições de educação ambiental compartilhadas por crianças ashaninkas.



Fonte: *A Gente Luta mas Come Fruta*, 2006.

A cena final do documentário mostra uma pesca exitosa, com a comunhão entre os indígenas realizando uma refeição à beira do rio. Um indígena, comemorando, sentencia: “Aqui é assim: a gente luta, mas tem fruta”; expressão que dá origem ao título do

documentário (A GENTE..., 2006, 38'). Uma música indígena, de tom alegre, acompanha os créditos do filme, reforçando a identidade ashaninka também pelo uso da trilha sonora, que foi produzida por integrantes do grupo representado.

#### 5.1.4 Sentidos identitários ashaninka

Se há espaços de sujeição nas relações entre diferentes grupos sociais nos contextos fronteiriços, há diferentes formas de enfrentamento e resistência decorrentes da diferenciação com o Outro. Exemplo disso é a organização dos ashaninkas na fronteira do Brasil com o Peru, tanto em termos de planejamento do uso do território, com a criação de escola e espaços de produção, como dos benefícios econômicos que essa área pode vir a gerar. Com o uso dessas estratégias para manutenção de suas fronteiras já delimitadas, garante-se a permanência de novas gerações no território indígena, pois ali possuem condições de desenvolverem-se também como cidadãos.

De acordo com a representação do documentário, a manutenção das diferenças culturais para com o Outro – no caso, invasores, caçadores, posseiros e madeireiras – provocam uma acentuação da identidade ashaninka baseada na posse do território, que é usada como estratégia para preservação cultural. Nessa zona há um espaço de contato entre grupos identitários diferentes, mas sem que haja uma política de convivência entre eles. Mesmo que os integrantes de diversas organizações ligadas ao Governo brasileiro se sensibilizem e valorizem a alteridade indígena, a vasta extensão territorial fronteiriça pouco vigiada pelo Estado é espaço de conflitos, visualizado nas situações de subversões do uso do território indígena por invasores.

Dessa forma, a etnia se constitui como elemento diferenciador nessa zona fronteiriça, pois é pela autoatribuição ashaninka, calcada em um passado histórico comum e na vinculação simbólica e necessidade funcional do uso do território, que a demarcação e posse definitiva da Terra Indígena foi concretizada. Os elementos étnicos tradicionalmente relacionados à cultura indígena também foram visualmente apresentados ao longo da narrativa, tais como roupas produzidas artesanalmente, colares, cocares e pinturas corporais. No entanto, as expressões da identidade cultural indígena também incorporam algumas práticas da cultura dominante, tais como o uso de relógio de pulso, o jogo de futebol como forma de recreação, a utilização do rádio amador para comunicação, o uso de barcos motorizados para deslocamento, o domínio da língua portuguesa para negociações, o registro audiovisual como forma de compartilhar conhecimentos sobre suas práticas, etc. Por isso a

identidade étnica ashaninka também pode ser considerada híbrida no processo de negociação relacional com o Outro, no entrelugar fronteiroço que gera novos sentidos identitários, conforme postula Bhabha (2013). Nesse caso, os embates de culturas em contato são conflituosos, desencadeando um fechamento étnico identitário necessário à sobrevivência diante do contexto social do qual fazem parte.

Imagens de arquivos de vários períodos anteriores mostram a valorização do registro para essa comunidade, indiciando o reconhecimento do papel da memória para a perpetuação e disseminação dos conhecimentos ali desenvolvidos. No documentário percebemos que o uso do recurso audiovisual para registrar as práticas indígenas não permite que o legado cultural dos ashaninkas se perca ou seja esquecido. Nesse sentido, o filme projeta registros e imagens do passado para dar força ao presente próspero da aldeia, tensionando e negociando uma representação baseada num modelo identitário ashaninka atrelado ao cultivo e ao cuidado com a natureza em seu território fronteiroço. A forte vinculação com o propósito de preservação da floresta é reforçado pelos planos detalhes de sementes e mudas sendo plantadas, assim como por cenas da exuberante floresta, com suas árvores produtoras de frutos, palhas e madeiras necessárias à fabricação de itens de sobrevivência cotidiana e para a venda de artesanato, que é uma das fontes de renda dos ashaninkas (A GENTE..., 2006, 12' – 13').

A passagem do registro oral para o registro audiovisual retira da invisibilidade o conflito ashaninka, uma vez que a imagem amplia a potência das situações narradas. A autorrepresentação indígena utiliza-se da potência de falar “com” o grupo representado, por meio das imagens que captam a expressão facial e gestual dos corpos colocados em evidência, para falar de um Eu (indígena) que para grande parte dos grupos dominantes é um Outro distante. Nesse sentido, a narrativa midiática documental confere visibilidade sobre o conflito entre grupos na disputa pelo uso de um território fronteiroço, ampliando o imaginário representativo sobre essa zona de fronteira. *A Gente Luta mas Come Fruta* é uma forma de reforçar algumas “verdades contingentes” da autorrepresentação indígena, oscilando entre ser um instrumento poderoso de visibilidade a essa causa, ao mesmo tempo em que demonstra a impotência indígena, enquanto grupo não dominante, em ter sua diferença reconhecida e respeitada.

Ao formularem sua autorrepresentação, os diretores demonstram uma perspectiva antiessencialista e não romantizada sobre sua própria cultura, desmontando alguns estereótipos sobre ser indígena no Brasil. Há contradições e há também uma modificação do sentido identitário indígena ao longo do tempo, promovido pelo contato entre culturas, nos entrelugares fronteiroços. O risco que os ashaninkas correm ao apresentarem os contrastes

interno à etnia é padecer sobre o “excesso de valor simbólico dos oprimidos”, pelo qual os integrantes de grupos historicamente marginalizados, por uma atitude desviante, resumem toda uma comunidade plural e diversa (SHOHAT & STAM, 2006, p. 269). É o risco que os diretores correm ao formular sua perspectiva sobre o mundo histórico narrado, que de certa forma denuncia o comportamento de indígenas ashaninkas peruanos. Nesse sentido, *A Gente Luta mas Come Fruta* não é um filme totalmente afirmativo, com todas as questões que o perpassam completamente suturadas. Há espaço, mesmo que pouco, para demonstração dos limites da pretensa coerência identitária.

## 5.2 QUILOMBAGEM

*Quilombagem* é um documentário produzido por realizadores do estado de Rondônia que aborda “parte daquilo que sobreviveu” dos antigos quilombos de Pedras Negras e de Santo Antônio do Guaporé, situados entre os municípios de Costa Marques e São Francisco do Guaporé, na zona fronteira do Brasil com a Bolívia. A fronteira do Brasil com a Bolívia possui 3.423,2 km de extensão, sendo a maior fronteira continental brasileira com um país vizinho. Sua parte central envolve o Rio Guaporé, nas margens do qual vivem integrantes das comunidades representadas no documentário. Já na parte sul, a zona fronteira se faz com o estado do Mato Grosso, referenciada no documentário *Manoel Chiquitano Brasileiro*, que apresentaremos mais adiante.

Por meio dos recursos audiovisuais das imagens, depoimentos e trilha sonora inspirada em cânticos e ritmos oriundos de uma musicalidade negra, o documentário constitui-se em uma tentativa de colocar em foco um conjunto de relações sociais e espaciais que sobrevivem, agem e articulam um desenho regional aparentemente diferenciado do demais municípios não-fronteiriços, uma vez que são poucas as áreas de remanescentes de quilombos que conquistaram o título de propriedade definitiva no Brasil<sup>49</sup>. Vencedor do Edital III do DocTV<sup>50</sup>, *Quilombagem* foi produzido no ano de 2007 por Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa, constituindo-se em um média-metragem com 52 minutos de duração.

A diretora Fernanda Kopanakis é graduada e possui mestrado em direito, com doutorado em Planejamento Urbano e Regional. Possui ampla experiência de atuação nas áreas de regulação fundiária, direitos humanos e meio ambiente, aplicados ao território

---

<sup>49</sup> De acordo com dados do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, em abril de 2017 haviam 152 territórios quilombolas com título de posse expedidos no Brasil, totalizando uma área de cerca de 0,0886% do total do território nacional (INSTITUTO..., 2017, p. 10).

<sup>50</sup> Informações sobre o DocTV podem ser consultadas na Nota de Rodapé número 15 da tese

amazônico. Também atua como produtora e gestora cultural na área de cinema, sendo coordenadora do Festival Latino-americano de Cinema Ambiental, desde 2003. Já Jurandir Costa é um dos mais conhecidos documentaristas de Rondônia, tendo em seu currículo a produção de curtas e médias-metragens a partir do início dos anos 1990, em Porto Velho, com diversas premiações ao longo da carreira. Ao lado de Fernanda Kopanakis, Jurandir coordena a produtora rondoniense “Espaço Vídeo” e também é o coordenador do Cineamazônia – festival de cinema ambiental que faz parte do calendário cultural do estado.

De acordo com olhar dos diretores, a partir da análise do filme, a temática central de *Quilombagem*, que se refere à disputa e alocação territorial de negros quilombolas na fronteira do estado brasileiro de Rondônia com a Bolívia, é também uma questão política, pois interfere nos assuntos ambientais que envolvem parte do território amazônico. É sob o prisma de realizadores locais, com forte atuação política ambiental, que o documentário foi produzido, colocando em evidência a opressão e a resistência coletiva, desde o período escravista até a contemporaneidade, a partir do entendimento de que a discriminação e a negação da identidade étnica quilombola continua operante, tanto de parte do Estado quanto da sociedade.

### 5.2.1 Contexto histórico dos quilombos

Os antecedentes dos atores sociais retratados no documentário foram trazidos à fronteira do Brasil com a Bolívia para atuar como mão-de-obra escrava para exploração de ouro na região, sendo um fator determinante para a formação das comunidades quilombolas nessa zona fronteira (SILVA, 2017). Historicamente os quilombos foram criados como símbolo da autonomia do povo negro em relação à Casa Grande e à Senzala no período escravista brasileiro, enquanto que a quilombagem faz referência ao movimento de rebeldia organizado pelos negros. Pela Constituição Federal de 1988, foi reconhecido o direito das comunidades remanescentes de quilombos às terras ocupadas por seus antepassados, cujos quilombos de Pedras Negras e Santo Antônio do Guaporé são os exemplos abordados no documentário<sup>51</sup>. A partir de seu artigo 68, do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT), o termo quilombo passou a assumir novo significado, não estando mais atrelado aos escravos fugidos de seus “donos”. O texto determina, ainda, o procedimento de regularização fundiária: “Aos remanescentes das comunidades de quilombos que estejam

<sup>51</sup> Aqui vale destacar que o filme faz referência à comunidade de Bacabalzinho, também composta por remanescentes quilombolas, em uma de suas sequências. No entanto, há somente essa menção no documentário, que organiza sua narrativa em torno dos conflitos das comunidades de Pedras Negras e Santo Antônio do Guaporé.

ocupando suas terras, é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes títulos respectivos” (BRASIL, 1988). Com isso, o termo quilombo é usado para designar as terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos, utilizadas para a garantia de sua reprodução física, social, econômica e cultural, assim como o são as Terras Indígenas.

As comunidades de Santo Antônio do Guaporé e Pedras Negras situam-se entre os municípios de Costa Marques e São Francisco do Guaporé, originados a partir do desmembramento da Missão de São Simão, constituída pelos espanhóis no final do século XVII (INSTITUTO..., 2016). Daí decorre o conflito étnico nessa zona fronteiriça que mistura descendentes de espanhóis, portugueses, índios e negros. De todos esses grupos, o documentário destaca o ponto de vista dos negros, embora não seja uma autorrepresentação deles. Os diretores, que não são quilombolas, fazem a mediação dessas vozes da alteridade, em uma relação de distanciamento e aproximação com o Outro pela qual o conflito vem a ganhar visibilidade pelo registro audiovisual. Nessa zona fronteiriça que integra o Vale do Guaporé há um conflito entre os negros expropriados de seu território e que pleiteiam a retomada de parte dele, com base no que dispõe a Constituição de 1988, assim como há uma disputa pela posse de uma área que também pertence aos remanescentes quilombolas, mas que durante muitos anos foi usada por outros habitantes locais representantes de grupos dominantes – os posseiros exploradores da castanha.

No documentário analisado, o processo de formação e resistência dessas comunidades enfoca a precariedade em que vivem seus habitantes, o conflito fundiário desencadeado pela instalação de uma Reserva Biológica e pela exploração das terras quilombolas por grupos dominantes, o drama das pessoas que foram obrigadas a se estabelecer em cidades próximas ao local onde historicamente habitavam, mas também a prática de resistência de negros que pleiteiam a posse de seu território. No momento da produção do documentário, no ano de 2007, os remanescentes quilombolas encontravam-se à mercê de políticas sociais do Governo Federal – pouco efetivas – e da solidariedade de outros fronteiriços para perpetuar sua história de lutas pela posse territorial e manutenção da identidade cultural negra no sudoeste do estado de Rondônia.

Recheado por depoimentos, o documentário traz a fronteira a partir de uma representação de modo expositivo, que elabora o ponto de vista fílmico por meio de depoimentos de moradores locais, intercalados com inúmeras passagens visuais do contexto narrado, potencializadas pelo colorido da natureza, captados em expressivas imagens. A estrutura narrativa é apresentada de forma linear, facilitando o entendimento do espectador quanto aos argumentos do filme. A ética adotada pelo sujeito-da-câmera é a

interativa/reflexiva, possibilitando que a narrativa fílmica seja conduzida por atores sociais que habitam as comunidades implicadas na disputa territorial. O gesto fílmico de interação dos diretores com os atores sociais locais nos apresenta uma história narrada por múltiplas vozes, na qual o grupo não dominante apresenta sua perspectiva a partir do recorte do olhar cinematográfico dos diretores. As tomadas de longa duração captam sentimentos e sensações dos personagens ao narrarem histórias que só estavam registradas em suas memórias. Na escuta atenta do Outro, ocorre o encontro entre sujeito-da-câmera e personagens. Desse modo, o registro audiovisual sobre o processo de demarcação dos remanescentes quilombolas de Santo Antônio do Guaporé e Pedras Negras confere ao documentário a criação do conhecimento sobre essa situação pontual, mas que se repete no Brasil com inúmeras outras comunidades quilombolas expropriadas material, simbólica e culturalmente.

### 5.2.2 Quilombagem: Parte daquilo que sobreviveu...

“Aqui é minha vida”, escutamos na narração em voz *over* enquanto as imagens mostram as mãos de uma pessoa negra agitando conchas de um jogo de búzios e atirando-as sobre uma mesa (QUILOMBAGEM, 2007, 21’). O som direto capta o ruído cadenciado do embaralhar das conchas e anuncia o título do documentário, em *lettering*, com letras brancas sobre o fundo escuro. A prática religiosa ancestral da cultura negra que inicia o filme aos poucos vai sendo mesclada com práticas cristãs, originando uma cultura da camuflagem, pela qual os quilombolas criam, a partir de diversas dificuldades, estratégias de sobrevivência em uma zona fronteira de difícil inter-relação com o Outro dominante, mas de solidariedade com outros grupos subalternos, também à margem.

O conflito entre quilombolas, grandes proprietários de terras da região e Governo Federal pautam o documentário, que inicia sua primeira sequência com o deslocamento da câmera ao longo do percurso da imensidão do rio Guaporé, embalada por um trilha sonora instrumental que nos lembra situações de suspense e tensão. Eis aqui um dos elementos-chave para a construção da narrativa do filme, pois a trilha ocupa papel central na acentuação ou abrandamento dos depoimentos e imagens. Assinada por Naná Vasconcelos, considerado um dos grandes percussionistas do país, a trilha preenche quase que integralmente todas as sequências do documentário. Alternando sons compostos por vozes, instrumentos de percussão, teclado e arranjo de cordas, a trilha confere uma sensação de impulso ascendente que cria o sentido de continuidade em cada sequência, fazendo com que sua estrutura rítmica



coadune com as imagens. Além disso, por incorporar instrumentos e cantos tradicionais de etnias negras, a trilha representa o grupo retratado no documentário.

Enquanto a trilha unifica as cenas no interior de cada sequência, outro elemento presente no filme liga as sequências e confere unidade ao documentário: o uso de uma poesia. São os fragmentos dessa poesia, inseridos com *lettering* em fonte branca, ao longo de todas as sequências, que as alinhavam e as relacionam entre si. A poesia é apresentada na íntegra na última sequência do filme, promovendo uma espécie de fechamento reflexivo sobre a história narrada. Durante o documentário, o texto atua como elemento subsidiário para a interpretação, por vezes ratificador das imagens e depoimentos, por outras, provocativo.

“Isso tudo aqui sou eu. Parte daquilo que sobreviveu” é o começo da poesia e faz referência à história dos negros sobreviventes dos quilombos e que lutam pela demarcação territorial na zona de fronteira do sudoeste do estado de Rondônia com a Bolívia, no chamado Vale do Guaporé (QUILOMBAGEM, 2007, 1’ – 2’20”). Enquanto o *lettering* com a poesia surge na tela, a câmera vai se aproximando de um pequeno barco, no qual uma pessoa desloca-se, solitária, rumo ao horizonte. Nas imagens, tons escuros, que oscilam entre o verde da floresta e o marrom da terra e dos rios, acompanham o suspense da trilha sonora que sugere um deslocamento não voluntário. A imagem do barco desamparado de ancoragem, em meio ao rio, corta para o primeiro depoimento do filme, que é de Romão, remanescente mais antigo da comunidade de Santo Antônio do Guaporé e que na época da gravação do documentário residia no município de Costa Marques, local para onde muitos negros migraram.

Captado em primeiro plano, o olhar do personagem não se sustenta na câmera, e sim passa por ela ao mirar as lateralidades, fora de campo. O desconforto inicial do personagem é percebido pelos diretores, que usam a narrativa de Romão em voz *over* para encobrir as imagens da história narrada, demonstrando a montagem de evidência, que organiza a narrativa. Enquanto verbaliza as lembranças sobre os precedentes históricos de onde funcionava a casa de farinha, o engenho e a escola do quilombo, as imagens mostram atores sociais locais adentrando à floresta munidos de facão, abrindo espaço para localizar suas antigas moradas. A trilha sonora instrumental acentua o sentido saudoso da lembrança e é nesse momento que entendemos a migração forçada a que os quilombolas foram submetidos, sendo obrigados a deixar o território que há séculos usufruíam – ligando essa história ao deslocamento do personagem em barco, na sequência anterior. A narração, via história oral, relembra a organização social da comunidade e sua relação com o território, sendo usada como argumento para a resistência e luta no pleito pela demarcação territorial.

Figura 17 – Romão, remanescente mais antigo do quilombo de Santo Antônio do Guaporé.



Fonte: *Quilombagem*, 2007.

A partir da rememoração dessa história por parte de Romão e de outros personagens colocados em cena para realizar o reconhecimento dos resquícios de seu quilombo na floresta, a narrativa nos desloca para um período histórico bem anterior, quando a relação entre negros e colonizadores já apresentava assimetrias. As imagens de isolamento, abandono e solidão da fronteira Brasil/Bolívia mostram a defesa vigilante dos interesses nacionais de outrora a partir dos enquadramentos do Forte Príncipe da Beira, construído no final do século XVII por escravos negros, atendendo a uma demanda dos portugueses (QUILOMBAGEM, 2007, 6'30'' – 8'50''). Os fortes eram uma espécie de fortaleza construídos nos limites territoriais para proteção das fronteiras, servindo “não tanto pela ação militar, mas acima de tudo por seu papel simbólico e estratégico, ao marcar a presença lusitana e garantir o controle dos passos de fronteira”, assinala Pucci (2010, p. 80). Atualmente esse forte é ladeado por uma base do exército brasileiro, que também tem sua atuação mais simbólica do que efetiva de proteção do território.

Cânticos de escravos, som de tambores e gritos agudos de pássaros dão o tom melancólico e desesperado às cenas poéticas do espaço fronteiriço como um local desabitado de pessoas, mas repleto de lembranças de uma vivência dolorosa da escravatura que por tempos ali imperou. A câmera desloca-se dentro e fora da edificação, enquadrando portas, paredes e grades das celas, suscitando uma sensação de medo, suspense e aflição. Esse é um lugar onde “até o Forte fraqueja” diante do abandono decorrente da escassez da mineração aurífera no começo do século XIX, pelas elites brancas, que deixaram para trás seus escravos que “reordenaram seus espaços, relações socioeconômicas e culturais, reinventando-se a si mesmas e constituindo-se como sociedades etnicamente diferenciadas e de matrizes quilombolas” (SILVA, 2017), originando a constituição das comunidades negras na região. O Forte, construído e habitado por negros, atualmente é preservado e explorado em seu

potencial turístico pela cultura dominante, sendo um importante destino turístico do estado de Rondônia.

Ao final da sequência, as imagens de negros projetadas nos muros do Forte reforçam o caráter doloroso do período escravista, fazendo alusão às inúmeras gerações de escravos que ali viveram (QUILOMBAGEM, 2007, 6'30'' – 8'50''). A partir dessas imagens, a câmera afasta-se do Forte e surge, sobre a tela, a frase “contra quem?”. Ficamos com a imagem da tela em fundo preto, e novamente a trilha sonora, com cânticos negros, reitera a resistência contra a subjugação cultural e exploração territorial sofrida por parte desse grupo étnico. Os segundos de intervalo entre uma sequência e outra são suficientes para provocar uma reflexão sobre “contra quem” essas edificações atuaram. Na época, os inimigos eram os espanhóis, em virtude da defesa portuguesa (QUILOMBAGEM, 2007, 8'45''). Mas a história narrada no filme lança um olhar para a escravidão que foram submetidos os negros também nessa edificação, e o que desse período permaneceu.

Figura 18 – Três gerações de negros quilombolas que habitaram a região.



Fonte: *Quilombagem*, 2007.

Aos negros restou a migração do Forte e de outros espaços onde eram escravizados para os quilombos, organizados em locais de difícil acesso, na zona fronteira com a Bolívia. Essa situação de isolamento em plena floresta amazônica permanece até os dias atuais e é demonstrada em imagens do cotidiano, permeado por repetitivos trabalhos de pesca artesanal, produção manual de farinha de mandioca, construção de choupanas a partir da palha das árvores, etc. (QUILOMBAGEM, 2007, 8'50'' – 10'10'').

Nas comunidades de Santo Antônio do Guaporé e Pedras Negras, representantes do Governo Brasileiro, via IBAMA, realizam visitas esporádicas, conforme imagens de barcos que se aproximam e chegam à Santo Antônio do Guaporé, trazendo medicamentos, agentes de saúde e também alguns antigos moradores que agora residem na cidade. A espera dos barcos é um evento que reúne vários moradores da comunidade, que permanecem sentados à

espreita, na beira do rio, e recebem com satisfação essa visita esporádica (QUILOMBAGEM, 2007, 13'30'' – 15'10'').

A respeito da relação dos quilombolas com os órgãos federais, o diretor Jurandir Costa realiza o seguinte comentário, em entrevista concedida a Humberto Oliveira, a respeito do filme:

Para se ter uma ideia deste isolamento, um barco do governo aparece uma vez por mês e isso mostra o quanto os moradores sofrem com a falta de transporte, não têm acesso a serviços de saúde, educação. Famílias inteiras foram expulsas, passando a residir em cidades adjacentes, isso sem esquecer do conflito entre as comunidades e o IBAMA com a criação de uma reserva biológica no território, mas o que impressiona é que mesmo com tantas dificuldades eles resistem (OLIVEIRA, 2007).

Sobre esse ponto, cabe-nos adicionar que a criação de uma Unidade de Conservação de Proteção Ambiental Integral, conhecida como Reserva Biológica (REBIO), ocorreu em 1982, pelo Instituto Brasileiro de Desenvolvimento Florestal (IBDF), atualmente conhecido como IBAMA. Com o território registrado como propriedade do IBAMA, as comunidades representadas no documentário ficaram em situação precária, pois neste tipo de unidade de conservação as atividades econômicas são limitadas à extração vegetal e criação de animais de pequeno porte para própria sobrevivência. A sobrevivência dos moradores foi sendo ameaçada e muitos passaram a ser considerados invasores do território pelos gestores da Reserva.

De acordo com o relato do personagem Roberto Lopes Barros, tomado no interior de uma moradia, o diálogo com os representantes do órgão governamental partia de posições desiguais, pois o fato dos integrantes do IBAMA chegarem armados para conversar com os quilombolas já se constituía em uma ameaça, uma vez que os negros do local não estavam habituados a esse tipo de conduta. Após uma respiração profunda, numa espécie de suspiro, e o encarar da câmera de soslaio, Roberto inicia sua explanação sobre a situação da comunidade de Santo Antônio do Guaporé no momento da produção do filme: "...alguém sofreu tanto para conseguir deixar para a gente o que era nosso por direito [...] a vida de muitos foi por águas abaixo; gente perdeu sua própria vida nessa luta e não conseguiu...", pois com o cerceamento e fiscalização das atividades desenvolvidas pelos quilombolas em sua comunidade, muitos sentiram-se obrigados a migrar para as cidades próximas (QUILOMBAGEM, 2007, 13'05''). Assim, o expressivo número de moradores que o quilombo já possuiu, foi reduzido drasticamente. "Quando a reserva foi criada nós éramos 486 negros vivendo em plena harmonia com a natureza, cuidando do que era nosso", sentencia o personagem Roberto, na continuidade do mesmo depoimento, caracterizando uma escuta de longa duração

(QUILOMBAGEM, 2007, 14'20''). No último levantamento disponibilizado pelo INCRA sobre as certidões de posse expedidas às Comunidades Remanescentes de Quilombo, datado de 8 de junho de 2015, o censo informava a presença de 229 moradores em Santo Antônio do Guaporé e 128 em Pedras Negras (INSTITUTO..., 2017).

O descaso com a população que ficou é demonstrado em imagens captadas no interior de residências, com a pouca luminosidade natural, ou em contraluz e que mostram apenas a silhueta dos personagens de rostos indistintos, sob o contraste de um céu flamejante. A poesia visual dessas e de outras cenas em que não distinguimos o rosto dos personagens sugere uma relação com o propósito da busca por novos sentidos identitários quilombolas a partir do pleito para a conquista da titularidade efetiva de suas terras. São identidades impermanentes que vão se constituindo pelos embates culturais entre distintos grupos que habitam essa zona fronteiriça.

Figura 19 – Atividades cotidianas, com imagens captadas em contraluz.



Fonte: *Quilombagem*, 2007.

### 5.2.3 Comunidades de Santo Antônio do Guaporé e Pedras Negras

A comunidade de Santo Antônio do Guaporé foi reconhecida como remanescente de quilombo pela Fundação Palmares no ano de 2004, conforme explicações em *lettering* (QUILOMBAGEM, 2007, 11'50''). Nesse mesmo ano iniciou-se a negociação da área quilombola com o Governo Federal, pois o território está localizado em terras públicas, assinalando novo conflito pela busca de demarcação e titulação. Sobre esse processo o personagem Roberto comenta: “A gente, para não criar problemas, já chegou até a diminuir, já chegamos a um acordo de uma área de 46.000 hectares. Já reduzimos a área na metade para

que não gerasse tanto conflito com o IBAMA para que não demore tanto a demarcação” (QUILOMBAGEM, 2007, 15’14’’ – 15’25’’). O depoimento de Roberto é entrecortado em dois momentos, sendo que essa última parte de sua fala está inserida após a cena da chegada dos representantes do IBAMA à comunidade e antes do final dessa sequência, que enquadra a personagem quilombola Leticia, que chora ao pensar na possibilidade de ter que deixar a comunidade para residir na cidade (QUILOMBAGEM, 2007, 16’30’’).

Os depoimentos são captados privilegiando as expressões faciais e os gestos corporais que acentuam a narrativa oral. O entorno dos sujeitos-da-câmera com os personagens revela casas simples, nas quais a carência de energia elétrica faz com que as cenas de interiores sejam predominantemente em ambientes escuros. Nesse documentário, os depoimentos de longa duração evidenciam a intenção da escuta pelo encontro e partilha entre quem filma e quem é filmado, demonstrando o respeito com os depoimentos dos personagens colocados em cena. Na relação entre grupos que habitam essa zona fronteira, os diretores utilizam-se somente do ponto de vista do grupo não dominante, evidenciando, para além de uma escuta seletiva, a partilha desse mesmo olhar sobre as situações narradas.

A oitava sequência do documentário é dedicada à comunidade de Pedras Negras (QUILOMBAGEM, 2007, 17’25’’ – 28’35’’), onde as divergências territoriais se dão com outro grupo. Pedras Negras é uma reserva extrativista na qual seus habitantes podem realizar ações de extração para a própria subsistência, assegurando certa autonomia financeira para os habitantes locais. No documentário, a coleta de castanhas e a disputa pela posse do castanhal é o conflito existente na relação entre negros e posseiros, donos de propriedades lindeiras à Reserva, e que, por muitos anos, exploraram as terras e a mão-de-obra dos quilombolas.

A grandiosidade da natureza é apresentada nas cenas em que o tamanho dos personagens contrasta com o gigantismo das árvores. O recurso do *lettering*, com a poesia, reforça essa ideia: “Tudo é grande aqui. Espaço. Tempo. Alma” (QUILOMBAGEM, 2007, 18’35’’), sendo acentuado pela trilha sonora ascendente na medida em que a câmera se aproximada do grande castanhal. Como a comunidade vive de extração, a área por eles utilizada é extensa, assim como é grande o período de tempo em que os antecedentes quilombolas utilizam-se desse território, cujas histórias são rememoradas por alguns personagens durante esta sequência.

A intencionalidade de pessoas mais instruídas em ludibriar os remanescentes do quilombo de Pedras Negras é detalhada no relato do personagem Afonso Aranha de Godoes (QUILOMBAGEM, 2007, 21’50’’ – 25’35’’), que narra, em voz *over* e depois enquadrado em plano médio, a história das trocas de propriedade do castanhal do qual a comunidade

sobrevive. Aparentemente o único registro sobre essas mudanças de posse do território estão contidos na memória dos habitantes mais antigos da região e transmitidos via história oral. Por meio de um depoimento de longa duração, com mais de três minutos e meio, o espectador é envolvido no drama vivido pelos moradores da comunidade que, por diversas vezes, foram ameaçados fisicamente pelos supostos donos do castanhal, que “compravam a castanha com o preço que eles queriam”, até que a posse do território lhes fosse devolvida (QUILOMBAGEM, 2007, 24’44’’). Enquanto escutamos a narrativa verbal de Afonso, acompanhamos a coleta de palhas para o preparo de cestarias para recolher as castanhas e, posteriormente, o demorado trabalho de coleta, em meio à densa floresta. Ao final da coleta, os personagens organizam-se em semicírculo, possivelmente atendendo a uma orientação do sujeito-da-câmera, e encaram fixamente esse dispositivo, disponibilizando-se para o olhar do outro e suscitando, no espectador, um sentimento de solidariedade para com o pleito quilombola. Nesse caso, essa cena final da sequência acentua as sensações de injustiça às quais os quilombolas padecem, há muitos anos.

Para os quilombolas, o reconhecimento e a retomada da propriedade do território representa não só a possibilidade de permanência desses habitantes na zona fronteira do Brasil com a Bolívia, mas a perpetuação da cultura de um grupo não dominante, com seus valores e tradições, assegurando, inclusive, o direito de ir e vir do castanhal, sem o medo de serem violentados por seus supostos donos, situação recorrente antes do processo de demarcação da área quilombola.

Ao final dessas sequências sobre as comunidades, o período de chuvas e dos temporais configura nova sequência, mostrando o esvaziamento das casas próximas ao rio e o deslocamento de seus moradores para uma localidade não alagadiça. Para protegerem-se dos temporais, os quilombolas recorrem à fé em uma santa cristã, diante da imagem da qual evocam o pedido para serem “livrados dos temporais”, evidenciando o sincretismo religioso dessa comunidade (QUILOMBAGEM, 2007, 29’).

“Renascidos das águas” e “sedentos de luz”, conforme ressalta o texto da poesia, os diretores adentram às moradas para “olhar o outro bem de perto” (GAUTHIER, 2011, p. 273), respeitando seu modo de vida e limitando-se ao registro do cotidiano. A perspectiva do dia-a-dia no interior de uma moradia é demonstrada pelo movimento panorâmico da câmera, que gira ao redor de seu próprio eixo, e transfere o espectador para dentro da cena não só pela imagem, mas também pelo uso pontual da trilha, que convida a participar de um transe coordenado pela cadência da sinfonia executada (QUILOMBAGEM, 2007, 33’45’’). No interior da morada encoberta por palha e iluminada pela entrada de luz natural e pela luz de

velas, são apresentados os poucos objetos que integram os lares dos moradores de Pedras Negras.

O tempo dedicado à observação e à acolhida do movimento dos personagens dão fluidez à narrativa, potencializando a aparição da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados. Tanto o uso das imagens de silhuetas, quanto os enquadramentos em plano médio dos personagens longamente “escutados” na extensa duração dos planos, são estratégias narrativas que os diretores utilizam para falar sobre as diferentes realidades de fronteiras. A “voz” do documentário é assim elaborada para demonstrar o ponto de vista dos diretores expresso também pelo registro da relação estabelecida entre quilombolas brasileiros com habitantes bolivianos, que estão igualmente isolados e desamparados do apoio governamental.

O *lettering* anuncia a interdependência entre comunidades subjugadas, mas sua diferenciação para com os grupos reguladores do fluxo nessa zona de fronteira. “Nós somos outros. Os outros também” (QUILOMBABEM, 2007, 34’30’’), faz alusão à situação vivenciada pelos negros e indígenas bolivianos que vivem nesse entrelugar de inter-relação e até interdependência. Mesmo com certas restrições ao trânsito entre países vizinhos, a interação está presente. Na sequência sobre a comunidade flutuante em Bella Vista (BO), a câmera acompanha um deslocamento em barco e ingressa em uma sala onde está o personagem Tomas Crisner Velzrde, que expõe sua perspectiva sobre a relação entre os países vizinhos:

É um pouco conflitante porque existe um pouco de...como eu diria. Aqui é uma zona franca também para as pessoas que vêm do Brasil, quanto para as que saem da Bolívia. Existe o contrabando de produtos que saem do Brasil e entram na Bolívia em barcos motorizados, essas coisas... (QUILOMBAGEM, 2007, 35’20’’, legenda do documentário).

A cena exhibe o personagem sentado atrás de uma mesa, com uma máquina de escrever e uma pilha de folhas à sua frente, que parecem ser documentos. A imagem sugere que o personagem atua na fiscalização desse comércio de fronteira, substituindo o papel que deveria ser realizado nos postos da Receita Federal. Nessa região o contrabando também é um dos elementos que caracteriza a zona fronteira, assim como o descaminho de mercadorias legais para consumo das famílias lindeiras. Apesar de mencionar o contrabando a partir de uma perspectiva negativa e que, portanto, deve ser fiscalizada, nenhuma imagem subsidia o relato do personagem Tomas que, tão logo encerra sua fala, tem a imagem cortada para outra cena, agora com distinta perspectiva sobre a relação fronteira. É do meio de um ponto de comércio de brinquedos e roupas que o também boliviano Reynaldo Bustillos Arana fala da relação com os brasileiros que vivem do outro lado do Rio Guaporé.



Eu penso que tanto brasileiros quanto bolivianos temos que nos tornar irmãos, temos que ser uma só pessoa. Temos que esquecer que existe fronteiras. Temos que buscar um só objetivo: ser melhores. Ser melhores para as próximas gerações, os nossos filhos, e os filhos dos nossos filhos sejam muito mais (QUILOMBAGEM, 2007, 36', legenda do documentário).

O depoimento de Adalib Vasquez Lopes, habitante da comunidade de Versailles, vizinha à Bella Vista e também na margem boliviana do Rio Guaporé, fala das dificuldades econômicas que padecem e da fundamental ajuda dos “irmãos” brasileiros, sobretudo no aspecto do fornecimento de mantimentos e assistência médica, da qual usufruem no município de Costa Marques. Já para a descendente indígena, Daniela Lopes, a grande debilidade da comunidade é a precária educação, pois a maior parte das crianças do povoado não sabe ler e escrever.

A interdependência econômica e as relações culturais entre as comunidades fronteiriças brasileiras e bolivianas nessa zona é intensa na prática cotidiana, tanto que o personagem Reynaldo reivindica que todos sejam tratados como latino-americanos. Já para Adalib e Daniela, o desejo maior ainda é por igualdade social, para que negros e índios sejam tratados como humanos e não como animais: “Afim não importa se somos indígenas ou somos negros. Não somos animais” (QUILOMBAGEM, 2007, 38'30'', legenda do documentário), sentencia Daniela no final da sequência em que visualizamos índios, negros e outros personagens brancos jogando futebol, em uma atividade de integração entre vizinhos.

Nesse sentido, o esporte é apresentado como uma das práticas em que o preconceito e a discriminação não são evidentes, talvez porque se tratem das relações entre grupos não dominantes, os quais compartilham de restrições semelhantes. Desse modo, há uma solidariedade entre grupos socialmente excluídos e discriminados – negros e indígenas, independentemente deles serem brasileiros e bolivianos. Sobre a identidade cultural local, Adalib explica que famílias ou pessoas que chegam de povoados de fora juntam-se a pessoas locais, constituindo uma identidade “misturada”, sugerindo que há um contato produtor de relações interculturais também nessa zona fronteiriça (QUILOMBAGEM, 2007, 37'30''). No entanto, esse aspecto fica menos evidente diante dos conflitos enfrentados pelos grupos não dominantes, fazendo com que predomine, de acordo com o olhar dos documentaristas, um espaço onde as dinâmicas sociais são hostis à fixação territorial em virtude das sequências investidas de invasores em áreas quilombolas.

A negação do reconhecimento da alteridade negra ou indígena, e sua conseqüente discriminação, são características sintomáticas da distinção baseada em especificidades culturais étnicas, conforme assinala Barth (2000), oriundas do processo de colonização. Na

sequência analisada, essas relações ficam evidentes no conflito entre grupos dominantes *versus* não dominantes, na disputa pela propriedade territorial. Os diretores, ao mostrarem um pouco de uma identidade “misturada”, percebem o convívio cooperado, harmonioso e interdependente de grupos não dominantes em contato, pois essas relações sociais são encontros consensuais entre culturas igualmente subjugadas (BHABHA, 2013). No entanto, o documentário prioriza mostrar outro tipo de relação, a qual força a necessidade da posse territorial para a sobrevivência cultural de um grupo, pois o encontro da cultura quilombola com o Outro dominante é geradora de conflitos. A sequência encerra com o retorno da personagem Daniela, rodeada por crianças, pedindo que negros e índios sejam tratados sem discriminação.

#### 5.2.4 Viver na cidade

A relação dos quilombolas com o território é de sobrevivência material e cultural. Conservam a natureza, pois dela dependem para viver. Dela retiram o alimento, constroem suas casas, confeccionam seus instrumentos de trabalho. É nela também que a cultura negra é apresentada em diferentes expressões: desde o aspecto religioso de cânticos e cerimônias de cunho sagrado, passando também pelas festividades das comemorações e rodas de samba relacionadas ao aspecto profano – conforme nomeado pelo *lettering* do próprio documentário –, assim como na perpetuação da tradição oral para ensinamento da construção de moradias, da pesca artesanal e da coleta de castanha (QUILOMBAGEM, 2007, 11’15”). “A terra os conhece pelo trato; pelo tato”, dado o imbricamento entre ser humano e o lugar que habitam. A frase “Entre as raízes, as minhas” (QUILOMBAGEM, 2007, 40’), que acompanha imagens e a voz *over* do personagem Belmiro Lopes Calazans lembrando que seu pai nasceu nesse território, em 1902, reitera o vínculo orgânico e afetivo com o local onde tantos familiares pertencentes à comunidade quilombola foram sepultados. O som de tambores e gritos de escravos reforçam esse vínculo antigo.

Dessa relação com o território advém o sentido de identidade dos habitantes locais, que se viu enfraquecida pela obrigatoriedade de deixarem o território compartilhado por séculos pela população quilombola no momento da delimitação da área como Reserva Biológica, ou quando posseiros se apropriaram de suas terras. José Soares Neto, conhecido como Zeca Lula, refere-se ao conflito com os gestores da Reserva: “E com toda essa perseguição, essa opressão, essa humilhação que a gente começou a sofrer após da criação da reserva, alguns foram expulsos da comunidade” (QUILOMBAGEM, 2007, 41’10”), sendo

complementado pela fala de outro personagem que diz “Uns moram em Porto Velho, outros em Costa Marques, outros e Guaiará...”. Com a migração forçada e dissipação dos quilombolas ocorre o enfraquecimento dos laços de pertencimento a esse grupo étnico, desestabilizando os sentidos de identidade praticados, uma vez que a dispersão social também esvanece o sentimento de vinculação a um grupamento, de vínculos culturais e históricos. Ao deslocarem-se para cidades mais urbanizadas, o partilhar do viver como negro quilombola e todo o sistema de exclusão associado a essa condição se perde.

A partir do deslocamento para áreas urbanas em municípios vizinhos, os sentidos de identidade dos sujeitos dessa zona fronteira foram se alterando, diferenciando-se da cultura quilombola das comunidades de Pedras Negras e Santo Antônio do Guaporé – com suas práticas religiosas, culturais e sociais compartilhadas e sua relação de interdependência com a natureza –, tecendo novas roupagens. A comunhão e a partilha comunitária, referenciadas nos depoimentos do documentário, foram substituídas pelo isolamento, a fragilidade e o desamparo de serem mais um número indistinto na cidade.

A permanência num local adverso é destacada por Belmiro, que afirma: “A cidade é um bocado ruim. Não tem emprego”, completando com o desabafo sobre o que o faz permanecer na precária comunidade de Santo Antônio do Guaporé: “ainda estou aqui porque sou teimoso” (QUILOMBAGEM, 2007, 41’35’’), enquanto seu olhar repousa sobre o chão e sua voz embarga diante da câmera. Outro personagem, que também habita o quilombo, faz uma comparação: “O ritmo da cidade é mais agitado do que aqui. Aqui na minha casa eu durmo de porta aberta. [...] Despreocupado. Aqui eu vivo tranquilo. [...] Ladrão aqui não tem. Bandido também não” (QUILOMBAGEM, 2007, 44’20’’).

A caracterização que envolve grande parte das cidades fronteiriças, como o baixo desenvolvimento econômico, economia informal e migração ilegal, pode ser aplicado a essas cidades para onde migraram muitos dos oriundos dos quilombos, conforme imagens do documentário. Também à margem do rio, das políticas públicas e da infraestrutura básica, o viver na cidade, longe de seu território originário, é referenciado com tristeza por Romão, que retorna na penúltima sequência do documentário para falar: “Eu acho tudo difícil aqui na cidade, porque... Lá se... se eu tenho esse coração aqui comigo e se a senhora tá com fome, eu dou um prato de comida. Aqui se eu não tiver comida, eu não como” (QUILOMBAGEM, 2007, 46’). Diferentemente do começo dessa mesma tomada, apresentado no começo da narrativa, agora o personagem olha diretamente para a câmera, demonstrando o vínculo que foi estabelecido com a diretora ao longo da gravação. Nessa passagem final compartilhamos,

como espectadores, do sentido da frase proferida por Comolli (2008, p. 60): “Quando um plano dura, ele dói”.

“Isto tudo aqui sou eu. Tudo aquilo que sobreviveu”, sintetiza em texto o que a trilha sonora e as imagens desejam expressar: o entrelaçamento de pessoas, valores e tradições de uma identidade étnica que resiste à apropriação, em meio a tantas adversidades. Muitos dos personagens do documentário entram em cena com imagens de seus rostos intercaladas com as de elementos constituidores da cultura quilombola: terra, terreiro, castanhas, ruínas do Forte, rio, produção de farinha, construções de barro e capim. O documentário encerra com a imagem do deslocamento da câmera saindo da casa do personagem Romão, afastando-se pela rua de chão batido, deixando-o com a poesia e tudo aquilo que sobreviveu de sua cultura (QUILOMBAGEM, 2007, 49’).

Isso tudo aqui sou eu  
 Parte daquilo que sobreviveu  
 Ramo de vento, água forte  
 Cada um inventa a vida como pode  
 O tempo foi ficando maior  
 Ou a gente foi se afastando?  
 Aqui, até o Forte fraqueja  
 Contra quem?  
 Os cantos do nosso canto  
 Profanos e santos  
 Tudo é grande aqui  
 Espaço  
 Tempo  
 Alma  
 A terra nos conhece pelo tato, pelo trato  
 Não precisa nosso nome  
 Suor, sal da terra  
 A gente é filho do tempo  
 Dos temporais  
 Renascemos da água  
 Sedentos  
 E do escuro

Negros de luz  
Já viu nosso olhar?  
Além  
Nós somos outros  
Os outros também  
Entre raízes, as minhas  
Porque sim  
E seguimos  
Vidas cheias  
À margem  
Isso tudo aqui sou eu  
Tudo aquilo que sobreviveu

O filme é dedicado às comunidades quilombolas de Santo Antônio do Guaporé e Pedras Negras, à Maria Bernadete Lopes, da Fundação Palmares, ao professor Marco Teixeira, pesquisador que problematiza as questões quilombolas em seus estudos. Além disso, os diretores explicitam o endereçamento do documentário também à resistência do povo guaporeano, que por meio do pleito pela posse material de um território de vínculos ancestrais, perpetuam sua identidade étnica a partir da diferença para com outros grupos dominantes que coabitam essa zona fronteira. No documentário, temos as duas possibilidades resultantes do contato entre diferentes grupos, sistematizadas por Bhabha (2013). O contato entre grupos é tanto gerador de conflitos e resistência – enfoque priorizado pelo filme –, como de reciprocidade, uma vez que os integrantes das comunidades quilombolas apresentadas possuem vínculos sensíveis com habitantes indígenas e negros da Bolívia, reiterando a solidariedade entre grupos subalternos. O território, enquanto lugar de pertencimento, acentua os sentidos identitários do que é ser quilombola em uma zona fronteira onde a diferença cultural existe, é endossada pelos documentaristas em seu filme, e está diretamente relacionada às relações de poder que envolvem grupos sociais distintos.

### 5.3 MANOEL CHIQUITANO BRASILEIRO

Os limites geopolíticos demarcados após sucessivas disputas entre brasileiros e bolivianos tentam impor a separação de uma comunidade indígena cujo estabelecimento na região fronteira entre Mato Grosso e Bolívia deu-se com as missões jesuíticas, ainda no século XVII (PEREIRA, 2008). Envolvidos compulsoriamente em uma disputa territorial que não lhes diz respeito diretamente, hoje a população chiquitana luta por manter seu direito à Terra Indígena, cujo processo de delimitação está sendo tramitado. É em meio a essa disputa territorial que encontramos o personagem de Manoel envolvido em outro conflito: o de ter que fazer seu documento de identidade brasileiro para ter acesso a uma nacionalidade, sendo ele um indígena para quem a autoidentificação étnica é o fundamento da identidade.

Realizado pelos jornalistas mato-grossenses Aluizio de Azevedo e Glória Albuês, que também é responsável pelo roteiro e pela montagem do documentário, *Manoel Chiquitano Brasileiro* foi exibido na TV Brasil e em alguns festivais, sendo proibido em outros devido ao fato de expressar explicitamente os conflitos com grandes pecuaristas e agricultores do Mato Grosso, muitos dos quais gerem, politicamente, o estado (ALBUÊS, 2016). A experiência dos diretores no âmbito do audiovisual, somada às suas próprias constituições enquanto sujeitos sociais, confere-lhes uma sensibilidade para abordar as temáticas dos conflitos territoriais enquanto formadores de identidade, recontando a história dos chiquitanos de uma maneira posicionada, mas sem um engajamento visceral.

Demonstrando os contrapontos entre indígenas e não-indígenas, a voz do documentário, sintetizada a partir do conjunto de elementos fílmicos apresentados na obra, expressa um tom comprometido dos diretores em uma narrativa que estimula mais apoio à causa indígena do que compaixão. Para compor parte dessa voz os diretores utilizam-se da ética interativa/reflexiva, lançando mão da entrevista como forma de interação do sujeito-da-câmera com os atores sociais representados, sendo que em algumas passagens a interação com a equipe de produção é deixada em evidência, demonstrando o diálogo com o Outro, sugerindo a redução da distância entre o documentarista e seus personagens. O modo de representação expositivo predominou na estrutura do filme, que se utilizou de textos explicativos em *lettering*, imagens de arquivos e depoimento de sujeitos locais e vozes autorizadas para elaborar a representação sobre o mundo histórico representado.

O documentário está organizado em 11 sequências, as quais dizem respeito aos principais conflitos experienciados por Manoel e pelo povo chiquitano. As sequências são identificadas pelos próprios diretores do filme, com a inserção de intertítulos, indicando a

presença de uma voz textual além da dos personagens representados. O trajeto percorrido no filme passar por: Ser ou não ser chiquitano; Romaria de Santa Ana; Infância; Fronteira; Casamento; A morte da esposa; Documento; Identidade; Lugar e tempo; Conflito interno; Cidadania, juntamente com os créditos.

### 5.3.1 Ser ou não ser chiquitano

Como forma de aproximação inicial sobre o contexto no qual o documentário foi produzido, destacamos que no Brasil a população chiquitana está localizada nos municípios de Vila Bela, Cáceres e Porto Espiridião, no oeste do estado do Mato Grosso, dentro da chamada Faixa de Fronteira com a Bolívia. A delimitação da Terra Indígena nominada Portal do Encantado, circunscrita em 43.000 hectares, foi declarada em 2010, após estudos de identificação e aprovação da FUNAI. No entanto, para adquirirem a posse definitiva sobre a área, no momento de produção do filme, o povo chiquitano ainda aguardava as etapas de demarcação física, homologação e posterior registro da terra. Enquanto isso, a maioria das Terras Indígenas da região encontra-se sob pressão de pecuaristas, fazendeiros, madeiras e projetos de pequenas hidroelétricas (POVOS..., 2016).

Grande parte da área onde vive o povo chiquitano atualmente, no Brasil, fora de posse da Coroa Espanhola, até o começo do século XX, o que faz com que muitos brasileiros ainda reconheçam os habitantes dessa etnia indígena como bolivianos ou castelhanos. Portanto, sem o direito de usufruir do território que lhes está sendo designado em decorrência da criação dos projetos de reservas indígenas, uma vez que não seriam brasileiros. O documentário aborda esse ponto da história dos chiquitanos por meio do recurso do *lettering*, sinalizando que os integrantes desse povo foram “ignorados pelo Estado brasileiro, que não os reconhece como índios nacionais, e vistos pela população como ‘bugres bolivianos’” (MANOEL..., 2013, 1’05’), fato que corrobora com a proposição de Santos (2010a, p. 48), para o qual o Estado “abissal moderno, mais do que regular os conflitos sociais entre cidadãos, é solicitado a suprimir conflitos sociais e a ratificar a impunidade” na tentativa de abafar disputas em nome da harmonia de um Estado-Nação. O êxito de tal projeto é vislumbrado na sequência de abertura do documentário, em que o uso do *lettering* sobre ilustrações de mapas e fotografias configura uma linha do tempo através da qual tomamos conhecimento sobre os conflitos identitários dos chiquitanos ao longo dos séculos (MANOEL..., 2007, 1’20’). Ao som de uma trilha sonora com uma espécie de prece devocional entoada em idioma indígena, somos

sensibilizados a participar da narrativa que nos propõe refletir sobre o mesmo questionamento que fazem os índios atualmente: ser ou não ser chiquitano?

Figura 20 – Ser ou não ser?



Fonte: *Manoel Chiquitano Brasileiro*, 2013.

Se nos séculos XIX e XX o conflito identitário da população chiquitana dava-se em relação ao seu reconhecimento como brasileiros ou bolivianos, hoje adiciona-se à essa questão a dúvida sobre nominar-se ou não indígenas, num contexto de disputas por terras, base material sobre a qual se desenvolvem os componentes que integram sua identidade cultural. Se a fronteira é um espaço de conflitos e violências, também é um lugar de resistências. E se a redução territorial e o projeto de exclusão indígena nessa zona de fronteira é produto de relações de poder desiguais, o movimento de luta dos chiquitanos pleiteia a redistribuição de recursos materiais, sociais, políticos e simbólicos baseando-se nos princípios da igualdade (de direitos) e da diferença (cultural).

Após o período de pertencimento às colônias jesuítas os chiquitanos foram incorporados como mão-de-obra em fazendas e em seringais, sendo explorados nesses locais. De acordo com Maldi (1998, p. 10), “A ideia de territorialidade pressupunha basicamente transformar índios em lavradores, não necessariamente divididos em coletividades, mas em famílias que deveriam receber pequenas porções de terras”. Com isso, o Estado criou aldeias que não coincidiam com os territórios tradicionais indígenas, pois utilizou parâmetros próprios, ignorando a existência de fronteiras indígenas ancoradas nos princípios de posse, uso e pertencimento simbólico. No decorrer de anos, os indígenas participaram compulsoriamente de disputas fronteiriças e foram vendo seu território ser repassado para o domínio de grandes produtores rurais, prejudicando a sobrevivência dos chiquitanos que tinham terras independentes e delas provinham seu sustento. De acordo com o site Povos Indígenas do Brasil, repositório que reúne um vasto acervo sobre as etnias indígenas identificadas no país,



A partir da década de 1970, com a instalação de um escritório do Inca na cidade de Cáceres, iniciou-se um processo de cadastramento das grandes propriedades rurais da região e da criação dos chamados "loteamentos". Os fazendeiros forneciam as medidas de suas propriedades para o Inca e, de acordo com vários informantes, os funcionários do órgão passavam nas comunidades demarcando os "lotes", que correspondiam a parcelas mínimas das terras que detinham anteriormente. Nesse processo, muitas famílias e comunidades chiquitanas passaram a viver em áreas muito menores, comprometendo sua organização econômica tradicional (POVOS..., 2016).

Assim, os diretores de *Manoel Chiquitano Brasileiro* utilizam-se da narrativa documental para falar sobre uma zona de fronteira na qual as dinâmicas sociais de grupos em contato suscitaram a descontinuidade e a fragmentação do território indígena, gerando a emergência do fortalecimento étnico, baseado na diferença cultural, como estratégia de luta social. Por conseguinte, dentre os elementos que demonstram a resistência à apropriação dos chiquitanos à identidade cultural dominante brasileira estão a fé, as práticas artesanais, o modo como cultivam a terra e a divisão do trabalho na comunidade indígena. O documentário aborda essas questões dando ênfase ao conflito identitário entre indígenas e não-indígenas pela disputa de um território chiquitano reduzido, cujas fronteiras foram estabelecidas conforme os parâmetros do Estado.

### 5.3.2 Fé em Santa Ana

A partir da compreensão de que se o território funcional é um espaço delimitado por fronteiras, a territorialidade simbólica que compreende os sentimentos de vinculação subjetiva com o território pode estar além dos parâmetros estabelecidos pelo Estado. Na sequência de abertura do documentário, após o *lettering* sobre as imagens dos contornos territoriais da “província de chiquitos”, temos uma série de planos detalhes de Manoel, personagem principal dessa narrativa, mostrando um importante elemento na constituição da etnia chiquitana, que é a fé em Santa Ana – representação de uma devoção que evoca o tempo que os índios faziam parte da Missão Jesuítica de Chiquito, na Bolívia (MANOEL..., 2013, 2’). Nessa passagem, a referência a uma prática comum dos indígenas chiquitanos remete à um passado transfronteiriço da identidade cultural chiquitana pelo qual a fé constitui um dos elementos aglutinadores da identidade para além dos limites territoriais materiais, o que denuncia o atual estabelecimento das fronteiras territoriais indígenas sem levar em consideração seus elementos culturais. No documentário a fé será retomada por meio de imagens de Santa Ana ou do som de orações em diversos *inserts*, sugerindo que esse elemento

cultural pode ser a resposta dos diretores para a solução do conflito entre indígenas e produtores rurais, uma vez que a ação do Estado-Nacional tem sido morosa e parcial.

Outro elemento que caracteriza a cultura indígena no filme é a produção de artefatos em cerâmica, a partir do barro, além do uso de instrumentos para a manutenção de suas roças, o que garante o sustento do povoado e, eventualmente, um rendimento extra por meio da venda de seu excedente. Filmicamente esses elementos são apresentados de forma breve, mais no sentido de contextualizar os espectadores sobre como vive Manoel e o povo chiquitano nessa zona de fronteira (MANOEL..., 2013, 2'20''). Por essas imagens aferimos o sentido de valor funcional do uso do território para a comunidade indígena que, adicionado ao valor simbólico, conferem à posse material uma estratégia de singularização e diferenciação de outros grupos habitantes dessa zona de fronteira. Conforme mencionado anteriormente, é sobre a base territorial indígena que algumas etnias vislumbram a possibilidade de continuar existindo.

Essas características dos chiquitanos são apresentadas em forma de imagens de cobertura, enquanto temos a legenda das primeiras reminiscências de Manoel sobre as fatalidades de sua história familiar: abandonado por pai e mãe, ele foi criado por um tio e no momento em que foi produzido o documentário, Manoel vivia em situação de pobreza material (MANOEL..., 2013, 2'30''). As imagens da casa de barro isolada em meio à mata e as vestimentas simples, adicionados à carência de afeto, denunciam o próprio abandono da questão indígena, sendo as imagens uma metáfora do descaso do Estado Nacional para com essa realidade. A legenda é usada como recurso para auxiliar os espectadores na compreensão da fala de Manoel, pois seu idioma é uma mescla do espanhol e do português com sua língua nativa – cujo uso também foi deixado de lado pelos indígenas da aldeia de Santa Aparecida, local onde vivia Manoel à época de produção do documentário.

A insegurança causada pelo abandono dos pais e a circunscrição territorial à qual foram submetidos assombra Manoel e toda etnia chiquitana no momento em que se veem desapropriados de seu território de uso transfronteiriço, tendo que seguir adiante pela garantia de uma posse territorial, impulsionando uma reconfiguração identitária. O que lhes serve de munição para essa luta são as artes e as expressões estéticas próprias de um povo, cujas manifestações musicais, esculturas, pinturas e devoção à Santa Ana contrastam no trato com o Outro, diferenciando-se deles pelo fortalecimento de uma identidade étnica positivada, de um grupo não dominante.

Encerra-se a primeira sequência do documentário (MANOEL..., 2013, 2'50'') e o título do mesmo é apresentado com a trilha sonora do hino nacional brasileiro ao fundo,

executado instrumentalmente, anunciando os conflitos identitários que virão. Na tela temos o contraste visual entre letras em preto e branco que se traduzem nas diferenças entre a identidade cultural indígena e a não-indígena, mas também sugerem sua complementaridade.

### 5.3.3 Território, Identidade e Fé

O desconforto, a angústia e o processo de resistência à apropriação cultural que Manoel e tantos outros indígenas dessa região de fronteira enfrentam no conflito com autoridades brasileiras para assumirem uma identidade nacional de forma confessional, ou seja, sem sentirem-se vinculados a uma identidade brasileira, contrasta com a evocação de uma singularização cultural baseada na etnia e atrelada à luta pela posse definitiva de um território material. No decorrer da análise do documentário observaremos essa tensão, cujo desfecho não caracteriza a afiliação de Manoel à uma Nação, enquanto narrativa de pertencimento.

A partir da primeira sequência de contextualização, o documentário passa a apresentar depoimentos de personagens indígenas e não-indígenas no intuito de elaborar um argumento sobre a realidade dessa população, articulando duas narrativas principais: o drama da vida de Manoel na busca por uma identidade; e o drama do povo chiquitano, na busca por um território. Paralelo a esses dramas está o tema da zona de fronteira, pois além de ser o cenário onde a narrativa se desenvolve, é o questionamento sobre a relação com o espaço territorial fronteiriço que constitui o drama individual de Manoel e os conflitos coletivos dos chiquitanos, nos aspectos de nacionalidade, identidade e de territorialidade.

A segunda sequência faz referência à Romaria de Santa Ana, elemento que aglutina a população chiquitana do Brasil e da Bolívia em torno da fé, mas que enfrenta dificuldades para se manter além das circunscrições nacionais (MANOEL..., 2013, 2'50'' – 4'49''). Se nessa zona o compartilhamento territorial é fragmentado, por diversos fatores sociopolíticos dos Estados Nacionais, também é um espaço humanizado pelas relações transfronteiriças entre o povo chiquitano, que encontra estratégias de manutenção e resistência para seus ritos religiosos, assegurando, assim, a permanência de sua identidade cultural. Apesar das pressões constantes, os chiquitanos procuram manter suas tradições, como a romaria de Santa Ana, que parte de uma comunidade chiquitana na Bolívia e percorre diversas aldeias brasileiras. Dentre elas, a de Santa Aparecida, no oeste do Mato Grosso, local onde habitava Manoel. É por meio da prática religiosa da romaria que os chiquitanos perpetuam seus vínculos identitários,

desafiando os limites impostos pela separação de seu território original, que atualmente é descontínuo, na busca por se reconhecerem e se reconectarem.

Nas cenas referentes à romaria, os diretores utilizam-se de imagens de arquivo, originalmente gravadas em preto e branco, a fim de historicizar a tradição da prática. Percebemos se tratar de registro de algum tempo passado por causa da textura das imagens e de sua coloração. Essas imagens seguem a “estética do material bruto”, no entendimento de Penkala (2012, p. 92), pois não possuem tratamento e tampouco são pertencentes a programas televisivos ou assinadas por produtoras. Nessas cenas descritas, observamos que alguns aspectos foram coloridos artificialmente pelos diretores para enfatizar os elementos religiosos, reforçando o valor da fé para o povo chiquitano, como na cena em que uma senhora segura a imagem da santa, em meio a um grande número de fiéis da comunidade que acompanham a procissão (MANOEL..., 2013, 4’20’’).

Figura 21 – Romaria de Santa Ana.



Fonte: *Manoel Chiquitano Brasileiro*, 2013.

As imagens de arquivo são utilizadas em diferentes sequências da narrativa e servem para comprovar ou demonstrar, por repetição, o que é dito pelos depoentes, auxiliando na elaboração lógica de uma representação de mundo de acordo com o modo expositivo. Utilizadas para potencializar a força indexadora do documentário com a realidade representada, Penkala (2012) alerta para o fato dessas imagens de arquivo serem utilizadas de forma deslocada do contexto no qual foram produzidas originalmente, não sendo utilizadas pelos documentaristas de forma neutra: “Quando são realocadas, são ressignificadas e dão ao novo contexto onde se inserem um novo sentido também” (PENKALA, 2012, P. 117). No caso das inserções de imagens da romaria de Santa Ana em *Manoel chiquitano brasileiro* essas imagens conferem ao discurso fílmico certo conforto em meio à dramaticidade da

narrativa. No decorrer do filme observamos a utilização de imagens da fé em momentos cruciais de conflitos, reforçando ser a fé um elemento apaziguador das relações de disputas entre indígenas e produtores rurais também para os diretores.

Desse modo, as imagens de arquivo da romaria funcionam como testemunho de uma realidade passada na qual a prática religiosa perpassava todo o território chiquitano, tanto na Bolívia como no Brasil, pois as imagens mostram o trajeto de Santa Ana em várias aldeias, como Santa Ana, San Diego e São Simão (Bolívia) e Pescaria Monte Cristo e Santa Aparecida (Brasil). Assim, a imagem adquire valor comprobatório de uma prática que existiu no passado e que foi modificada em consequência da divisão e descontinuidade do território indígena, fragmentado pela apropriação de produtores rurais da zona fronteira onde essa população habita.

A fé é um dos elementos que integram o sentido de identidade para os chiquitanos, os quais possuem na romaria de Santa Ana uma prática atrelada à tradição. Transmitir a herança cultural que unifica crenças e raízes do povo indígena por meio do documentário corrobora com um de seus papéis sociais, que é o de tirar do esquecimento práticas que se não fossem pelo exercício do registro audiovisual, poderão se perder. No caso, de uma comunidade indígena, cujas práticas são qualificadas como patrimônio cultural imaterial brasileiro.

Na imagens acima reproduzidas, esteticamente o recurso do realce colorido da devota segurando a santa e do contraste entre as cores dão destaque para a figura sacra, assim como para os elementos que enfatizam a força da fé para esse povo. O recurso técnico mostra a voz do documentário no reconhecimento desse elemento enquanto gerador de identidade não somente nessa cena, mas no decorrer da narrativa fílmica, tanto no uso dos sons e das imagens, como nos depoimentos captados.

O documentário também demonstra a relação dos chiquitanos com o território, em seu sentido material, nas cenas da prática da agricultura de subsistência exercitada no povoado onde atualmente Manoel vive. As lembranças de infância, apresentadas na terceira sequência, auxiliam na compreensão da atual luta pela terra, pois a partir da captação de depoimentos de Manoel e de outros indígenas são relatadas as invasões de fazendeiros nos territórios onde eles anteriormente ocupavam, expulsando-os do local de onde provinham seu sustento. Os relatos da história dramática de delimitação da zona de fronteira do Brasil com a Bolívia são reforçados na estética do filme, pela qual os personagens são filmados à noite, diante de uma fogueira, acentuando o tom pungente do relato compartilhado (MANOEL..., 2013, 5').

As barreiras que puseram fim à contiguidade territorial dos chiquitanos com o país vizinho e no contorno territorial das áreas em disputas foram delimitadas por cercas, restando

aos indígenas “só o campim pra plantar” em contraponto a um tempo em que “não se tinha nem cerca de fazendeiro. Era livre”, sentencia Manoel, em voz *over*, enquanto visualizamos cenas dele colhendo mandiocas, em meio a terreno ressecado (MANOEL..., 2013, 5’50’’). A trilha sonora também reforça o tom de desamparo, tristeza e ameaça aos chiquitanos, constituindo-se em mais um elemento fílmico que assinala o deslocamento forçoso ao qual os indígenas foram submetidos.

A ausência da liberdade a que se refere Manoel não é só em relação ao uso da terra, pois com a construção de obstáculos na zona de fronteira, uma de suas principais práticas culturais também passou a ser cerceada pelos fazendeiros e pecuaristas locais. Se até a década de 1970 a romaria de Santa Ana perpassava livremente o território onde os chiquitanos habitavam, no momento de produção do documentário, além de ser impedida de cruzar o limite nacional, há diversas barreiras criadas pelas jurisdições das propriedades privadas, internamente no país. Os relatos e as imagens mostram as cercas construídas por produtores rurais para delimitar o território que é de posse indígena como se fosse pertencente a algum dos detentores de terras da região. Conforme relato do Cacique Aurélio, da Aldeia Santa Aparecida, “O que fizeram os fazendeiros? Cercaram a divisa da Bolívia com o Brasil e disseram: agora isso aqui tudo é meu” (MANOEL..., 2013, 5’40’’). Com essa atitude, até a prática religiosa, elemento vital da cultura chiquitana, acabou sendo alterada. Segundo relatos do próprio Manoel, fazia quatro anos que a prática secular da peregrinação da Santa Ana não era realizada, na época de produção do filme.

Figura 22 – Proibição da Romaria e Manoel, personagem central do documentário.



Fonte: *Manoel Chiquitano Brasileiro*, 2013.

Mas a narrativa que é majoritariamente norteadada pelo ponto de vista dos chiquitanos, passa a incluir depoimentos de não-indígenas. Dentre eles, está o relato de Aloir Pacini, jesuíta, antropólogo e estudioso do povo chiquitano. Seu depoimento é gravado em plano médio e encoberto por *inserts* de imagens de um dos marcos geodésicos que assinala a linha divisória da fronteira Brasil-Bolívia, no Destacamento Militar de São Simão, em Cáceres, no estado do Mato Grosso. Em depoimento em voz *over*, Pacini, explica que “a fé em Santa Ana de certa forma mantém a conexão de uma chiquitania que foi quebrada pela fronteira” (MANOEL..., 2013, 6’15’’). Conforme argumenta o pesquisador, se os chiquitanos pleiteassem o reconhecimento enquanto nação, poderiam ser rechaçados por ambos os lados da fronteira. Mas ao atribuir à religiosidade o elemento cultural que integra sua identidade enquanto etnia, evitam serem repelidos por militares brasileiros e bolivianos, que se alternam na fiscalização dessa linha-limite da fronteira.

#### 5.3.4 Descontinuidade territorial

As imagens do destacamento, que poderiam ser consideradas apenas enquanto cenas do cotidiano vivenciado pelos fronteiriços, nos dizem um pouco mais sobre a marcação da descontinuidade territorial, alertando para um processo de refronteirização das linhas-limites entre países – um dos fenômenos contemporâneos que enseja o isolamento dos Estados Nacionais, o controle de fluxos e a ampliação da vigilância na fronteira. Em casos extremos, como temos observado com a construção de muros na Europa, um dos propósitos é isolar os países economicamente mais desenvolvidos, visando impedir a entrada de imigrantes e refugiados. No caso da fronteira retratada pelo documentário *Manoel Chiquitano Brasileiro*, a refronteirização parece ser parte de um processo seletivo de fechamento de fronteiras e força a adesão de uma população transfronteiriça a uma nacionalidade, pois é necessário apresentação de um documento para transpassá-la. Além disso, significa um fator dificultante a um projeto ampliado de integração econômica e comercial defendido pelo Mercosul, cujo ingresso da Bolívia como membro permanente apresenta-se como mais uma forma de fragilização dessa identidade cultural, pois ao não ter um documento fronteiriço<sup>52</sup>, essa população é duplamente explorada: pelo trabalho muitas vezes em condições precárias e não legalizado, sem acesso aos direitos de sua condição de trabalhador.

---

<sup>52</sup> O documento fronteiriço está em vigor desde 2003, entre Brasil e Uruguai, mas não teve uma adesão muito expressiva.

Nesse sentido é que a fronteira, enquanto linha demarcadora entre países, é um elemento que caracteriza a descontinuidade territorial em seu aspecto de dominação jurídica. No entanto, no que diz respeito à apropriação territorial simbólica, significados atribuídos pelos processos sociais que ali se estabelecem entre os chiquitanos brasileiros e bolivianos configuram a manutenção de vínculos de solidariedade, de afiliação e de sentimentos, caracterizados pela identidade chiquitana enquanto forma de resistência à essa imposição de cerceamentos culturais. A música indígena, com suas danças e festejos típicos, assim como a língua nativa falada pelos indígenas chiquitanos mais antigos, são descortinadas por uma sequência de tomadas da população que habita os povoados no Brasil e na Bolívia. Entre imagens de pessoas dançando em um círculo e falas em língua nativa pronunciadas diretamente para a câmera, as legendas ajudam a situar o espectador a qual espaço geográfico as imagens estão referenciando, pois as paisagens, pessoas e a forma de dançar são as mesmas nos dois lados da linha fronteira (MANOEL..., 2013, 7'05'' - 8'10'').

O tererê, costume partilhado pelos indígenas, está presente nas rodas de conversa que passam a ter interferência do diretor Aloizio Azevedo, na condição de entrevistador, sendo a bebida um elemento aglutinador entre documentarista e atores sociais, reduzindo a distância entre eles. Assim, a partir da participação mais ativa do documentarista, vai desvelando-se o drama identitário dessa população. Os depoimentos são tomados em plano médio, onde os personagens estão lado a lado, dirigindo seu olhar para o fora de campo, que é possivelmente onde se encontra o diretor (MANOEL..., 2013, 8'30''). Os relatos contam que alguns chiquitanos nasceram em uma cidade boliviana que atualmente é brasileira. Outros tantos dizem que não se sabia a qual país a localidade onde nasceram pertencia, pois os limites fronteiros não estavam delimitados, sendo uma zona em disputa, em meados de 1950. Com nova expropriação territorial sofrida em 1958, parte da população chiquitana deslocou-se novamente, de forma forçosa, para outro espaço territorial, no qual “não se sabia também se aqui era Brasil ou era Bolívia”, conforme afirma o personagem Manoel Tomichá (MANOEL..., 2013, 8'40''). Subsumidos em um conflito territorial de forma compulsória, os chiquitanos que não tiveram uma identidade nacional definida durante toda sua vida, enfrentam o conflito de serem coagidos a optarem por uma.

Em termos fílmicos, essa postura mais ativa do realizador demonstra a ética na relação com os entrevistados. A ética interativa/reflexiva utiliza-se da entrevista como modo de condução do diálogo com os atores sociais, que são tão fluidos quanto suas lembranças ou histórias os permitem, demonstrando a valorização dos conhecimentos desses sujeitos sobre o contexto que habitam. A voz do especialista, Aloiz Pacini, é utilizada para adicionar um



conhecimento formal sobre essa situação, reforçando os pontos de vista anteriormente apresentados. Nesse sentido, o argumento sobre o mundo construído pelos documentaristas corrobora com a perspectiva dos chiquitanos, unindo concordâncias e discordâncias entre vozes narrativas e imagens de arquivo para configurar sua representação sobre as identidades na zona de fronteira entre Brasil e Bolívia, no território do estado do Mato Grosso.

Após os depoimentos sobre os imprecisos limites fronteiriços nessa zona de fronteira, passamos às sequências que abordam a morte da esposa de Manoel e as implicações que esse fato possui com a questão dela ter ou não um documento que comprovasse seu vínculo com a nacionalidade brasileira.

### 5.3.5 Morte social e identidade nacional

No difícil e tenso contato com os brasileiros não-indígenas, Manoel viveu um de seus piores dramas identitários: o de não possuir um documento brasileiro (e tampouco boliviano), impelindo-o de conseguir auxílio médico para tratar da enfermidade de sua esposa. A primeira tentativa de coerção denunciada no documentário para que os indígenas assumam uma identidade nacional é para que os mesmos tenham direito à assistência médica. Por não possuírem renda própria e sim coletiva, vivendo do cultivo de seus artesanatos e agricultura, muitos indígenas ficam à margem dos projetos de assistência social do Governo Federal, sendo essa a realidade experienciada por Manoel e sua esposa: “Ela não foi pra Cárceres porque ela não tinha documento também. E eu não tenho cartão do SUS. Eu tenho que tirar. Eu não tinha documento, nem ela tinha documento também” (MANOEL..., 2013, 12’05”). O relato de Manoel é por vezes escutado em voz *over*, enquanto vemos a cena de sua aproximação ao túmulo da esposa, e por vezes é apresentado de forma direta, enquanto olha algumas fotos antigas da esposa, sentado diante da casa de um amigo.

A fé, que é um dos elementos aglutinadores da identidade chiquitana, é evocada nesse momento do documentário por meio da trilha sonora que relembra que Santa Ana, a santa à qual o povo chiquitano é devoto, não lhes abandonará na hora derradeira, como o Estado Nacional o fez. O cântico, entoado em coro e vozes femininas, brada: “Nossa Senhora Santa Ana, São José, São Joaquim. Na hora da minha morte, não vai esquecer de mim” (MANOEL..., 2013, 13’). A morte da esposa de Manoel é uma morte social, pois a negação de atendimento médico a uma pessoa porque essa não porta um documento denuncia a ética do Estado quanto ao valor humano para essa sociedade. Essa passagem mostra a experiência

do abandono, lançando Manoel à verdade nua de sua condição social. Sozinho em meio a sepulturas edificadas com barro, o primeiro plano do rosto do personagem mostra as lágrimas de um pesar sobre uma situação fronteiriça que é pouco conhecida daqueles que vivem distantes dessas zonas (MANOEL..., 2013, 11'40'').

Por estarem na margem entre duas identidades nacionais pretensamente estáveis, a brasileira e a boliviana, alguns elementos da identidade cultural chiquitana sofrem alterações, dadas as condições instáveis que essa fronteira lhes confere. Por mudarem constantemente, as margens lidam diretamente com os princípios estruturadores de uma identidade, reconhecendo a permeabilidade de uma identidade cultural e abrindo a possibilidade de novas conformações, baseadas na diferença. Tendo em vista referidas asserções é que compreenderemos que alguns indígenas aquiesçam para a segunda tentativa de coerção à adesão a uma identidade nacional, apresentada no documentário. Há um direcionamento, por parte de políticos e governantes brasileiros do estado do Mato Grosso, para que os indígenas assumam uma posição identitária nacional estável, fixa e uniforme. A pressão sofrida pelos indígenas é abordada por imagens desfocadas e sobrepostas, de mãos, rostos, partes de corpos, céu e terra, enquanto uma voz *over* do antropólogo Aloir Pacini explica que “O poder público não quer que eles sejam chiquitanos, não quer que eles sejam livres. Tem que fazer registros e documentos brasileiros para serem reconhecidos como cidadãos do Brasil” (MANOEL..., 2013, 13'15''). A angústia gerada pela sequência que embaralha o foco e mescla imagens deformadas no documentário é uma metáfora sobre a situação dos chiquitanos, envolvidos em sentimentos de afogo, padecimento e pesar por terem de realizar uma escolha que não está ancorada em valores coerentes com os da etnia. Aqui o filme procura denunciar e questionar o processo de apropriação a que os indígenas são submetidos, por autoridades brasileiras. Os valores praticados por indígenas da etnia chiquitana não correspondem aos praticados pelos brasileiros com quem eles possuem contato, tão diferentes de si no uso da terra, nas relações de trabalho, da forma de viver e de interagir com o Outro. A dificuldade em adotar uma identidade nacional está justamente no não reconhecimento de um Eu enquanto integrante de um grupo que eles consideram o Outro. Os chiquitanos possuem uma identidade étnica definida, mas não uma nacionalidade. E a nacionalidade brasileira, nessa zona fronteiriça, nega a alteridade indígena que a integra.

Em meio a essa profusão de imagens desfocadas e do desconforto do personagem central do documentário em aderir a uma identidade nacional, os diretores lançam mão da entrevista com integrantes da defensoria pública do estado do Mato Grosso. Esses agentes responsáveis por regularizar a situação de pessoas como Manoel e tantos outros indígenas

brasileiros os auxiliam a “buscar o direito de ser cidadão, de ser nacional de um país”, conforme explica o Defensor Roberto Tadeu Vaz Curvo, em entrevista realizada em um contexto rural, possivelmente da aldeia de Santa Aparecida (MANOEL..., 2013, 14’35’’). Mais uma vez o rosto de Manoel é enquadrado em primeiro plano e essas imagens são entrecortadas com cenas de arquivos da romaria de Santa Ana, sugerindo que o elemento religioso transcende todas as ações dos integrantes da etnia chiquitana no que concerne às questões que dizem respeito à sua identidade cultural e à relação com o território.

Permeado por cenas que enquadram os hábitos e práticas tradicionais que mantém sua cultura, com a divisão do trabalho marcada pelo cultivo de roças como atribuição dos homens e o cuidado com as crianças e com o espaço privado sob responsabilidade das mulheres, Ana Cesário, da Aldeia Santa Aparecida, detalha o constrangimento sofrido por indígenas que optam por manter sua identidade chiquitana, não aceitando a apropriação à uma identidade nacional brasileira:

Os militares vieram aqui e eles falaram que nós não era, nós não podia virá índio. Mas aí nós respondeu pra eles que não, que nós nacimo índio. Então somo índio mesmo. Nosso pai, nossa mãe falou tudo isso. E os fazendeiros, desse mesmo jeito eles falaram pra nós. Ah, se vocês virarem índio é perigo matar vocês, os fazendeiros falou (MANOEL..., 2013, 16’10’’).

De acordo com o documentário, a intimidação seguiu em função do marido de Ana Cesário ser um dos representantes da aldeia que possuía contatos com a FUNAI e pleiteava, junto ao órgão governamental, a delimitação do território chiquitano. O clima de suspense é intensificado pela trilha sonora e pela cena de um indígena em posição apreensiva diante do fogo, em prece (MANOEL..., 2013, 16’35’’). A violência não é explícita, mas há uma tensão impregnada nas imagens da penumbra da noite. O depoimento sobre a chantagem, ameaças de morte e tocais sofridas por pessoas da aldeia são intercalados por *inserts* da Romaria de Santa Ana, recordando mais uma vez a relevância da fé para esse povo. Os sentidos construídos pelo documentário nos fazem crer que com a fé é possível transcender as ameaças e o perigo dos ataques dos produtores rurais. Nesse sentido, filmicamente o documentário evoca a fé como uma possibilidade de solução para os conflitos experienciados nessa zona de fronteira, como se Santa Ana pudesse eliminar ou assentar as disputas territoriais.

O relato das ameaças foi só o prenúncio de um drama que se intensificou com a realização de audiências públicas na zona de fronteira do Brasil com a Bolívia, no ano de 2005. Fazendeiros, militares, políticos e até o Governador do estado do Mato Grosso na época, o produtor rural Blairo Maggi, foram até a região onde estão localizadas as aldeias

chiquitanas para afirmar que seus habitantes não eram índios, conforme demonstram novas imagens de arquivos utilizadas no documentário (MANOEL..., 2013, 17'25''). Essas imagens mostram o diálogo assimétrico realizado com os chiquitanos, pois os produtores rurais eram, visivelmente, em número muito maior que os indígenas.

Nesse contexto nos é apresentado o depoimento de um deputado e pecuarista que, em primeiro plano e diante de um microfone, declarou que a demarcação da Terra Indígena partiu de uma demanda de estudiosos, junto com a FUNAI. De acordo com o depoimento de Zeca D'Avila, "Tem produtor rural instalado aqui há mais de 50 anos e nada apareceu. Ao bel prazer de um antropólogo, a pedido de FUNAI, que se achar uma canela de cachorro morto fala que é de índio, quer se instalar uma aldeia, uma comunidade indígena aqui neste lugar" (MANOEL..., 2013, 18'15''). Pelo depoimento percebemos a dificuldade do entendimento de que a territorialidade indígena engloba também as áreas de preservação ambiental necessárias ao seu bem-estar, indo além das terras ocupadas em caráter permanente pelas aldeias e, por isso, a delimitação da Terra Indígena é mais abrangente que as áreas ocupadas para suas atividades produtivas (GALLOIS, 2004, p. 37).

O documentário utiliza os depoimentos dos produtores rurais como contraponto às argumentações dos indígenas. No entanto, os mesmos funcionam como justificativa para o fortalecimento do pleito de chiquitanos pelo reconhecimento à posse de seu território, uma vez que os ruralistas utilizam o argumento do uso funcional do território com o artifício da expansão agrícola, pelo agronegócio, que seria capaz de elevar o Produto Interno Bruto do país – e os rendimentos – para poucos proprietários de terras, ignorando o contexto e o histórico dessas áreas em disputa. De acordo com o Deputado Estadual à época, José Riva, "é uma agressão aos cidadãos, especialmente àqueles que acreditaram nessa região, querer transformar essa imensa área de fronteira em reservas indígenas" (MANOEL..., 2013, 20'15''), pois no entendimento desses produtores a rotação de culturas praticada pelos indígenas demonstra a subutilização dessa área.

O contraponto a essa afirmação ocorre por meio do depoimento de Lourenço Urupe, Pajé do Portal Encantado, que recorda que nessa área de disputa, fora instalada uma escola indígena que abrigava cerca de 180 alunos, onde o mesmo estudou. Após uma sequência de imagens do território em plano geral, o relato do Pajé é captado em plano médio, em preto e branco, com o som ambiente em volume mais alto que a trilha de fundo, cujo tema selecionado acompanha o sofrimento passado por uma população dizimada de seu território. Aos poucos, a câmera vai se aproximando do Pajé em um enquadrando em primeiro plano, demonstrando que ele é um dos sobreviventes da região que era de propriedade dos

chiquitanos, uma vez que a posse desse território passou a ser de produtores rurais e encontra-se em disputa.

A voz dos atores sociais locais chiquitanos, enquanto grupo não dominante, mostra o desespero de sujeitos em estado de desamparo profundo frente ao poderio do agronegócio. Por meio das formas de linguagens cinematográficas os chiquitanos trazem à tona os saberes sensíveis de uma comunidade que usa de sua identidade cultural como estratégia de resistência, a qual está intimamente ligada ao uso do território enquanto espaço apropriado do viver, compartilhar e diferir na convivência inevitável com o Outro dominante. É na disputa pela delimitação do território que a etnia chiquitana recria sua identidade a partir de sentimentos de solidariedade e de união, mas também de desconfiança e de medo.

Rostos indígenas envelhecidos e sérios *versus* rostos de produtores rurais protegidos por chapéus e óculos escuros. Essa imagem de conflito reconhecemos também de noticiários de outros veículos sobre as zonas de fronteira. É nesse contexto, conformado por sujeitos diferentes e com poderes de representação assimétricos, que emerge a rivalidade entre chiquitanos e produtores rurais, pela qual cada um dos lados se vê como uma identidade cultural incomensurável com a outra, sendo a violência a consequência de um problema que atinge a ambos os grupos. E há uma constatação nessas imagens: o Estado está presente nessa zona de fronteira e exerce suas funções de definir, proteger e defender a limitação de territórios. Ou seja, o Estado Nacional se faz presente para proteger os limites fronteiriços continentais em âmbito jurídico (Polícia Federal, no Destacamento Militar de São Simão), delimitar as áreas de reservas indígenas (ação da FUNAI) e mediar as relações de conflitos de interesses entre indígenas e não-indígenas (Governador do estado e Deputados). No entanto, seu papel não possui a efetividade necessária para conter a violência e a intolerância entre grupos sociais com interesses conflitantes.

A expulsão dos chiquitanos de seu antigo território pelos produtores rurais foi realizada com coerções e ameaças veladas, mas também concretas. A agressividade e a violência são algumas das formas possíveis da negação do Outro materializar-se, conforme explicita Bhabha (2013, p. 110-111): “a negação do Outro sempre extrapola as bordas da identificação, revela aquele lugar perigoso onde a identidade e a agressividade se enlaçam”. Nesse sentido, a tensão entre produtores rurais e indígenas acentua o problema da disputa territorial suscitando três tipos de violência, as quais envolvem: a) aspectos físicos, por meio das emboscadas, tocaias e ameaças de agressão; b) aspectos materiais, pela destruição de plantações e moradias; e c) aspectos culturais: coerção para adoção de uma identidade nacional brasileira, pressão para não declararem-se indígenas e censura à prática religiosa.

No que diz respeito aos aspectos materiais, o documentário mostra uma casa em construção que foi queimada por fazendeiros com o intuito de intimidar os que ainda ousam nominarem-se indígenas e pleiteiam a posse de suas terras. O fogo e a cinzas dos destroços que restaram demonstram, filmicamente, que o espaço fronteiro não pode mais ser claro e colorido, tornando-se monocromático e vazio. O sentimento de impotência e desolação dos atores sociais locais é mostrado pelas imagens de violência e destruição, em preto e branco, e o som editado que contém somente o choro da moradora (MANOEL..., 2013, 19'30''). Conforme afirma Santos (2010a, p. 39), para a sub-humanidade moderna “A negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para a outra parte da humanidade se afirmar enquanto universal”. E definitivamente, os chiquitanos são a parte sacrificial dessa relação.

### 5.3.6 Conflito Interno

Se é complexo e desigual o enfrentamento com o poderio dos produtores rurais da região, é mais difícil para os indígenas lidarem com a negação da etnia por parte de alguns integrantes da aldeia. Desse modo, o documentário aborda também outra questão que ameaça a manutenção da identidade chiquitana, que é a coerção e a chantagem sofrida pelos indígenas para regularizarem-se como brasileiros, pois somente dessa forma os pecuaristas e proprietários de terras poderão empregar sua mão-de-obra com remuneração e acesso a direitos trabalhistas, uma vez que estarão legalizados (MANOEL..., 2013, 21'25'' – 22'40''). Muitos índios foram e são procurados por fazendeiros brasileiros por serem hábeis vaqueiros e bons trabalhadores, de personalidade “dócil” e inteligentes, herança advinda possivelmente da doutrina jesuíta, à qual estiveram atrelados. Como muitos indígenas não possuem condições de sobrevivência em virtude do pequeno território que lhes está designado, alguns acabam aderindo a declararem-se não chiquitanos, enfraquecendo os argumentos de uma população em decréscimo na posse definitiva de um território que lhes é seu de direito.

Em troca de trabalho, alimentação e moradia, muitos chiquitanos, principalmente jovens, negam sua identidade cultural indígena, sendo seduzidos a assumirem uma ancoragem identitária concedida por um grupo dominante que, no caso, responde pela identidade nacional brasileira, como se a identidade nacional e a identidade étnica agissem de forma excludente. Essa negação/contradição dentro do próprio grupo indígena desvela que “nenhuma cultura é jamais unitária em si mesma” (BHABHA, 2013, p. 71) e expõe a

fragilidade da natureza colonial dos grupos não dominantes, que é a reversão de papéis, demonstrando a ambivalência dessa relação.

De acordo com Bhabha (2013), apoiado em estudos da psicanalítica do desejo, é sempre em relação ao lugar do Outro que o desejo do sujeito ou grupo social colonizado é articulado. Como nenhuma posição é fixa e imutável, na relação do Eu com o Outro, o desejo da inversão de papéis move, com maior ou menor intensidade, as individualidades dentro de grupos sociais, como podemos perceber na narrativa ilustrada do documentário onde jovens indígenas portam faixas com os dizeres “Somos descendentes de bolivianos e não índios como quer a FUNAI” e “Não nos obriguem a ser o que não somos”. De acordo com o depoimento de Ana Cesário, “Eles põem muito na cabeça da pessoa pra não ser chiquitano. Eles ameaçam. Falam que ser for chiquitano não trabalha mais na fazenda deles, não dá serviço pra eles” (MANOEL..., 2013, 21’40”). E pelas descrições anteriores, constatamos que muitos sucumbem.

Nesse ponto, a demanda pela identidade étnica indígena esbarra na reação de outras questões significativas para os sujeitos que integram o grupo, como o reconhecimento e prestígio social que o dominante possui, a superioridade política, as posses materiais, etc. Emerge, assim, o duplo da identidade, para a qual o Outro não pode ser reduzido a um ponto fixo oposto ao Eu, dado que a identidade não é um produto acabado, mas um processo de aproximação e diferenciação. A apropriação forçada a que alguns chiquitanos aderem é mais uma das formas de violência praticada pelo grupo dominante, que exerce sobre o grupo indígena uma relação de poder extremamente desigual, reiterando sua dominação não só nas relações de disputas territoriais, como também no fato de interferir sobre a vida e no modo de vida do grupo mais fragilizado. A essa característica das sociedades coloniais Santos (2010a, p. 46) nomeia de fascismo social. Para o autor, a diferença entre poderes é tamanha que “a parte mais fraca, vulnerabilizada por não ter alternativa ao contrato, aceita as condições que lhe são impostas pela parte mais poderosa, por mais onerosas e despóticas que sejam”. Por esses indícios, dentre outros que assinalam as características de territórios com fortes vínculos coloniais, é que Santos (2010a) observa que as sociedades do “Sul”<sup>53</sup> são politicamente democráticas, mas socialmente fascistas.

A partir do exposto, observamos que nessa zona de fronteira há uma questão identitária complexa, compartilhada por um povo que vive seu próprio sistema cultural entre dois países e à margem das identidades nacionais por eles preconizadas. Para os chiquitanos,

---

<sup>53</sup> Para Santos (2010b), o “Sul” é entendido como “hemisfério sul”, em oposição aos países desenvolvidos do “hemisfério norte”.

assumir o rótulo cultural de brasileiros ou bolivianos não faz sentido para uma população que tem suas raízes históricas atreladas a um espaço compartilhado, gerador de uma nuance identitária étnica própria, porém não “pura”, e desarticulada de uma identidade nacional. Quando falamos em identidade nacional, vários elementos estão associados a essa elaboração, que é social, mas também individual. A identidade é um processo de reconhecimento da alteridade e diversos contextos e situações vão configurar identidades distintas. Cotidianamente muitas das ações discriminatórias e violentas que ocorrem contra o Outro partem do preconceito e do desconforto que os Estados Nacionais apresentam em lidar com as diferenças. Particularmente, a rechaça aos chiquitanos na zona de fronteira abordada no documentário remete também à associação que se faz dos indígenas com bolivianos que saqueiam fazendas, roubam maquinários agrícolas ou são responsáveis por rotas de tráfico nessa região.

Manoel é um homem degradado, tão comum em comunidades de zonas de fronteira e também nas periferias de grandes cidades, como qualquer habitante que não consegue harmonizar duas culturas tão diversas: a chiquitana, da simplicidade e dos vínculos sensíveis e afetivos em relação ao território; e a burocrato-nacional, na qual o reconhecimento enquanto cidadão passa pela aceitação de um documento, de forma confessional, o qual lhe atestará ser mais um número em meio a uma multidão desfacelada e indiferente.

O tempo fronteiro no documentário é assinalado pelos ciclos da natureza (dia/noite – arar/semear/cuidar/colher). Mas há um contraste entre a vida rural e urbana, demonstrado visual e sonoramente quando Manoel sai de sua aldeia – mundo silencioso, cuja passagem do tempo é repetitiva e demorada – e chega na capital Cuiabá – cidade repleta de pessoas que deslocam-se com pressa e são invisíveis umas às outras, cujo tempo passa tão rápido quanto a troca do sinal no semáforo. Imagens de um ir e vir rápido de carros e transeuntes são evocadas para demonstrar a ruptura no ritmo da narrativa no contexto urbano, quando o frenesi da cidade grande embaralha e confunde as identidades culturais num conglomerado indiferenciado de ruídos, imagens e corpos (MANOEL..., 2013, 23’50’’). Ao contrário do espaço aproximativo da opacidade da aldeia rural, a racionalidade urbana de uma rotina mecânica é responsável pela uniformização e indiferenciação.

Manoel, sujeito prestes a se tornar um cidadão brasileiro diante da lei, mesmo em silêncio, através da comunicação de seu corpo, enuncia uma narrativa. A multiplicidade de linguagens e códigos expressos pelo corpo de Manoel denunciam a insegurança, o medo e o desconforto de estar e aderir a uma identidade confessional que não é sua. Não há palavras que expressam esse sentimento, mas as imagens e sonoridades representam bem a polifonia



do corpo de Manoel que, titubeando a cabeça, produz e difunde diferenças (MANOEL..., 2013, 24'10''). Estar na cidade grande e assumir uma identidade nacional brasileira coloca em choque culturas que se atiram, se interferem e se excluem, adicionam-se e subtraem-se num conflito sem fim.

O sujeito que estava habituado a uma convivência longa e repetida com as mesmas imagens, os mesmo objetos, as mesmas rotas e cuja construção do espaço participava ativamente é forçado a uma mobilidade física e simbólica provisória que lhe desencadeia sentimentos conflitantes entre a ancoragem a uma cultura herdada historicamente e a adoção de outra que lhe é totalmente estranha. Nesse sentido, nos cabe a observação de Milton Santos sobre o lugar dos migrantes na sociedade globalizada: “Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação” (SANTOS, 2010b, p. 597). Alienação a uma cultura nacional à qual não se sente participante.

A trilha sonora retomada pelo documentário é a mesma que anuncia seu começo: o hino nacional brasileiro. O retorno da trilha que apoia a imagem de Manoel com o Registro Geral (RG), documento nacional de identificação civil no Brasil, integra a sequência final do documentário e chancela uma ancoragem identitária forçosa, denunciando a coerção à apropriação da identidade nacional jurídica brasileira de mais um indígena chiquitano. Com isso percebemos que não é só o grupo de produtores rurais e políticos que atuam na fragilização das identidades culturais indígenas, mas também o próprio Estado Nacional que deixa de reconhecer como cidadãos os sujeitos oriundos desses povos, impulsionando-os a uma adesão identitária *pro forma*, sem pertencimento.

O hino nacional é utilizado como metáfora do Estado Nacional que tenta dissipar a identidade cultural chiquitana na intenção de favorecer o repasse da posse de Terras Indígenas para os produtores rurais da região. No entanto, para Manoel e tantos outros indígenas, aceitar a vinculação a uma identidade nacional brasileira é uma estratégia de sobrevivência, e não apropriação cultural, pois as políticas públicas existentes no país visando atender as populações indígenas não acessam, a contento, todos os povos. Exemplo disso é a falta de assistência médica que desencadeou a morte da esposa de Manoel. Com isso, indígenas fazem seu RG para obterem benefícios sociais do Estado.

O documentário demonstra que não é a posse de documento que garante o reconhecimento de Manoel enquanto cidadão nacional brasileiro, pois as dinâmicas sociais na zona fronteira onde os chiquitanos habitam negam o reconhecimento da alteridade de seu grupo étnico. Manoel e muitos outros sujeitos pertencem a um entrelugar cujo

reconhecimento identitário não passa necessariamente pela vinculação a uma Nação, mas a valores, práticas, sensibilidades e subjetividades que caracterizam uma etnia cujo pertencimento afetivo e material ao território é gerador de identidade.

Podemos dizer que a imagem de Manoel com rosto sério e olhar petrificado, captada em primeiro plano no local onde o RG é confeccionado, não inspira o reconhecimento de sua adesão a uma identidade brasileira, mas reflete uma vinculação compulsória, dado que alguma coisa nele resiste à comunhão com esse Outro da identidade nacional que é intolerante para com a alteridade chiquitana. Por outro lado, a legitimidade emocional profunda que vincula a identidade cultural de Manoel a elementos simbólicos que estão além dos limites do Estado-Nação, representados por modos de afiliação e sentimentos em relação ao uso do território que possui uma continuidade transfronteiriça, permanece inalterada, se levarmos em conta o aval de Santa Ana, na percepção dos documentaristas.

Tão logo Manoel adquire a posse da Carteira de Identidade as cenas derradeiras do documentário trazem crianças entoando um cantiga dos religiosos chiquitanos, abençoando essa ação. Com uma mescla de imagens captadas *in loco* na produção do documentário, sobrepostas por imagens de arquivos, as crianças bradam a seguinte letra: “Maria está passando por aqui, por aqui! Quando ela passa, tudo se transforma. A alegria vem. A tristeza vai” (MANOEL..., 2013, 24’25’’, tradução nossa)<sup>54</sup>. Nesse sentido, o documentário sugere que a estratégia para aderir a benefícios sociais é “aprovada” pela santa que acompanha toda a trajetória de Manoel.

Aqui as imagens de crianças podem ter dois significados distintos. O primeiro seria de alusão a uma pureza e idoneidade do caráter infantil que, relacionado com Manoel, poderia qualificar como ingênua sua adesão a uma identidade jurídica brasileira de forma confessional. A segunda possibilidade refere-se ao entendimento de que quiçá as futuras gerações de chiquitanos, representadas pelas imagens das crianças, possam agir de forma diferente de Manoel, sendo a “esperança” de perpetuação de uma etnia que seguirá resistindo às estratégias que tentam desarticular a população chiquitana no Brasil.

O documentário encerra com uma dedicatória à antropóloga Denise Maldí, *in memoriam*, que destinou seus estudos à presença estruturante da territorialidade nas culturas indígenas e cujo entendimento é adotado nesta tese: o de que pela ótica dos documentários analisados os sentidos identitários são forjados por elementos de semelhanças e de diferenças entre Eu e o Outro de acordo com a relações que os atores sociais estabelecem entre si e com

---

<sup>54</sup> “*Maria está passando por aqui, por aqui! Quando ella passa, todo se transforma. La alegria viene. La tristeza va*” (MANOEL..., 2013, 24’25’’).

os territórios onde vivem. No caso de *Manoel Chiquitano Brasileiro*, a reivindicação do território material enquanto forma de resistência é conformada pela diferença entre indígenas e não-indígenas, reforçando a adesão a uma identidade étnica, ainda que ela englobe nesse processo de negociação com o Outro elementos que configuram um caráter híbrido a essa identidade. Assim, entendemos que ressaltar a luta identitária em torno de um fechamento étnico é uma estratégia de sobrevivência identitária dentro do contexto social que integram.

Dessa maneira, a narrativa retrata a vida de Manoel, mas seus conflitos assemelham-se ao de outros integrantes da população chiquitana, ao menos no Brasil. Na representação fílmica, a estratégia de reforço da identidade étnica indígena demonstra afetos e sensibilidades almejantes por demarcações – e que se contrapõem à tendência de uma apropriação à identidade nacional – que transformam as subjetividades chiquitanas em realidades políticas concretas, que pleiteiam seu reconhecimento por critérios de diferenciação. Assim, a narrativa produzida pelo filme traz diferentes representações para o uso do território enquanto elemento constituidor de uma identidade cultural étnica, produzindo novos sentidos para o complexo e ambivalente viver no entrelugar fronteiriço. Desse modo, ressaltamos a contribuição do documentário analisado como representação que confere visibilidade, informa e esclarece sobre os conflitos que permeiam uma identidade cultural que possui demandas, tem sensibilidades e reivindica reconhecimento.

Nosso olhar para o documentário suscitou a elaboração de algumas produções de sentidos para as relações dos atores sociais locais com seus territórios, a partir das representações de realizadores locais. No aspecto visual, podemos destacar o contraste das imagens entre os relatos dos conflitos *versus* o enfoque das imagens do cotidiano. No aspecto sonoro, observamos a preponderância do uso do som direto para captação dos depoimentos dos atores locais, assim como o uso da trilha sonora alusiva à própria etnia indígena, com rufar de tambores e cânticos populares, reiterando a voz do documentário primordialmente atribuída aos chiquitanos. Ponto destoante foi o uso do hino nacional brasileiro, utilizado como recurso de dramatização do conflito identitário experienciado pelos chiquitanos e como forma de denunciar o processo de apropriação cultural a que Manoel e tantos outros indígenas no Brasil são submetidos.

Quanto à narrativa dos personagens, há uma expressão de pontos de vista distintos, plurais e até divergentes sobre o viver no espaço fronteiriço, desencadeado pelas diferentes formas de relação que os sujeitos possuem com o espaço, desde o uso estritamente funcional destinado ao lucro – para os grandes produtores rurais – até a apropriação simbólica dos mesmos territórios, por chiquitanos. Ao contrário das perspectivas reducionistas que abordam

essa zona como espaço de violência e disputas mas não a partir da perspectiva dos grupos subjugados, e sim dos grupos dominantes, a zona de fronteira do Brasil com a Bolívia, no estado do Mato Grosso, é representada pela ótica da violência e da exclusão, de repulsa ao Outro, mas também de resistência identitária, representada pela voz do documentário.

#### 5.4 TERRITORIALIDADES CINDIDAS

Ao findarmos a análise dos três documentários que fazem referência às zonas fronteiriças de alguns pontos 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* prevalece 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.

Quadro 06 – Ética e modo de representação predominantes nos documentários fronteira amazônica do Brasil.

	<i>A Gente Luta mas Come Fruta</i>	<i>Quilombagem</i>	<i>Manoel Chiquitano Brasileiro</i>
<b>Ética</b>	Interativa/reflexiva	Interativa/reflexiva	Interativa/reflexiva
<b>Modo de representação</b>	Participativo	Expositivo	Expositivo

Fonte: Dados da autora, 2018.

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 ashaninkas ao longo do filme. Nesse filme, em especial, 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. O Governo Nacional reitera o reconhecimento dos contornos da fronteira por meio da atuação de seus órgãos, que agem a partir de demandas indígenas. No documentário, 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 o filme mostra o 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, pois Costa Marques (BR) é o município mais próximo deles. Assim, essa zona fronteira 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 os

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 dentro de uma área de Reserva Biológica.

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 FUNAI, mantendo os chiquitanos em constante situação de instabilidade.

As cidades contíguas aos territórios indígenas e quilombolas são mencionadas em todos os documentários, pois atividades como consulta a médicos e compra de medicamentos necessitam ser realizados nesses locais. Em *Quilombagem* o *locus* urbano adquire maior relevância, no comparativo com os outros filmes, pois muitas pessoas são obrigadas a migrar para esses locais a partir da expulsão dos territórios quilombolas. Ainda assim, o aspecto rural prevalece nos documentários, sendo os municípios vizinhos apresentados como localidades de situação econômica e social bastante precárias, em zonas de fronteira pouco povoadas.

Quadro 07 – Aspectos sonoros, verbais e visuais nos documentários da fronteira amazônica do Brasil.

	<i>A Gente Luta mas Come Fruta</i>	<i>Quilombagem</i>	<i>Manoel Chiquitano Brasileiro</i>
<b>Sonoro</b>	+	+++	+
<b>Verbal</b>	++	++	+++
<b>Visual</b>	++	+++	+

Legenda: (+) Pouco acentuado (++) Medianamente acentuado (+++) Bastante acentuado.

Fonte: Dados da autora, 2018.

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 alguns 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 nesse capítulo. No contato com o Outro, os diretores optaram por falar sobre os contextos fronteiriços a partir da perspectiva de grupos não dominantes, 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 da zona de fronteira do sul do Brasil, não há um sentido identitário comum que amalgame identidades étnicas 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 – como a construção de casas de palha e barro, o modo de manejar o ambiente, a relação com a natureza, a confecção de suas vestimentas, etc. – indígenas e quilombolas seguem resistindo à apropriação da cultura dominante nessas regiões. Com isso, exercem o direito à autodeterminação que desafia a universalidade dos valores dos grupos dominantes, impostos historicamente a esses grupos sociais.



Nos três documentários, o vínculo e dependência funcional dos grupos camponeses tradicionais com o território e o não reconhecimento desses vínculos por parte dos grupos dominantes fortalece os sentidos identitários étnicos, tornando as zonas fronteiriças da região amazônica lugares de constantes conflitos e disputas. As zonas de fronteira são representadas como espaços de resistência, nos quais a negação do reconhecimento da alteridade negra ou indígena, e sua conseqüente discriminação, são características sintomáticas da distinção baseada em especificidades culturais étnicas, conforme assinala Barth (2000), oriundas do processo de colonização.

Assim, os sentidos identitários fronteiriços baseados na diferença são reivindicados por atores e grupos sociais que experienciam modos de vida e valores excludentes, onde a negação, a supressão ou a tentativa de apropriação forçosa da alteridade impossibilita uma convivência harmoniosa. Nessas zonas, as dinâmicas sociais de grupos em contato suscitam a descontinuidade dos territórios indígenas, que possuem historicamente contornos culturais transfronteiriços, e a fragmentação do território quilombola, que foi parcialmente cedido para uma Reserva, gerando a emergência do fortalecimento étnico como estratégia de luta social e resistência à contínua fragmentação territorial e, conseqüentemente, cultural, dos grupos étnicos. 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 SENTIDOS IDENTITÁRIOS NAS ZONAS FRONTEIRIÇAS CONTINENTAIS BRASILEIRAS**

No presente capítulo procuramos estabelecer cruzamentos e articulações entre os documentários analisados nos capítulos anteriores para pensar de que modo os realizadores locais produzem representações sobre os diferentes sentidos identitários suscitados pelas dinâmicas sociais nos entrelugares fronteiriços. Na tese o entrelugar foi utilizado como metáfora para referenciar as zonas de fronteira, pois essas são locais de entreculturas que possibilitam a criação de formas inovadoras de colaboração, contestação e resistência (BHABHA, 2013).

Ao longo do texto, nos detivemos à análise de representações endógenas de diretores que são oriundos dos estados fronteiriços dos quais falam, entendendo que os filmes analisados fabricam discursos pela articulação dos pontos de vista de seus realizadores com os recursos técnicos inerentes ao fazer fílmico, expressos em uma forma que apresenta a ética e a estética do fazer audiovisual. Durante o percurso, não nos propomos traçar uma perspectiva generalizante, e sim evidenciar as singularidades de cada documentário para, então, identificar pontos de aproximação e distanciamento nas representações que elaboraram sobre os diferentes contextos fronteiriços. Desse modo, os documentários analisados ofereceram indicações de como as zonas fronteiriças representadas desencadearam sentimentos de pertença, compartilhamentos, intercâmbios e hibridações, mas também assinalaram as negações, exclusões e subordinações das diferenças culturais.

Agrupamos as análises documentárias a partir de duas diferentes formas de representação da relação entre grupos sociais nas fronteiras que, em síntese, expressaram sentidos identitários híbridos ou fechamentos identitários. Nos filmes onde as zonas de fronteira foram percebidas como lugares de permanência predominaram vínculos simbólicos e sensíveis entre os sujeitos e grupos em contato e, com isso, os diretores elaboraram narrativas a partir da relação afetiva de compartilhamentos e pertencimentos no território habitado de contornos culturais transfronteiriços. A troca de valores culminou com a hibridação das crenças, hábitos e práticas culturais, sendo a divisão fronteiriça entre os países apenas uma linha imaginária. O sentido de uma identidade cultural integradora prevaleceu – apesar de não ser uníssono.

Nos filmes onde as zonas de fronteira foram representadas enquanto espaços de resistência prevaleceram a exclusão e a negação entre grupos em contato, provocando a necessidade de estabelecimento de contornos específicos nos territórios, a fim de assegurar a

sobrevivência de grupos não dominantes. Os diretores elaboraram representações sobre essas zonas a partir da perspectiva da resistência. Essa delimitação territorial implicou em reconhecer as relações de poder que envolvem o território, pois se para os grupos dominantes a posse da terra está vinculada ao seu valor econômico, para os grupos camponeses tradicionais representados nos filmes, como os indígenas e os quilombolas, o vínculo com o território é elemento basilar para perpetuação de seus sentidos identitários étnicos, pois é imprescindível para sua sobrevivência material.

As zonas de fronteira foram apresentadas como espaços de separação de conjuntos, práticas e crenças; como locais de enfrentamentos, de cisão e de luta, pois os valores partilhados pelos habitantes fronteiriços partem de concepções distintas, desencadeando a exaltação das diferenças culturais entre grupos vizinhos. Desse modo, a intolerância e a negação da copresença de grupos sociais distintos fundamentam a tentativa de apropriação forçosa dos grupos não dominantes e sua consequente reação, pautada em estratégias de fortalecimento étnico diante do contexto social que integram.

Quadro 08 – Formas de expressão das relações dos personagens com o território fronteiriço.

	<b>Fronteira enquanto lugar de permanência</b>	<b>Fronteira enquanto espaço de resistência</b>
<b>Dinâmicas sociais</b>	Hibridação cultural	Diferença Cultural
	Partilha, comunhão, adição	Negação, exclusão, discriminação
	A diferença é apropriada ou reconhecida pelos grupos dominantes	A diferença é excluída pelos grupos dominantes e reforçada pelos não dominantes
	Sentimentos de harmonia entre grupos em contato – geram a permanência	Sentimento de distinção entre grupos – geram resistência
<b>Territorialidade</b>	Simbólica e transfronteiriça	Simbólica e funcional
	Territórios-rede	Territórios-zonas
	Apropriação simbólica de um território com contornos culturais	Apropriação simbólica ancestral e posse territorial material como forma de sobrevivência
<b>Sentidos Identitários</b>	Predomínio da identidade gaúcha – cultura dominante	Predomínio de identidades quilombolas e indígenas – culturas não dominantes

Fonte: Dados da autora, 2018.

## 6.1 TERRITORIALIDADE TRANSFRONTEIRIÇA E TERRITORIALIDADE CINDIDA

A partir da apreciação dos sete documentários, identificamos que em suas representações há zonas de fronteira em que predominam os sentidos identitários híbridos, articulados em torno de uma identidade comum que se expressa por meio de uma territorialidade simbólica transfronteiriça, para além da posse material do território; assim como há representações de zonas de fronteira em que predominam os sentidos identitários mais fechados, articulados em torno de identidades étnicas excludentes, que se expressam por meio de uma territorialidade cindida, uma vez que precisam manter uma coerência entre a territorialidade simbólica e material a fim de se perpetuarem enquanto grupo social. Nesses casos, a territorialidade é cindida porque historicamente os grupos indígenas ashaninkas e chiquitanos, assim como os quilombolas, usufruíam de uma área infinitamente maior do que as que lhe foi designada legalmente nos processos demarcatórios, exercendo uma territorialidade bem mais ampla do que os contornos atuais.

A territorialidade simbólica é um fenômeno que transcende a dimensão nacional, possibilitando o convívio em uma zona fronteiriça entendida com um espaço único e multiterritorial, de contornos culturais para além das linhas divisórias, como é o caso das zonas de fronteira apresentadas em *Continente dos Viajantes*, *Causos e Cuentos de Fronteira*, *A Linha Imaginária* e *Doble Chapa*. Mesmo não necessitando da posse material, os personagens proclamam o sentido de pertencimento e afiliação com o território, ou seja, reafirmam o vínculo simbólico e afetivo que está para além do Estado-Nação. Esse sentido de multiterritorialidade é compartilhado por grupos que constroem territórios flexíveis e multi-identitários, nos quais o acesso é promovido pelo trânsito intenso entre os indivíduos, sendo denominados territórios-redes por caracterizarem a simultaneidade de trocas e a interligação entre eles (HAESBAERT, 2008, p. 7). Esse sentido identitário transfronteiriço é apresentado nos documentários pela porosidade das linhas divisórias que, de acordo com as imagens e relatos dos personagens dos filmes analisados, são ignoradas pelos habitantes locais. Esses personagens respondem, em sua maioria, a uma identidade cultural dominante – gaúcha, com alguns elementos que caracterizam o ser “da fronteira”. Os marcos assinalam diferenças geopolíticas, mas os habitantes locais não os percebem. Os Estados Nacionais dispõem de frágeis pontos de fiscalização e de questionáveis estratégias para regular o comércio fronteiriço, como a destruição de pontes para dificultar – e não impedir – o comércio de importação/exportação de mercadorias, o qual é uma das características dessas fronteiras.

No outro grupo de documentários – *A Gente Luta mas Come Fruta, Quilombagem e Manoel Chiquitano Brasileiro* – a territorialidade simbólica, de cunho ancestral para indígenas e quilombolas, necessita da adição da posse territorial (territorialidade funcional) para que esses grupos étnicos continuem existindo e não sejam sucumbidos pela apropriação simbólica e material dos grupos dominantes. O cerceamento e também o cercamento de grupos em um espaço territorial com fluxos desiguais de entradas e saídas, delimitados em função das pressões de grupos dominantes, reitera os modos de estar junto, baseados no comunitarismo étnico e no uso do território de forma mais “zonal”, denominados territórios-zonas (HAESBAERT, 2008, p. 8). A territorialidade cindida e restrita aos contornos físicos dos territórios delimitados é apresentada por imagens de cercas e rios, que sinalizam os marcos naturais ou artificiais que limitam o fluxo de grupos sociais em contato. O Estado Nacional está presente nesses locais, mas atua sob demanda, para fiscalizar, proteger ou mediar as situações de conflito com o Outro, que não é necessariamente de outra nacionalidade, mas também desenvolve atuação ambígua em algumas situações em que os órgãos ligados ao Governo Federal não possuem a mesma concepção sobre Terra Indígena e território quilombola, que por vezes acaba desfavorecendo esses grupos.

## 6.2 RELAÇÕES QUE GERAM DIFERENTES SENTIDOS IDENTITÁRIOS

Os sujeitos vão construindo suas identidades em relações sociais atravessadas por diferentes discursos, símbolos, práticas e representações. As concepções de identidade diferem mesmo no interior de uma cultura, pois toda identidade existe em relação a uma outra, evidenciando sua alteridade (CUCHE, 2002, p. 183). A ampliação dos contatos e trocas culturais promovidas pela facilidade dos deslocamentos e introduzidas por muitas das formas de comunicação contemporâneas nos provocam a refletir sobre a identidade cultural como um processo em permanente elaboração. A partir desse entendimento, identidades em contato entre diferentes grupos sociais geram novos sentidos identitários, ressignificam a alteridade e tornam evidentes algumas particularidades que conformam as diferentes nuances identitárias; suas distinções. Considerando que vivemos em um mundo em que as pessoas possuem a capacidade de produzir, radicalizar, negar ou reconhecer distinções, são as distinções que fundamentam os contatos geradores de diferentes vínculos com os territórios identificados nos documentários analisados, pelos quais os sujeitos reconhecem, apropriam ou excluem o Outro, em diferentes contextos fronteiriços.

Os sentidos identitários desencadeados pelo contato e pelo intercâmbio com o Outro podem resultar em processos de hibridação conflitivos ou consensuais, conforme pontuou Bhabha (2013). Ainda, adicionando as observações de García Canclini (2004), entendemos que a hibridação também é sobre integração e contato entre culturas, mas há contradições e pontos que não se deixam hibridizar, assim como há evidentes assimetrias que se expressam nesses processos de hibridação. Ao analisarmos as dinâmicas sociais colocadas em evidência em cada documentário observamos situações em que os contatos foram produtivos de consensos e outros em que os conflitos seguem operando devido ao que permanece incompatível nas práticas entre culturas que se margeiam e que se tocam.

### 6.2.1 Sentidos identitários em lugares de permanência

Nas zonas fronteiriças onde as diferenças foram fortemente hibridizadas em torno de uma identidade de amplos contornos territoriais simbólicos, representadas nos documentários *Continente dos Viajantes*, *Causos e Cuentos de Fronteira*, *A Linha Imaginária* e *Doble Chapa*, o usufruto de uma cultura comum faz com que esses espaços sejam propícios à fixação territorial. Ainda que nessas zonas fronteiriças ocorram deslocamentos voluntários, a permanência ocorre independentemente da posse territorial, pois as dinâmicas sociais criaram espaços de trocas simbólicas e afetivas de grupos de diferentes origens étnicas e nacionais que identificam-se com uma identidade que ultrapassa as fronteiras. E no caso das alteridades étnicas apresentadas nos filmes analisados, os árabes foram reconhecidos em sua diferença e integrados ao sentido identitário regional (*Continente dos Viajantes* e *A Linha Imaginária*), enquanto que os indígenas tiveram suas práticas apropriadas e ressignificadas pelo grupo dominante (*Continente dos Viajantes*).

No contato com o Outro de nacionalidade distinta, não há um estranhamento, pois tanto brasileiros, quanto uruguaios e argentinos compartilham de um mesmo pertencimento – a uma identidade gaúcha, ou *gaucha*, fundamentada nos elementos relacionados a um passado histórico comum. Os sentidos identitários presentes nesses documentários apresentam elementos para identificação da identidade gaúcha em seus diferentes sentidos. Os atores sociais locais são associados à sua formação a partir do entrelaçamento de culturas (nas quais minimizaram-se as contribuições de grupos não dominantes), seu modo de vida é marcado pela relação com o ambiente, sobretudo rural (daí sua relação direta com o cavalo), é corriqueiro o hábito de tomar chimarrão, comer carne assada (muitas vezes em fogo de chão) e usar vestimentas típicas, além do fato dos personagens apresentarem uma vinculação mais

forte com a identidade regional do que com a nacional. As imagens dos personagens deslocando-se por entre os marcos que sinalizam as linhas divisórias exemplificam essa integração, sendo as zonas de fronteira percebidas como um *locus* multiterritorial de contiguidade física e de intercâmbios culturais, econômicos e sociais.

Dentro da identidade gaúcha destacamos a ênfase ao sentido identitário fronteiriço que, nos documentários, está relacionado com o sujeito “misturado”, “sortidinho”, “doble chapa”. A diferenciação dos fronteiriços ocorre pela união do Eu com os Outros, misturando-se e espelhando-se no sentido identitário do *nosotros*. A cultura da fronteira implica no contato entre pessoas de diferentes nacionalidades e na prática de um idioma próprio, originado da mistura de outras línguas nacionais. Ser “da fronteira”, nesse sentido, se constitui pela capacidade de acolher as diferentes expressões identitárias que permeiam o espaço fronteiriço, diluindo as diferenças na expressão de um sentido comum. Em alguns momentos dos filmes *Continente dos Viajantes*, *A Linha Imaginária* e *Doble Chapa* também predominam sentidos identitários dos personagens fronteiriços vinculados à imagem-ideia do “mito do gaúcho”, pela superioridade e distinção que essa forma de identificação propõe. Mas tanto o sentido identitário de “ser da fronteira” quanto a definição do “mito do gaúcho” estão amparados nos elementos que constituíram, historicamente, a identidade gaúcha.

Desse modo, os filmes projetam um imaginário da identidade cultural gaúcha, mas que acaba caindo na armadilha da representação “por subtração”, eliminando as influências e contribuições de outros grupos étnicos que originaram esse constructo identitário. Ainda assim, é sabido que não se corrigem desigualdades de respeito e valorização de uma cultura apenas pela afirmação das diferenças que a constituem. De acordo com García Canclini (2004. p. 48), é necessário converter em fortaleza o desencontro entre a afirmação da diferença e as experiências da desigualdade, ressaltando os pontos afirmativos que caracterizam a interculturalidade: o reconhecimento do que há em particular e também daquilo que as culturas em contato possuem e geram em comum, como o *nosotros* que é bem exemplificado na poesia e nas canções entoadas em portunhol em *A Linha Imaginária*, ou os *cuentos* que ganham diferentes versões no encontro com o Outro, ao mesclar histórias do folclore uruguaio e argentino com o brasileiro, em *Causos e Cuentos de Fronteira*. Esses exemplos demonstram uma nova forma de significação pelo contato cultural nas zonas fronteiriças do sul do Brasil, da qual o sentido identitário gaúcho também é um exemplo, uma vez que foi formatado a partir do encontro entre espanhóis e portugueses, acrescido do contato com diversos povos indígenas, negros e outros imigrantes.

Mas se a hibridação cultural manifesta-se por essas formas de experienciar o cotidiano fronteiriço, formatando novas expressões culturais antes separadas, temos que considerar que a apropriação da diferença não deixa de ser uma forma de violência para com os grupos não dominantes. Os documentários que abordam as zonas fronteiriças como lugares de permanência enfatizam o aspecto híbrido e positivo decorrente dessas apropriações, para os quais a identidade cultural gaúcha, em seus distintos sentidos, está consolidada pela ressignificação de elementos de outros grupos étnicos em sua conformação. Com isso, há um problema de invisibilização das diferenças que a constituem, pois na ânsia de abordar os aspectos integracionistas e de coesão identitária, os grupos não dominantes não tiveram sequer direito à voz, sendo apenas mencionados visual e sonoramente em *Continente dos Viajantes* e *A Linha Imaginária*. A relação com a alteridade étnica ocorre por apropriação, como observado na relação com os indígenas em *Continente dos Viajantes*, que são representados como elementos exóticos que servem ao turismo na zona de fronteira da região noroeste do Rio Grande do Sul. Nos demais filmes as contribuições tanto de indígenas quanto de negros foram desconsideradas no processo de representação das zonas de fronteira do sul do Brasil, reforçando a historiografia tradicional sobre o estado, que subestima e afasta a presença dessas alteridades como parte integradora do contato interétnico a partir do qual se consolidou a identidade gaúcha.

Os árabes são parcialmente reconhecidos em sua alteridade, pois mantém algumas de suas práticas, como a língua e a forma de vestir, ao mesmo tempo em que se hibridizam com a cultura localmente dominante, praticando também o portunhol, assim como outros hábitos peculiares à zona fronteiriça do extremo sul do Brasil, em *Continente dos Viajantes* e *A Linha Imaginária*. Assim, nas zonas de fronteira a interculturalidade “torna porosa as barreiras nacionais ou étnicas, fazendo com que cada grupo possa abastecer-se de repertórios culturais diferentes”, mas sem deixar de considerar as assimetrias de poder entre eles (GARCÍA CANCLINI, 2004, p. 43).

Em síntese, nos documentários analisados no Capítulo 4 a singularidade de entrelugares constituídos pelo encontro de diferentes culturas é entendida como intercultural e não enquadrada pelo rótulo genérico de uma fronteira problemática. Mas nem todos os grupos étnicos que coabitam essas zonas fronteiriças foram representados. Ou se foram, prevaleceram os aspectos apropriados desses grupos subalternos pela cultura dominante. Assim, foi a partir da supressão ou da subtração da coexistência de diferentes grupos étnicos que a representação da identidade cultural gaúcha é representada também pela perspectiva dos documentários produzidos por realizadores locais das zonas de fronteira do sul do Brasil.



### 6.2.2 Sentidos identitários em espaços de resistência

Nos documentários em que as zonas de fronteira são percebidas como espaços de resistência, o fechamento em torno das identidades étnicas ocorre em decorrência da negação, exclusão e discriminação consequentes do contato com o Outro. Nos documentários *A Gente Luta mas Come Fruta*, *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro* prevalece um sentimento de segregação entre sujeitos e grupos sociais que resistem e não se deixam hibridizar pela apropriação da cultura dominante. E a forma de resistência por eles encontrada é a luta por manter ou retomar a posse material de seus territórios.

Para indígenas e quilombolas a posse territorial é um dos aspectos que garante sua sobrevivência, pois para esses grupos étnicos são as pessoas que pertencem a um território, dado que sua relação com a terra é ancestral, carregando sentidos simbólicos – sociológicos e cosmológicos – que perpassam gerações. De acordo com a antropóloga Denise Maldí, o território, enquanto espaço de configuração sociológica, geográfica e histórica, adicionado de materialidade, é um dos principais fatores constituidores de identidades.

A noção de território, sem dúvida, é formada através do dado imediato da materialidade, mas esta é apenas um componente, já que todas as demais representações sobre o território são abstratas. É também a raiz para a formulação coletiva da *identidade*. O indivíduo constrói sua identidade baseando-se na sua localização com relação a um grupo e na relação que possui com a totalidade, de tal forma que o território passa a ser determinado e vivido por meio do conjunto das relações institucionalmente estabelecidas pela sociedade (MALDI, 1998, p. 3, grifos da autora).

De maneira semelhante, Haesbaert (2008) afirma que mesmo sendo de caráter representacional, os sentidos identitários se materializam no espaço, conferindo ao mesmo sua configuração territorial. É o território que atribui à identidade sua materialidade e concretude, sendo, desse modo, um dos seus elementos formadores.

Nos filmes, o não reconhecimento da posse de terras indígenas e quilombolas é evidente pelas constantes invasões encampadas por posseiros, madeireiros, caçadores e pecuaristas. Por não contarem com uma fiscalização e proteção efetiva por parte dos órgãos governamentais, esses grupos étnicos são alvos de crimes ambientais, tais como a caça, a pesca e a extração ilegal de madeira; de coerções, a exemplo da proibição do uso de suas línguas nativas e do impedimento da prática de seus cultos religiosos; e de violência, pela destruição física de suas moradas e a expulsão de seus habitantes. A maioria desses conflitos

possui na ancoragem territorial uma estratégia de sobrevivência, desencadeando a elaboração de diferentes sentidos identitários amalgamados na afirmação da diferença.

Pelo contato constante entre grupos sociais com valores e práticas assimétricas, os grupos não dominantes formulam mecanismos de manutenção da diferença cultural a partir daqueles elementos que são “inegociáveis” para a caracterização de seu grupo, resistindo à apropriação e sua consequente ressignificação. A perpetuação do modelo de interdependência dos ashaninkas com a natureza, em *A Gente Luta mas Come Fruta*, a romaria em homenagem a Santa Ana para os chiquitanos, em *Manoel Chiquitano Brasileiro*, e o modo de vida coletivo, em *Quilombagem*, são alguns dos elementos que caracterizam essas identidades étnicas, sendo permanentemente reforçados como forma de distinção para com os outros grupos sociais.

Em *A Gente Luta mas Come Fruta* o conflito interétnico eclode pela negação da alteridade indígena e a exploração do território dessa comunidade por grupos de madeireiros e caçadores, brasileiros e peruanos, que ignoram a propriedade da área ashaninka, situada na fronteira entre Brasil e Peru. Os elementos que caracterizam a identidade ashaninka estão diretamente vinculados à sua relação de interdependência com o território, sendo apresentados visualmente pela prática do plantio de sementes, manejo da pesca, repovoamento dos rios, coleta de frutas, confecção de barcos, cestarias e cobertura de moradias a partir dos materiais produzidos localmente, cujas matérias-primas são obtidas na floresta. Por outro lado, os indígenas também apropriam-se de alguns elementos do grupo dominante, tais como o rádio amador para comunicação, o barco a motor para agilizar seus deslocamentos e a câmera filmadora, para registrar seu cotidiano e compartilhá-lo com outros grupos sociais, indígenas e não-indígenas. Desse modo, o sentido identitário ashaninka caracteriza uma cultura que se apropria de algumas contribuições de outros grupos, mas que também possui elementos de sua cultura que não são hibridizáveis e que, justamente por isso, representa uma cultura que resiste. No que diz respeito à relação interétnica entre os órgãos governamentais e os ashaninkas, o documentário assinala mais uma vinculação de interdependência do que de conflito. Há um reconhecimento da alteridade indígena por parte de instituições brasileiras por entender que ela é constituidora da diversidade cultural do país, além de garantir a segurança nacional. Entretanto, pelo histórico dessa relação relatado no filme, esse reconhecimento da alteridade indígena ocorre somente a partir de demanda.

Em *Quilombagem* há uma disputa pela posse de uma área que pertence aos remanescentes quilombolas, mas que durante muitos anos foi usada por posseiros pertencentes a grupos dominantes na fronteira do Brasil com a Bolívia. Ao partilharem do

ponto de vista dos quilombolas, os diretores assinalam o sentido identitário fronteiriço atrelado à resistência da comunidade quilombola à apropriação por grupos dominantes por meio da luta pela retomada e posse definitiva de seu território. No filme, os elementos que caracterizam a cultura quilombola são o cultivo coletivo da terra, a construção de moradias a partir dos cipós das árvores de castanha, a produção da farinha de mandioca, a perpetuação de seus cultos religiosos a partir da camuflagem pela incorporação de elementos cristãos e a comercialização da castanha como forma de sobrevivência econômica. O vínculo orgânico e afetivo que os integrantes da comunidade possuem com o território remete ao período escravista, sendo responsável pelo sentimento de territorialidade simbólica, além da funcional. Afora os posseiros, os quilombolas também enfrentam o conflito de não serem reconhecidos como proprietários de suas terras por parte de alguns gestores da Reserva Biológica onde as comunidades de Santo Antônio do Guaporé e Pedras Negras estão localizadas. Assim, essa zona fronteiriça é caracterizada como um espaço de difícil inter-relação com o Outro dominante, mas de solidariedade com outros grupos subalternos, negros e indígenas, independentemente deles serem brasileiros ou bolivianos. Nesse sentido, há uma interdependência entre grupos étnicos socialmente excluídos e sua diferenciação para com os grupos dominantes – os quais dificultam a permanência dos quilombolas em seu território, fazendo com que as dinâmicas sociais sejam hostis à fixação nessa zona fronteiriça.

Em *Manoel Chiquitano Brasileiro* os sentidos identitários da etnia chiquitana são apresentados a partir do conflito gerado pelo contato entre indígenas e grandes produtores rurais na região fronteiriça do estado do Mato Grosso com a Bolívia. No filme, a fronteira é tida como um espaço de disputas e violência, mas também de resistência. Dentre os elementos que demonstram a resistência dos chiquitanos à adesão à identidade cultural dominante brasileira estão a fé, as práticas artesanais e o modo como cultivam a terra e organizam suas atividades produtivas. O documentário também apresenta as fissuras de um sentido identitário suscetível a transformações pelo contato com o Outro, como no exemplo de alguns indígenas mais jovens que, tentados pelas benesses de assumirem uma ancoragem identitária dominante, negam sua chiquitania. A relação com os chiquitanos residentes na Bolívia é mostrada como harmoniosa, uma vez que possuem a fé em Santa Ana como um elemento comum, além da etnia. Porém, o contato entre brasileiros e bolivianos é dificultado, e por vezes impedido, por produtores de terras brasileiros que desejam cercar até eliminar as expressões étnicas chiquitanas dessa região a fim de dificultar a homologação definitiva de suas Terras Indígenas.

A partir do exposto, consideramos que os documentários que representaram as zonas de fronteira pelo ponto de vista dos grupos étnicos não dominantes promovem representações dessas culturas sem escorregar na folclorização das identidades étnicas, entendendo que as adaptações das práticas que caracterizam qualquer grupo identitário são sensíveis às mudanças históricas, variando conforme as conjunturas nas quais se inserem. Algumas fissuras nas identidade ashaninkas e chiquitanas foram abordadas pelos diretores, tornando sensíveis os conflitos e as negações, os compartilhamentos e os afetos que constituem os sentidos identitários nessas zonas.

### 6.3 ZONAS DE FRONTEIRA: INTEGRAÇÃO, EXCLUSÃO OU PONTO DE VISTA DA REPRESENTAÇÃO?

Na tese, optamos por trabalhar com filmes dirigidos por realizadores locais, oriundos dos estados em que as zonas de fronteira foram representadas. O recorte intencionou valorizar as percepções, vivências e experiências fronteiriças pela ótica de diretores que, de alguma forma, estavam imbricados com o local sobre o qual falavam, podendo expressar um conhecimento fora da colonialidade das representações do centro sobre as fronteiras. Do mesmo modo, colocar no circuito da comunicação acadêmica outros olhares fora da perspectiva centro-margem foi também uma posição política de trabalhar com realizações elaboradas por diretores que estão deslocados dos grandes centros, sendo uma forma de conferir visibilidade e valorizar as produções locais.

Pontuamos, no começo da tese, que os diretores locais não assegurariam necessariamente uma representação engajada com a verossimilhança das zonas de fronteira, mas poderiam questionar o olhar uniforme historicamente lançado sobre sujeitos fronteiriços muitas vezes estigmatizados, marginalizados e estereotipados. Ao final das análises, consideramos que, a partir do *corpus* analisado, temos diferentes formas de olhar e representar as zonas fronteiriças, que passam por filmes que denunciam a precariedade crônica dessas zonas – em diversos aspectos – e outros que mostram a fraternidade das relações que nelas se estabelecem.

Nesse sentido, os diretores locais apresentaram pontos de vista distintos da perspectiva parcializada, unilateral e estereotipada que qualifica as zonas fronteiriças brasileiras como locais de tráfico de drogas e armas, de contrabando, violência e prostituição, mas não escaparam de outras perspectivas igualmente fracionárias. Alguns documentários foram mais abertos a falar sobre os contrastes, ambivalências e contradições, expondo as fragilidades de grupos étnicos já estigmatizados, enquanto outros apresentaram a fronteira como lugar

propício para a insurgência de práticas como uma literatura e uma expressão musical praticadas em portunhol, revelando a tradução intercultural nesses entrelugares, ao mesmo tempo em que também reforçaram a perspectiva de uma identidade cultural vinculada ao “mito do gaúcho”. Desse modo, os filmes trouxeram para a discussão saberes, valores e formas dos sujeitos fronteiriços relacionarem-se entre si, com o Outro e com o território, revelando práticas usualmente não abordadas pela mídia de referência, assim como também reforçaram alguns estereótipos por essa mídia apresentados.

Nesse aspecto é importante ressaltar que sabíamos, de antemão, que cada diretor, ou dupla de diretores, elaboraria a voz de seu documentário de acordo com valores particulares que orientam sua forma de enxergar e interpretar o mundo histórico, assim como a maneira de significá-lo. Para isso, o ponto de vista, o modo de representação e a ética dos realizadores formularam as proposições e asserções sobre os contextos narrados, demonstrando que a posição e a implicação de cada diretor com os diretamente afetados na representação de cada filme definiram as diferentes perspectivas adotadas.

A partir do exposto nas análises dos filmes, fica evidente que as representações das zonas de fronteira do sul do Brasil são percebidas predominantemente como lugares de integração, enquanto que as zonas de fronteira da região amazônica são entendidas como espaços de exclusão. Nos filmes, observamos que os pontos de vista dos diretores foram igualmente polarizados, e o que de fato diferenciou os documentários analisados foi a qual grupo os diretores privilegiaram ao falar de, sobre e com.

Os diretores de *Continente dos Viajantes*, *Causos e Cuentos de Fronteira*, *A Linha Imaginária* e *Doble Chapa* optaram por apresentar o ponto de vista da identidade gaúcha, predominante nas zonas de fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e com a Argentina. Como essa identidade regional possui contornos simbólicos transfronteiriços, nesse grupo de filmes as zonas fronteiriças são lugares de interculturalidade, complementaridade e intercâmbio cultural. Nesses documentários apenas a identidade cultural dominante foi escutada e teve sua voz ampliada por meio das narrativas.

Por partilharem de sentidos identitários que possuem antecedentes em um passado comum, os sujeitos que se autodenominam gaúchos ou “da fronteira” dividem um mesmo sentimento de pertencimento a um sentido identitário “misturado”, “sortidinho”, no que diz respeito a identidades nacionais. E também aqueles que se identificam com a representação mítica do gaúcho, o pertencimento existe e é adicionado do sentido de distinção e superioridade. Assim, eles compartilham de um *nosotros* comum porque as relações sociais nessas zonas possibilitam a expressão de uma identidade transfronteiriça. Esses

documentários, cada qual de maneira particular, como apontamos nas análises individualizadas, reforçaram as representações do sentido identitário do grupo dominante por meio da reiteração de elementos comuns a essa cultura, seja na forma visual, sonora ou verbal. Se em alguns documentários temos personagens vinculados à imagem-ideia de um gaúcho que expressa o sentido de superioridade que comporta a vinculação mítica, na maior parte dos filmes o estereótipo do gaúcho vinculado ao aspecto de superioridade e distinção que a imagem mítica pressupõe não prevalece. A maioria dos personagens representados nesses filmes expressa visualmente elementos da cultura gaúcha porque esse é modo de vida predominante nessas regiões.

Nos documentários que abordam as zonas de fronteira do sul do Brasil os grupos não dominantes foram coadjuvantes apenas em algumas das obras analisadas. Os contrastes, contradições e ambivalências para com os Outros foram minimizados e, em alguns casos, ignorados. E se *Continente dos Viajantes* tivesse sido narrado a partir da perspectiva dos índios guaranis? Será que a apropriação cultural seria percebida de forma positivada, estando eles restritos a uma configuração territorial infinitamente menor que sua territorialidade simbólica (e histórica) preconiza e realizando atividades alheias à sua cultura original? Não haveria, por essa ótica, uma perspectiva de conflito nessa mesma zona fronteira? E se *A Linha Imaginária* fosse narrada pelos imigrantes árabes? Ou talvez com os árabes? A integração cultural com brasileiros seria percebida da mesma forma? E se em *Doble Chapa* o encontro se desse entre um personagem identificado com a cultura gaúcha, ou *gaucha*, transfronteira, e outro não? Teríamos o mesmo espelhamento identitário a partir das linhas divisórias do Brasil com o Uruguai? Da mesma forma teríamos uma representação distinta em *Causos e Cuentos de Fronteira* se tomássemos como esteio do filme o depoimento de personagens que habitam o meio urbano fronteiro?

Os diretores organizam seus filmes a partir da perspectiva que os toca e que, para eles, traduz-se nos sentidos como foram representadas as zonas de fronteira. Entretanto, seria simplista afirmar que nas fronteiras do sul do Brasil não existem conflitos, disputas ou discriminações entre grupos sociais em contato, ou mesmo que a identidade gaúcha, e o sentido de “ser da fronteira”, são unânimes, e os elementos que integram essa cultura ensejam o sentimento de pertencimento e unificação de todo um diverso grupo social.

A perspectiva integradora, intercultural e multiterritorial foi prevalente nos documentários, mas consideramos que seria possível representar essas zonas fronteiriças a partir de outros pontos de vista, talvez mais plurais e menos consensuais. Do mesmo modo, os documentários que optaram por solidarizarem-se com o ponto de vista dos grupos étnicos não

dominantes, nas zonas de fronteira da região amazônica brasileira, não comportam a única forma de representação válida, mas sim olhares emergentes a partir do critério da descentralização da produção cultural para seleção dos filmes analisados na tese.

Nos documentários *A Gente Luta mas Come Fruta*, *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro* talvez pudéssemos ter uma representação das zonas de fronteira da região amazônica pela perspectiva da integração entre grupos subalternos. No entanto, cada diretor realizou a escolha de seu ponto de vista, assim como imprimiu seu estilo próprio ao filme, impactando na forma de abordagem das zonas fronteiriças. Foi pelo direcionamento do olhar a partir da perspectiva de negros e indígenas que os realizadores desses filmes denunciaram as consequências do colonialismo dos grupos dominantes, que reforçam o sentimento de superioridade ao invadirem territórios, coagirem sujeitos e destruírem povos e culturas nas zonas fronteiriças amazônicas. O reconhecimento dessas situações traz implicações concretas para esses grupos que são sistematicamente esquecidos pelo fechamento do conceito de identidade nacional, que apaga a contribuição de índios e negros à identidade brasileira. Não fosse pelos documentários talvez muitas dessas questões não viessem à tona em representações da mídia de referência, porque abalam as estruturas de poder consolidadas nessas regiões.

Os documentários sobre as diferenças integrantes da diversidade cultural do Brasil não apenas possibilitam a narrativa “de”, “sobre” e “com” as diferenças contemporâneas, mas também denunciam as tentativas de segregação e eliminação dessas diferenças. Contudo, devemos advertir que essas representações tratam-se, também, de “verdades contingentes” que informam a visão de determinados realizadores que criam uma significação sobre o mundo histórico, nos quais diferentes grupos étnicos são audiovisualmente representados, assim como alguns outros são excluídos. Também por isso as asserções elaboradas sobre essas zonas de fronteira não podem ser generalizadas, pois cada obra é representativa de um único ponto de vista.

Também é necessário atentarmos ao fato de que cada documentário, a partir da tessitura de vozes apresentadas, utilizou-se de uma perspectiva partidarizada, seja com os sentidos identitários dominantes, seja com os não dominantes. Essa polarização exclui uma gama de relações complexas que se emaranham junto aos peculiares contornos fronteiriços, sendo muitas delas de subordinação e dominação, mas outras tantas também são de colaboração. Há “fissuras” dentro de cada grupamento étnico, evidenciando que o não dominante pode também se identificar com o dominador, e vice-versa.

Ainda, é preciso considerar que os documentaristas locais não estão isentos de partilharem do espectro do colonialismo cultural que pressupõe uma ordem hierárquica pré-estabelecida entre as culturas e entre os grupos sociais em contato, sendo que muitos deles não produziram necessariamente uma mudança nos discursos e nas imagens sobre os grupos representados. Analisar filmes em que os diretores abordam o mundo histórico do qual são próximos, enfrentando a colonialidade do conhecimento (do centro para a margem) ao qual estão subjugados, é identificar como formas éticas e estéticas de construção de representações sobre esses contextos expressam, em seu conjunto, uma diversidade de vozes e diferenças que não devem ser entendidas como expressões de uma realidade única.

Trabalhar com filmes a partir do critério da descentralização da produção audiovisual dos grandes centros nos possibilitou acessar representações sobre as zonas de fronteira brasileiras desatreladas de uma perspectiva unicamente marginal, redutora e normatizante, como comumente são noticiadas pela mídia de referência. Nesse sentido, apresentar outros aspectos sobre esses entrelugares foi um ponto favorável, comum a todos os filmes analisados. Destacamos como assertivo o fato de não termos uma visão consoante do que são as zonas de fronteira, o que acabaria obliterando a diversidade das representações sobre as vozes sociais e étnicas que constituem uma cultura heterogênea – embora estejamos cientes que muitas outras vozes poderiam ter sido convocadas a partilhar dessas narrativas.

A partir da consideração de que não importa de onde os diretores são, mas sim a partir de qual local eles falam, entendemos que para elaborar uma forma de representação diferente do enquadramento centro-margem é preciso mudar a forma de fazer, filmar, olhar e escutar as realidades fronteiriças para que o resultado dos documentários tenha implicações não só para os sujeitos que representam, mas para a formulação de um conhecimento que leve em conta perspectivas dissonantes sobre os contextos que narram.

Nos filmes, apenas algumas representações sobre as complexas formas de subordinação, dominação e colaboração entre grupos em contato foram mencionadas, demonstrando que entre essas relações há uma variedade ampla de outras possibilidades. Os filmes apresentam algumas delas, mas certamente são apenas um recorte sobre essas realidades. A partir do exposto, consideramos que nossa hipótese de que os realizadores locais ampliariam as formas de representação das zonas fronteiriças em relação ao que é difundido pela mídia de referência – e que pauta as produções audiovisuais sobre essas zonas – foi parcialmente constatada, pois enquanto alguns filmes reiteraram determinados estereótipos, outros documentários colocaram em evidência a perspectiva de sujeitos e grupos sociais que



estão distantes de terem suas imagens e vozes expressas nas produções da mídia de referência, pois foram – e continuam a ser – mantidos à margem.

#### 6.4 REALIZADORES LOCAIS: VÍNCULOS QUE DIRECIONAM O OLHAR

No que tange ao fato de termos no *corpus* de filmes analisados obras dirigidas por realizadores que já atuam na área do cinema e da produção audiovisual e filmes dirigidos por realizadores de uma aldeia indígena, que em tese estariam aparte do circuito profissional, consideramos que as experiências e vivências dos realizadores implicam no modo de representação e na forma como expressam seu olhar sobre o mundo, assim como o conhecimento do aparato técnico e de suas funcionalidades também impacta nessa representação. Com as oficinas audiovisuais promovidas por integrantes do Vídeo nas Aldeias, desde o final da década de 1980, os indígenas passaram a ter contato direto com o aparato audiovisual, incorporando o registro ao cotidiano de muitas etnias, como percebemos pelos arquivos utilizados em *A Gente Luta mas Come Fruta*.

No que concerne ao uso de recursos técnicos, percebemos semelhanças com alguns dos outros filmes analisados no que diz respeito ao uso da iluminação natural nas tomadas, o uso de imagens de arquivos para auxiliar no argumento fílmico, a entrevista como procedimento estilístico, o uso de planos gerais para caracterizar os espaços, assim como o primeiro plano para captar as expressões e gestos dos personagens em evidência. Contudo, o tipo de implicação na partilha do olhar entre quem filme e quem é filmado foi um aspecto que chamou a atenção na composição de *A Gente Luta mas Come Fruta*, distinguindo a representação e autorrepresentação dos realizadores nos filmes.

Na autorrepresentação ashaninka, o ponto de vista dos diretores privilegia a construção visual pelos gestos e movimento dos corpos dos personagens com a evidência do antecampo, possibilitando que o diretor participe da cena simultaneamente como “membro da aldeia e como mediador entre a aldeia e o que está fora dela” (BRASIL, 2013, p. 3). O encontro com o mundo representado configura-se pela dupla implicação dos realizadores na narrativa, que também fica evidente em outros momentos do filme. A relação de cumplicidade e compartilhamento de experiências comuns exemplificam como o antecampo é convocado para o filme.

Como exemplo citamos a cena em que o sujeito-da-câmera acompanha o deslocamento de um personagem, e cai diante dele. Ambos gargalham durante um longo período de tempo, diante e atrás da câmera, mostrando um outro tipo de relação com o sujeito

filmado, afastando-se do modo clássico em que o antecampo figura em recuo. Em nova cena, o sujeito-da-câmera acompanha uma expedição indígena na floresta com vistas a surpreender os invasores quando um ashaninka se depara com um enxame de abelhas. As mesmas perseguem o personagem, que corre mata adentro até encontrar o abrigo em um rio. Do mesmo modo, quem filma e quem é filmado compartilham desse momento corriqueiro dotado de significação para quem partilha de uma mesma *mise-en-scène*. Durante o deslocamento, o antecampo acompanha a expedição e escuta os corpos dos personagens que desbravam a floresta, revelando-se ser um sentido estilístico, mas também ético, como pontua Brasil (2013). Do mesmo modo, a presença de um dos diretores do filme também como personagem e a valorização da *mise-en-scène* dos sujeitos nas situações corriqueiras filmadas é o maior diferencial no ponto de vista da autorrepresentação indígena ao mostrar sua implicação com o Outro, que também é um espelho dele mesmo. Os processos de negociações no fazer do cotidiano da cultura ashaninka constituem a matéria-prima do documentário, evidenciado também pelo modo participativo nos diálogos diretos dos personagens com o sujeito-da-câmera.

Em seu produto final, não percebemos no documentário uma montagem pelo viés didático explicativo, o excesso de voz *over*, a entrevista na forma convencional ou a estrutura linear narrativa. Mas mais do que o uso não tradicional da linguagem técnica, a preocupação dos realizadores centrou-se na captação das sensibilidades e expressões humanas. Não raras foram as cenas que mostraram o cotidiano da aldeia, com um indígena tocando flauta, outro tecendo uma peça de roupa e crianças brincando. A câmera, por ser operada por um duplo, torna-se parte integrante desse cotidiano. Ao posicionarem-se e deixarem-se filmar, oferecendo-se ao olhar do realizador e também do espectador, os indígenas formulam sua *auto-mise-en-scène* para expressar aspectos inerentes à sua cultura. Apropriando-se de um instrumento do fazer do grupo dominante, os ashaninkas transformam a prática cinematográfica, estabelecendo uma relação de reciprocidade entre quem filma e quem é filmado.

Pelo exposto, consideramos que *A Gente Luta mas Come Fruta* supera antigos preconceitos de que os indígenas não seriam capazes de elaborar representações a partir de uma tecnologia que já foi externa à sua cultura. Com isso não queremos dizer que o gesto da autorrepresentação, por si só, torne esse tipo de filme mais ético ou mais legítimo. Mas no filme analisado, chama a atenção o quanto as influências transculturais são apropriadas pelos ashaninkas para tornar o cinema mais um instrumento em defesa de questões concernentes à sua etnia, desestabilizando visões pré-concebidas e estigmatizadas de sua cultura. Para os

estudos da comunicação e do cinema documentário consideramos frutífero pensar a autorrepresentação indígena, com sua forma de enunciação coletiva, como um ponto de vista ético e estético de composição da linguagem audiovisual.

## 6.5 MODOS DE REPRESENTAÇÃO, ÉTICA E RECURSOS NARRATIVOS

Os sete documentários analisados na tese possuem aproximações e distanciamentos no uso da ética, do modo de representação e dos recursos técnicos inerentes à linguagem audiovisual, pois cada realizador imprimiu um estilo próprio para abordar as zonas de fronteira. No que concerne aos modos de representação usados pelos realizadores para estruturação de seus filmes, constatamos que o modo expositivo imperou nas narrativas analisadas. Nesse modo a estrutura argumentativa predomina, sendo organizado em torno do alinhamento entre o dito e o visível. Por ser bastante didático, é reconhecido como o modelo predominante na maioria dos documentários produzidos. Os filmes *Continente dos Viajantes*, *Causos e Cuentos de Fronteira*, *A Linha Imaginária*, *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro* utilizaram-se do modo mais objetivo para formular suas significações sobre a realidade.

O modo participativo trouxe à tona o envolvimento direto dos realizadores na autorrepresentação indígena em *A Gente Luta mas Come Fruta*. No filme impera o interesse dos sujeitos implicados, tanto quem filma quanto quem é filmado, em desvelar o cotidiano de uma aldeia que possui nas práticas de manejo florestal uma estratégia exitosa de sobrevivência. Na edição final do filme, temos a exibição de parte das imagens captadas para o filme apresentadas para o coletivo da aldeia, demonstrando o envolvimento no processo de construção do mesmo, seja pelas entrevistas das quais participaram ou pelas cenas em que os personagens se dispuseram a compartilhar junto do sujeito-da-câmera no momento da tomada. Ainda, um dos diretores atuou com personagem do filme, implicando-se duplamente com a construção da narrativa.

Por fim, o modo poético pautou *Doble Chapa*, que se utilizou fortemente de expressões visuais e de um mesmo ritmo para compor seu modo de representação a partir de “impressões subjetivas, atos incoerentes e associações vagas” para narrar as zonas de fronteira entre Brasil e Uruguai (NICHOLS, 2013, p. 140). A potência das imagens foi explorada em uma organização aparentemente aleatória, mas que suscita sentimentos e possibilidades de sentidos na representação do mundo vivido.

Quadro 09 – Ética e modo de representação predominantes nos documentários analisados.

<b>Documentários</b>	<b>Modo de representação</b>	<b>Ética</b>
<i>Continente dos Viajantes</i>	Expositivo	Interativa/reflexiva
<i>Causos e Cuentos de Fronteira</i>	Expositivo	Interativa/reflexiva
<i>A Linha Imaginária</i>	Expositivo	Interativa/reflexiva
<i>Doble Chapa</i>	Poético	Modesta
<i>A Gente Luta mas Come Fruta</i>	Participativo	Interativa/reflexiva
<i>Quilombagem</i>	Expositivo	Interativa/reflexiva
<i>Manoel Chiquitano Brasileiro</i>	Expositivo	Interativa/reflexiva

Fonte: Dados da autora, 2018.

Se entendermos a ética como uma forma de manifestar a intensidade da presença do sujeito-da-câmera no momento da tomada, ou sua presença no mundo através da mediação da câmera, conforme propõe Ramos (2013, p. 33), a maior parte dos documentários analisados atuou de forma consoante ao campo ético dominante atualmente, pelo qual a intervenção interativa/reflexiva procura valorizar a construção do enunciar, inclusive por meio da intervenção direta do sujeito-da-câmera no momento da tomada. Ao priorizar os atores sociais como centrais para a elaboração de uma interação e reflexão sobre o mundo narrado, a ética interativa/reflexiva predominou em *Continente dos Viajantes*, *Causos e Cuentos de Fronteira*, *A Linha Imaginária*, *A Gente Luta mas Come Fruta*, *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro*. Somente em *Doble Chapa* a ética modesta predominou na forma de relação dentre os narradores/diretores e o mundo representado.

Mas se a ética interativa/reflexiva parte da existência de um “corpo-a-corpo com a circunstância do mundo em situação de tomada”, na qual o sujeito-da-câmera deixa suas marcas no trabalho de representação (RAMOS, 2013, p. 37), as maneiras pelas quais se dão essas relações são bastante diversificadas. Na relação constante de tentar acessar e “decifrar” o outro, as formas de encontro entre realizador e o mundo representado e, particularmente, entre realizador e personagens, podem oscilar entre um contato mais dialógico, de compartilhamento dos momentos de tomada, ou um contato mais distante, no qual fica evidente a relação desigual estabelecida entre quem detém o poder da câmera e quem é por ela filmado. Nesse sentido, em cada obra foram utilizados diferentes recursos para desvelar essa relação.

Os procedimentos metalinguísticos que revelam as condições da enunciação – visualização de câmeras e microfones –, mostrando que os filmes são apenas uma representação da realidade, foram desvelados em *Continente dos Viajantes*, *Causos e Cuentos*

de *Fronteira, Manoel Chiquitano Brasileiro* e *A Gente Luta mas Come Fruta*. Por meio da exposição do uso desses procedimentos, os filmes mostraram que a elaboração de um discurso fílmico ocorre pela articulação de uma diversidade de dispositivos técnicos e narrativos para organizar uma representação sobre a realidade.

A entrevista foi um recurso utilizado em todos os filmes analisados, constituindo-se em uma característica comum para colocar em cena personagens/atores sociais locais, e também vozes autorizadas para falar das temáticas suscitadas em cada documentário. Enquanto *Causos e Cuentos de Fronteira* e *Quilombagem* optaram por promover o encontro entre realizadores e atores sociais locais, sem a participação de sujeitos de fora desses contextos, em *Continente dos Viajantes*, *A Linha Imaginária*, *Doble Chapa*, *A Gente Luta mas Come Fruta* e *Manoel Chiquitano Brasileiro* outras vozes de autoridade foram convocadas a falar sobre as temáticas abordadas nos filmes, oscilando entre depoimentos de antropólogos, historiadores, representantes políticos, músicos e literatos. Esses diferentes personagens ingressaram nas narrativas para conferir legitimidade ao que já havia sido apontado por atores sociais locais, ou para expor pontos de vista divergentes à perspectiva apresentada. Nesse aspecto, destacamos *Manoel Chiquitano Brasileiro* como o único documentário que não se utilizou somente de entrevistas com personagens com os quais o argumento fílmico concordava, conferindo um aspecto mais dialético à narrativa.

A relação dos realizadores com os personagens e com o mundo vivido abordou a entrevista e os depoimentos de duas formas distintas. Em *Causos e Cuentos de Fronteira*, *A Gente Luta mas Come Fruta*, *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro* a elaboração de enunciações sobre o contexto fronteiro foi conferida pela escuta atenta dos atores sociais, os quais tiveram seus tempos de fala e silêncios respeitados em tomadas de longa duração, facilitando o compartilhar de suas *mise-en-scènes*, demonstrando relações de encontro. Já em *Continente dos Viajantes* e *A Linha Imaginária*, o outro figurou com um “sujeito a ser filmado”, em uma perspectiva relacional, porém com uma distinção entre quem filma e quem é filmado. Ou seja, nesses dois casos as entrevistas colaboraram na composição do argumento do filme, mais do que sinalizaram uma situação de encontro.

As vozes presentes nos documentários, por meio da intervenção verbal – que por si só não constituem a “voz” do filme, que é composta pela soma de todos os elementos disponíveis, do argumento à montagem – oscilaram entre os áudios captados *in loco* no momento das entrevistas e os depoimentos escutados em voz *over*, tanto de personagens identificados quanto de anônimos. A “voz de Deus” foi utilizada como elemento fílmico que expõe explicitamente o ponto de vista dos diretores em *Doble Chapa*, pela presença

onisciente dessa voz que compartilha expressões subjetivas sobre a fronteira, assim como a “voz de Deus” esteve presente em *Continente dos Viajantes*, onde o narrador-personagem conduz o filme e deixa explícito o ponto de vista do diretor. Assim, entendemos que por predominar o modo de representação expositivo, os filmes fizeram uso predominante da oralidade para contar suas histórias.

Imagens de arquivos como forma de ilustrar os relatos narrados em voz *over* pelos personagens foram empregadas em *Manoel Chiquitano Brasileiro*, *A Gente Luta mas Come Fruta* e *Continente dos Viajantes*. Em nenhum desses filmes as imagens de arquivos foram apresentadas livres de interpretação verbal, mostrando a atuação ativa dos diretores na produção de significados nos filmes.

A partir de sua dimensão eminentemente simbólica, os documentários analisados foram capazes de estimular sentimentos como a colaboração e a conexão, além de abordar conceitos como rivalidades e tensões, presentes nas relações estabelecidas entre grupos sociais situados em diferentes zonas fronteiriças. Esses sentimentos e sensações foram potencializados pelo uso da trilha sonora, que atuou de forma a corroborar com o ponto de vista dos grupos predominantes em cada um dos documentários analisados. Com exceção de *Causos e Cuentos de Fronteira*, que restringiu sua trilha somente à captação direta do som das entrevistas e dos ambientes, os demais filmes utilizaram-se de banda sonora musical para elaborar sentidos. Os ruídos dos sons advindos dos ambientes onde as tomadas foram realizadas, tais como os sons de rios, pássaros, cães, galinhas, etc., combinaram-se com as imagens dos contextos representados, adquirindo significados simbólicos na maioria dos filmes.

Quadro 10 – Aspectos sonoros, verbais e visuais predominantes nos documentários analisados.

<b>Documentários</b>	<b>Sonoro</b>	<b>Verbal</b>	<b>Visual</b>
<i>Continente dos Viajantes</i>	+	+++	++
<i>Causos e Cuentos de Fronteira</i>	+	+++	++
<i>A Linha Imaginária</i>	+++	+++	++
<i>Doble Chapa</i>	+++	+	+++
<i>A Gente Luta mas Come Fruta</i>	+	++	++
<i>Quilombagem</i>	+++	++	+++
<i>Manoel Chiquitano Brasileiro</i>	+	+++	+

Legenda: (+) Pouco acentuado (++) Medianamente acentuado (+++) Bastante acentuado.

Fonte: Dados da autora, 2018.

Em relação aos aspectos visuais, um ponto em comum esteve presente em todos os documentários, independentemente do ponto de vista adotado pelos diretores, foi a apresentação de cenas sobre o cotidiano rural na representação das zonas de fronteira. Apesar da heterogeneidade presente ao longo da Faixa de Fronteira continental brasileira, as zonas fronteiriças foram representadas de acordo com sua caracterização geral, como lugares de “baixa densidade demográfica, com dificuldades de comunicação com os grandes centros decisórios e característica rural”, coadunando com as percepções contidas na Proposta de Reestruturação do Programa de Desenvolvimento da Faixa de Fronteira (BRASIL, 2005, p. 9). Embora essas características venham se modificando em virtude de novos condicionantes como as mudanças tecnológicas, que possibilitam o acesso aos centros de poder, a expansão migratória, o desenvolvimento de políticas públicas e de projetos para o povoamento das zonas fronteiriças, etc., a população de municípios fronteiriços, de modo amplo e generalizado, segue situando-se prevalentemente no meio rural.

As imagens das paisagens que compõem esses espaços foram captadas majoritariamente em plano geral, como forma de valorizar o espaço territorial, elemento constituidor de identidades. As zonas de fronteira foram mostradas como lugares de permeabilidade social, ensejando o conviver entre grupos em contato, assim como foram apresentadas como espaços de controle de fluxos, sendo um local adverso para sobreviver. Outra característica visual foi o uso abundante de imagens em primeiro plano, dando ênfase aos depoimentos dos personagens, valorizando as narrativas orais pela captação dos gestos e expressões faciais.

No que concerne à montagem, que é o momento que unifica os demais elementos e assegura a “voz” do documentário, a organização linear da estrutura narrativa que conta uma história a partir do encadeamento lógico de cenas e sequências, com sons e imagens que se complementam, foi utilizada em *Causos e Cuentos de Fronteira*, *A Linha Imaginária*, *Quilombagem* e *Manoel Chiquitano Brasileiro*, caracterizando a montagem de evidência. Em *Continente dos Viajantes* a montagem paralela reuniu imagens do passado e do presente, abordando situações semelhantes em diferentes espaços de tempo, mas a montagem de evidência também permeou algumas partes do filme. Em *Doble Chapa* o modo poético permitiu sacrificar a continuidade e a “ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela”, organizando o filme em torno de ritmos temporais e justaposições espaciais para transmitir sentimentos e percepções sobre o mundo (NICHOLS, 2013, p. 138). Por fim, em *A Gente Luta mas Come Fruta* a continuidade cronológica não foi uma preocupação

dos diretores, que organizam a narrativa em torno de diversos saltos temporais que não seguiram uma ordem linear.

Em termos gerais, a maioria dos filmes analisados utilizou-se de um repertório limitado de recursos técnicos com a tendência de operar a partir da lógica da composição narrativa clássica, pautada pela ordem argumentativa e na linearidade produtora de sentidos. Assim, os documentários atendem às formas da estrutura dramática convencional, sendo confortáveis para o espectador, pois os diretores conduzem as respostas interpretativas para o mundo narrado. As exceções ficam por conta da organização não linear em *A Gente Luta mas Come Fruta*, mas cujo arranjo espaço-temporal na montagem não impactou na estrutura dramática da narrativa, que possui um clímax e um desfecho; e em *Doble Chapa*, pelo predomínio da subjetividade estabelecida de ritmos temporais e organizações espaciais vagas que provocaram múltiplas possibilidades de interpretações e, conseqüentemente, leituras.

## 6.6 DOCUMENTÁRIOS NO PRESENTE

O documentário, enquanto fonte de análise sociocultural dos diferentes contextos fronteiriços, e como meio elaborador e legitimador de sentidos identitários, adquire relevância para a comunicação na medida em que se utiliza de modos e estratégias de operação muito próprios para narrar e envolver o espectador quanto às asserções formuladas sobre o mundo histórico. Ao documentar as práticas culturais de sujeitos e grupos em contato, os filmes articularam narrativas visuais, sonoras e verbais para falar sobre entrelugares onde são acionados valores e práticas que viabilizam – ou desafiam – o convívio diário.

Os filmes documentários existem para falar do mundo, de seus problemas e de suas virtudes. A especificidade dos filmes abordados na tese residiu na maneira como operaram com o tempo presente, nos modos como por vezes eles se aproximaram e por outras se afastaram daquilo que é difundido pela mídia de referência a respeito das fronteiras, das formas que distintos grupos sociais se relacionam nesses entrelugares, sua vinculação com o território e os sentidos identitários advindos dessas relações. Os documentários colocaram em cena personagens que vivem à margem das representações dessa mídia de referência, pois estão localizados nos limites do Estado Nacional, em zonas de entreculturas, de entrelugares. Abordar filmes que falam de outras formas de viver, de interagir, de trabalhar, de consumir e de habitar, é trabalhar com um cinema que está implicado com o mundo vivido, interpretando-o a partir da objetividade do olhar da máquina, da subjetividade do olhar do



realizador e da perspectiva de análise do investigador. Nos filmes, há particularidades concernentes a cada região e grupos sociais em contato. E o cinema documentário, ao reconhecer essas diferenças, torna-se instrumento capaz de gerar transformações.

Constatamos que as representações que os filmes nos ofereceram sobre as zonas de fronteira continentais brasileiras estão relacionadas às formas como os sujeitos e grupos sociais representados nos filmes vivenciam suas relações com o território: se o percorrem irrestritamente, as fronteiras são lugares de integração e, portanto, permanência; já se os deslocamentos e acessos são dificultados ou restritos, as fronteiras tornam-se lugares de conflito e resistência, sendo também espaços hostis à fixação territorial.

Os documentários analisados na tese constituíram um *corpus* de filmes que nos tocam e nos alcançam, convidando-nos a refletir, mas também a ponderar sobre os pontos de vista apresentados, uma vez que são elaborações sobre a realidade. Como pontua Gauthier (2011, p. 262), “é pela distância que podemos apreciar o que o documentário do presente traz para o conhecimento da história”. Por ora, consideramos que reconhecer e levar em conta outras perspectivas de olhar sobre essas zonas fronteiriças é um contraponto necessário para a elaboração de um conhecimento mais diversificado, embora não necessariamente descolonizado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na trajetória do estudo desenvolvido priorizamos os documentários de curta e média-metragem produzidos por realizadores das zonas fronteiriças continentais brasileiras. Embora alguns desses documentários tenham sido exibidos em TVs públicas, grande parte está fora das principais janelas de exibição, ficando restrito a eventos, festivais, cineclubes e à veiculação em portais e repositórios na internet, que além de um *lócus* para exposição desses filmes, foi o local onde acessamos *A Gente Luta mas Come Fruta*, *Quilombagem*, *Manoel Chiquitano Brasileiro* e *Doble Chapa*. Os demais documentários foram adquiridos diretamente com os realizadores e/ou produtoras, evidenciando a limitação da circulação dessas representações sobre as zonas fronteiriças, no comparativo com a capilaridade das produções vinculadas ao circuito comercial.

No transcorrer da tese analisamos filmes contemporâneos, produzidos entre 2000 e 2015, que se constituem em narrativas do presente sobre as identidades culturais em zonas de fronteira. O critério de trabalhar com uma pequena amostra possibilitou uma análise mais detalhada de cada filme, permitindo-nos identificar formas específicas de experienciar o viver no limiar entre culturas em contato. Desse modo, nossa seleção guarda certa arbitrariedade, pois outros filmes poderiam integrar esse *corpus*, caso os critérios de seleção tivessem sido outros. Mas também havia a necessidade de traçar um limite.

Trabalhar com o *corpus* selecionado a partir dos critérios estabelecidos provocou questionamentos, enfrentamentos e tensões, tanto dos filmes como dos conceitos por eles suscitados. O fato do *corpus* incorporar diferentes propostas éticas e estéticas nos fez questionar como equalizar relações fronteiriças entre grupos em contato cujo enquadramento dos diretores não se deteve, na totalidade dos filmes, nas relações entre grupos de nacionalidades diferentes. No entanto, abordar outras relações entre grupos nas zonas de fronteira é falar sobre questões que “tocam” e sensibilizam os diretores, não invalidando o uso desses filmes na composição do *corpus* com vistas a atender ao objetivo da tese. Desse modo, trabalhamos a partir da perspectiva de buscar o que é comum, cotidiano ou exclusivo a essas zonas, a partir das interpretações dos filmes. Assim, 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 étnicos contemporâneos nessas regiões.

A metodologia que possibilitou as interpretações apresentadas nesse estudo fundamentou-se na análise fílmica, a qual nos permitiu identificar como os filmes se apropriaram do contexto fronteiriço, por meio de suas proposições e asserções, para falar dos sujeitos e grupos filmados, articulando as vozes dos personagens e dos narradores dentro de cada filme para tornar visíveis os compartilhamentos e os afetos, os conflitos e as negações que constituem os sentidos identitários nessas zonas. Foi a partir da percepção das dinâmicas entre grupos sociais em contato que definimos os dois conjuntos centrais de agrupamento dos documentários, os quais partiram de diferentes sentidos de territorialidade: fronteira como lugar de permanência e a fronteira como espaço de resistência. Essas vinculações se expressaram nos filmes por meio dos recursos técnicos utilizados pelos realizadores, tais como as falas dos personagens, os enquadramentos utilizados, a trilha sonora, as imagens captadas, a relação ética do sujeito-da-câmera com os personagens, os modos de representação de um filme, sua estrutura narrativa, a forma de montagem, etc.

Para identificar como cada documentário elaborou sua “voz” na representação dos sentidos identitários nas zonas fronteiriças articulamos a análise fílmica com a pesquisa bibliográfica e documental, não sem considerar que há limitações inerentes à dificuldade de realizar a tarefa de colocar em palavras os sons, as cores, as sensações e as discussões que cada filme provocou. A composição dos procedimentos metodológicos descritos possibilitou o entendimento dos contextos fronteiriços representados, fornecendo subsídios para analisar os filmes a partir de uma perspectiva contextualizada. Nos capítulos dedicados às teorias, optamos por trabalhar com autores e conceitos que pudessem auxiliar tanto na interpretação para compor uma análise interna ao filme, assim como amparassem a reflexão sobre as realidades externas a ele, possibilitando-nos entender a representação fílmica a partir da articulação dessas duas perspectivas.

Para responder à problemática de identificar como os documentários de curta e média-metragem brasileiros representam as identidades culturais em territórios fronteiriços e como essas representações evocaram conhecimentos sobre as alteridades e diferenças nas zonas de fronteira, 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, que predominou na poesia sonora e visual de *Doble Chapa*, e a

interativa/reflexiva, que marcou o encontro entre o sujeito-da-câmera e os personagens em todos os 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 explorados 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 ao objetivo central da tese, que foi compreender quais os sentidos identitários são re(a)presentados pelos documentários, consideramos que os próprios títulos dos filmes analisados atuaram como indicadores dessas representações nas diferentes zonas de fronteira. Nos documentários que abordaram as zonas fronteiriças do sul do Brasil observamos a expressão de sentidos identitários conformados por contatos de diversas etnias 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.

Ainda que não tenha sido um dos objetivos da tese, o *corpus* de filmes selecionado pode ser considerado representativo da contribuição dos diversos grupos étnicos no processo de formação social, econômica e cultural das zonas de fronteira continentais brasileiras. E é

sobre a contribuição desses grupos que se dá o maior aprendizado dessa pesquisadora ao longo do trajeto percorrido. No começo da tese apresento meu lugar de fala, cujo sentido identitário está representado nos documentários em que as zonas de fronteira são lugares de permanência, compartilhamentos e afetos. Falo também enquanto representante de um grupo étnico dominante, pois sou gaúcha, descendente de imigrantes italianos, e para quem as narrativas analisadas eram representativas da hibridação cultural da zona fronteira do Brasil com o Uruguai, particularmente na região de Aceguá. Entretanto, ao longo dessa caminhada percebi o quanto nosso lugar de fala e nossas percepções sobre o mundo são condicionadas histórica, social e culturalmente. Foi a partir do difícil exercício de distanciamento dessa cultura gaúcha e “da fronteira” que procurei perceber e problematizar as representações reducionistas sobre o grande amálgama de culturas que integram os sentidos identitários gaúchos. E tanto na perspectiva dos documentaristas, quanto em minhas próprias percepções, o lugar reservado à alteridade indígena, negra ou até mesmo árabe não é reconhecido e sim, apropriado em nome da promoção de um sentido identitário integrador pela perspectiva do grupo dominante. Essa uniformização da identidade regional (e de tantas outras identidades dominantes) promove a subtração da diferença e, na prática, esse processo reduz as culturas não dominantes à invisibilidade ou à marginalidade de uma representação estereotipada. Quando proclamamos e endossamos a interculturalidade geralmente a enxergamos pelo aspecto positivo e criativo que o contato entre culturas desencadeia. Mas o exercício da crítica deve nos possibilitar enxergar também a dor histórica dos grupos não dominantes que foram obrigados a se integrar sob o risco de viverem excluídos, discriminados ou em constantes conflitos.

A vinculação a diferentes sentidos identitários engloba as experiências de sujeitos que articulam identidades nacionais, étnicas, latino-americanas, de forma misturada ou isolada, conforme o sentimento de pertencimento/reconhecimento ou negação/discriminação em relação ao Outro. Em ambos os sentidos, destaca-se o caráter contingencial, heterogêneo e mutante das identidades, pois sempre constituem-se na relação entre diferenças culturais. Como apregoa Bhabha, há embates consensuais e conflitivos. Mas o que percebemos ao longo de nossa análise é que esses embates consensuais, produtivos de fronteiras sociais que geram critérios de pertencimento, diluem aspectos da diferença cultural de grupos não dominantes em sentidos identitários que mesclam, fundem e hibridizam as culturas pelo assimétrico contato entre grupos.

Num mundo em que cada vez mais as ameaças à paz global decorrem da falta do exercício da alteridade, a negação do Outro deriva de uma perspectiva cultural excludente e

que deve ser combatida, de todas as formas, uma vez que os antagonismos sociais devem ser negociados ao invés de negados. Os documentários produzidos por diretores locais em diferentes zonas de fronteira, de certo modo, colaboraram para “desencobrir” grupos assolados pela violência social, simbólica e cultural, e também valorizaram os contextos fronteiriços onde o reconhecimento da diferença cultural é entendida como constituidora da vida em sociedade.

Após analisarmos sete pontos de vista sobre as zonas fronteiriças brasileiras, permanece o desafio de produzirmos documentários em que as vozes e imagens de grupos não dominantes estejam em evidência, como ocorre em *Quilombagem, Manoel Chiquitano Brasileiro* e *A Gente Luta mas Come Fruta*. Que os filmes possam reconhecer que as culturas em contato não coexistem em relações de igualdade e respeito, e que a diferença ainda traz consigo o signo amargo da negação, exclusão e discriminação. Mas que pela mudança dos olhares, possamos mudar também as práticas. E que o cinema, enquanto prática social que elabora representações e conhecimentos sobre nossa sociedade, possa nos apresentar cada vez mais perspectivas de lutas contra os discursos e sistemas opressivos, trazendo em suas representações a variedade enorme de relações complexas de dominação, subordinação, apropriação, colaboração e integração que assinalam as zonas de fronteira territoriais do Brasil. Que o “olhar sobre *nosotros*” produza sentidos plurais capazes de suscitar as características ambivalentes das identidades culturais que mesclam sentimentos de reconhecimento do comum e também das marcas de alteridades.

Os documentários analisados apenas evocaram um universo riquíssimo que são as zonas de fronteira, demonstrando a potência do audiovisual não somente pela realização dos filmes, mas pelos desdobramentos que os conhecimentos por eles gerados podem causar. Por meio da sensibilidade e olhar dos diretores locais, observamos a multiplicidade de formas de perceber e representar as zonas de fronteiras brasileiras. Em alguns filmes as tomadas seguiram a velocidade rápida da vida contemporânea, observando apenas os aspectos mais evidentes desses cotidianos. Em outros, a duração da tomada permaneceu tempo suficiente para elaborar sentidos sobre particularidades desses cotidianos, nos convocando a fazer parte dele. Desse mesmo modo, ora nos detivemos em alguns aspectos suscitados pelos filmes mais demoradamente, ora o ônus das escolhas nos fizeram andar mais rápido em determinados trechos do caminho. Com isso, muitos outros aspectos poderiam ter sido aprofundados nas análises dos filmes, mas na impossibilidade de percorrer e usufruir com a mesma atenção e acuidade de todos os lugares perpassados nessa imensa zona de fronteira continental brasileira, permanece o convite para novos viajantes aventurarem-se.

O cinema documentário, ao falar sobre essas especificidades constituidoras da diversidade brasileira, sinaliza a ampliação da representação cultural sobre o complexo que integra as zonas fronteiriças. As imagens produzidas pelos realizadores locais apreenderam a complexidade de algumas regiões das margens continentais nacionais e nos ajudaram a compreender outras “cenas” fronteiriças para além das apresentadas pela mídia de referência. Como a fronteira está também em nosso olhar, outras “imagens” podem ser elaboradas a partir dessas representações. Desse modo, as interpretações aqui desenvolvidas podem ser tomadas como uma das 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

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA – ANCINE. **Informe de Acompanhamento do Mercado**. Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual (OCA). Brasil: Ministério da Cultura, 2013.

ALBUÊS, Glória. Ver para crer. Disponível em <http://www.tyrannusmelancholicus.com.br/imprime.php?cid=3877&sid=311>. Acesso em 05 nov 2016.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: Atena Editora, 1955. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/eb00002a.pdf>. Acesso em 08 out. 2017.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. O Nosso Pampa, Tão Comum e Vário. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 127-132.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. 7ª ed. Campinas/SP: Papyrus, 2009.

BARBERO, Jesús Martín. **De los medios a las Mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía**. México: Barcelona, 1997.

BARTH, Fredrik. 2000. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: LASK, Tomke (org.). **O Guru, o Iniciador e Outras Variações Antropológicas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000, p. 25-65.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2013.

BRANDALISE, Roberta. A televisão brasileira nas fronteiras do Brasil com o Paraguai, a Argentina e o Uruguai. Um estudo sobre como as representações televisivas participam da articulação das identidades culturais no cotidiano fronteiriço. 2011. **Tese** (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade do Estado de São Paulo, 2011. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-26092011-114307/pt-br.php>>. Acesso em 12 out. 2013.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. Divisão de atos internacionais. Coleção de atos internacionais. Acordo sobre a definitiva fixação da barra do arroio Chuí e do limite lateral marítimo. **Decreto Nº 75.891** – de 23 de junho de 1975. Disponível em [http://dai-mre.serpro.gov.br/atos-internacionais/bilaterais/1972/b\\_68/](http://dai-mre.serpro.gov.br/atos-internacionais/bilaterais/1972/b_68/). Acesso em 09 nov. 2016.

BRASIL. Presidência da República. **Lei Nº 6.634**, de 02 de maio de 1979. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/L6634.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L6634.htm). Acesso em 25 out. 2015.

BRASIL. **Ato das Disposições Constitucionais Transitórias (ADCT)**. Constituição Federal Brasileira de 1988. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em 28 jul. 2017.



BRASIL. Presidência da República. **Decreto 4.887**, de 20 de novembro de 2003. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/2003/d4887.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm). Acesso em 17 nov. 2017.

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. Secretaria de Programas Regionais. Programa de Desenvolvimento da Faixa de Fronteira. **Proposta de Reestruturação do Programa de Desenvolvimento da Faixa de Fronteira**. Bases de uma Política Integrada de Desenvolvimento Regional para a Faixa de Fronteira. Brasília/DF: Ministério da Integração Nacional, 2005, 417p.

BRASIL. Ministério da Integração regional. Secretaria de Programas Regionais (SPR). **Faixa de Fronteira: Programa de Promoção do Desenvolvimento da Faixa de Fronteira** – PDF. Brasília/DF: Ministério da Integração Nacional, 2009, 66p.

BRASIL, André. *Mise-em-abyme* da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá. **Significação**, v. 40, n. 40, p. 245-267, 2013.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Revista Famecos**, v. 20, n. 3, pp. 578-602, setembro/dezembro 2013, 2013b, p. 578-602.

BRASIL. Presidência da República. **Lei Nº 13.008**, de 26 de junho de 2014. 2014a. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2011-2014/2014/Lei/L13008.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2014/Lei/L13008.htm). Acesso em 04 set 2016.

BRASIL. Ministério da Integração Nacional. **Portaria Nº 123**, de 21 de março de 2014. 2014b. Disponível em <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=45&data=24/03/2014>. Acesso em 03 nov. 2017.

BRASIL. Serviço Público Federal. **Departamento de Polícia Federal**. 2016a. Relatório de Gestão do Exercício de 2015. Disponível em <http://www.pf.gov.br/institucional/acessoainformacao/auditorias/prestacao-de-contas/prestacao-de-contas-2015/relatorio-de-gestao-2015-final.pdf/view>. Acesso em: 09 set. 2017.

BRASIL. Presidência da República. **Decreto Presidencial Nº 8.903**, de 16 de novembro de 2016. 2016. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2015-2018/2016/decreto/D8903.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/decreto/D8903.htm). Acesso em 01 nov. 2017.

BRASIL. Ministério da Defesa. **Proteção das Fronteiras**. Disponível em <http://www.defesa.gov.br/index.php/exercicios-e-operacoes/protecao-das-fronteiras>. Acesso em 01 nov. 2017.

BORBA, Marcos Severino de. Documentários de fronteira Brasil/Uruguai: marcas de identidades (in)comuns. **Dissertação**. Mestrado em Comunicação. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria Contemporânea do Cinema**. Volume II. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

CENTRO DE ANÁLISE E DIFUSÃO DO ESPAÇO FRONTEIRIÇO. Disponível em <http://cadefufms.blogspot.com.br/>. Acesso em 07 set 2016.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Cultura e Imaginário. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COLL, Liana de Vargas Nunes; LISBÔA FILHO, Flavi Ferreira. A gauchidade no documentário televisivo Fim do Mundo. In: SILVEIRA, Ada Cristina Machado et al. (orgs.). **Identidades Midiáticas**. Santa Maria: FACOS- UFSM: 2011, p. 119-132.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA; Cecilia; MORETTI, Edvaldo César. Invenção do outro e encontro de identidades na fronteira Brasil-Paraguai. **Contribuciones a las Ciencias Sociales**. Marzo, 2011. Disponível em <<http://www.eumed.net/rev/cccss/11/>>. Acesso em 19 jan 2012.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. Ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DALMOLIN, Aline Roes; SILVEIRA, Ada Cristina Machado. Redes sociais, práticas colaborativas e a cobertura jornalística sobre fronteiras. In: 2º Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade: Mídias e Direitos na Sociedade em Rede. **Anais**. Santa Maria/RS, 2013.

DALMOLIN, Aline Roes; SILVEIRA, Ada Cristina Machado; GUIMARÃES, Isabel Padilha; PAUL, Darian Mathias; HENRIQUES, Mariana Nogueira. Do quanto somos gigantes? A abordagem da espacialidade na comunicação. In: 4ª Conferência ICA América Latina: diálogos entre tradição e contemporaneidade nos estudos latino-americanos e internacionais de comunicação. **Anais**. Brasília/DF, 2014.

DARONCO, Leandro Jorge; RODRIGUES, Marcelo Ordesto e STEFANELLO, Belair Aparecida. **Pluralidade: afro-brasileiros no noroeste do Rio Grande do Sul**. Museu Antropológico Diretor Pestana. UNIJUÍ, 2015, 20p.

DIAS, Anelise Schultz; MASCARENHAS, Gregório; SILVEIRA, Ada Cristina Machado. Série "Fronteiras": a visão do Jornal Nacional sobre as fronteiras brasileiras. **Cadernos de Comunicação** (UFSM), v. 15, p. 1-15, 2011.

DOBLE CHAPA. **Entrevista**. Disponível em <https://medium.com/eco-santos/doble-chapagarapa-dokumental-66fe6754eb54>. Acesso em 26 jun 2015.

DORFMAN, Adriana; FRANÇA, Arthur Borba Colen; ASSUMPCÃO, Marla Barbosa. **Fronteiras Sul-americanas: História, formas e processos contemporâneos**. Anuário Unbral das Fronteiras Brasileiras, vol. 2, p.79-123, 2016.

ETNODOC. Edital de apoio a documentários etnográficos sobre patrimônio cultural imaterial. Disponível em [http://www.etnodoc.org.br/indexa787.html?option=com\\_content&view=article&id=20&Itemid=2](http://www.etnodoc.org.br/indexa787.html?option=com_content&view=article&id=20&Itemid=2). Acesso em 05 set 2016.

FERREIRA, Priscila. A Conquista do Oeste/RBS TV: memória e identidade gaúcha na fronteira oeste brasileira. 2012. **Dissertação** (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Maria, 2012.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FRANCISCO, Júlio César Bittencourt. Árabes e seus descendentes no Rio Grande do Sul. **Adverso**. Porto Alegre: ADufrgs sindical, vol. 17, 2013, p. 28-29.

FRANCISCO, Wagner de Cerqueira e. O processo de ocupação da Amazônia, **Brasil Escola**. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/brasil/o-processo-ocupacao-amazonia.htm>>. Acesso em 04 de nov. de 2017.

FRANCE, Claudine de. Antropologia fílmica: uma gênese difícil, mas promissora. In: **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. FRANCE, Claudine de (org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000, p. 17-42.

FREIRE, Marcius. **Documentário: ética, estética e formas de representação**. São Paulo: Annablume, 2012.

FUNDAÇÃO NACIONAL DO ÍNDIO. Demarcações de Terras. **Direito Originário**. Disponível em <http://www.funai.gov.br/index.php/2014-02-07-13-26-02>. Acesso em 08 nov. 2017.

FURTADO, Jorge; XAVIER, Ismail; COUTINHO, Eduardo. O sujeito (extra)ordinário. In: **O Cinema do Real**. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 135-208.

GADELHA, Regina Maria A. Fonseca. Conquista e ocupação da Amazônia: a fronteira Norte do Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.16, n.45, p.63-80, 2002. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142002000200005&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200005&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 04 nov. 2017.

GALLOIS, Dominique Tilkin. Terras ocupadas? Territórios? Territorialidades? In: RICARDO, Fany. **Terras Indígenas & Unidades de Conservação da Natureza**. O desafio das sobreposições. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2004, p. 37-41.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

\_\_\_\_\_. Noticias recientes sobre la hibridación. TRANS: **Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 7, dec. 2003.

\_\_\_\_\_. **Diferentes, desiguales y desconectados**. Mapas de la Interculturalidade. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

GAUTHIER, Guy. **O documentário: um outro cinema**. Campinas/SP: Papyrus, 2011.

GAVAZZI, Renato Antonio (org.). **Etnomapeamento da Terra Indígena do Rio Kampa do Rio Amônia: o mundo visto de cima**. Rio Branco, [s.e.], 2012.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo**. 4ª ed. Porto Alegre: Tchê, 1998.

\_\_\_\_\_. Cartografia da geopolítica e das guerras: Brasil meridional. **ANPUH**. Anais Eletrônicos. XI Encontro Estadual de História. Universidade Federal de Rio Grande, Rio Grande, RS. 23 a 27 de julho de 2012, p. 1583 – 1591. Disponível em [https://www.academia.edu/29728867/583\\_CARTOGRAFIA\\_DA\\_GEOPOL%C3%8DTICA\\_E\\_DAS\\_GUERRAS\\_BRASIL\\_MERIDIONAL](https://www.academia.edu/29728867/583_CARTOGRAFIA_DA_GEOPOL%C3%8DTICA_E_DAS_GUERRAS_BRASIL_MERIDIONAL). Acesso em 18 jun 2017.

GUAZZELI, César Augusto Barcellos. Matrero, Guerreiro e Peão Campeiro: Aspectos da construção literária do gaúcho. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 107-126.

GUIMARÃES, Isabel Padilha; SILVEIRA, Ada Cristina Machado da. O imaginário midiático e a construção do estado e da nação. In: NOVALES, Ana Frega (Org.). **História, regiões e fronteiras**. Santa Maria: FACOS/UFSM 2012, p. 359 – 372.

GUTFRIEND, Cristiane Freitas; ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Identidade gaúcha e cinematografia regional na mídia impressa local. **LOGOS 24**: cinema, imagens e imaginário. Ano 13, 1º semestre 2006.

HAESBAERT, Rogério. 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, 2008, p. 19-36.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000, p. 103-133.

HARTMANN, Luciana. Performances culturais: expressões de identidade nas festas da fronteira entre Brasil, Argentina e Uruguai. **Etnográfica**, vol. 15, n. 2, 2011, p. 233-259. Disponível em <https://etnografica.revues.org/918#ftn9>. Acesso em 02 Dez. 2017.

HISTÓRIA DE LA MÚSICA POPULAR URUGUAYA. Disponível em <http://www.historiadelamusicapopularuruguay.com>. Acesso em 09 nov. 2016.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Cidades**. Disponível em <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/home.php?lang=>. Acesso em 25 ago. 2016.

INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZAÇÃO E REFORMA AGRÁRIA. Diretoria de Ordenamento da Estrutura Fundiária. Coordenação Geral de Regularização de Território Quilombola. **Regularização de Território Quilombola**: perguntas e respostas. Atualizado em 13 abr. 2017. Disponível em <http://www.incra.gov.br/sites/default/files/incra-perguntasrespostas-a4.pdf>. Acesso em 08 nov. 2017.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC: 2001.

KUSCHNIR, Clara. La narrativa, el cine y las mujeres. **Revista eletrônica LABRYS**, agosto/dezembro 2005. Disponível em [http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1\\_2/](http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/). Acesso em 27 jan. 2006.

LEENHARDT, Jacques. Fronteiras, Fronteiras Culturais e Globalização. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 27-34.

LEONARDI, Victor Paes de Barros. **Fronteiras Amazônicas do Brasil**: saúde e história social. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2000.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade (entrevista). **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 1, n. 15, p. 74-82, ago. 2001.

MALDI, Denise. A questão da territorialidade na etnologia brasileira. **Sociedade e Cultura**. Revista de pesquisas e debates em ciências sociais da Universidade Federal de Goiás. Goiânia, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 1998.

MALDONADO, Alberto Efendy. A perspectiva transmetodológica na conjuntura de mudança civilizadora em inícios do século XXI. In: MALDONADO, Efendy; BONIN, Jiani Adriana; ROSÁRIO, Nísia Martins (org.). **Perspectivas metodológicas em Comunicação**: desafios na prática investigativa. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008, p. 27-54.

MARTINS, Maria Helena. Pagos, passagens, Incertezas...O Drama da Fronteira. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 233-252.

MARUNO, Gabriela Rufino. Cinema documentário brasileiro contemporâneo: análise do Banco de Dados da Agência Nacional do Cinema (1994 a 2007). 2008. **Dissertação** (Mestrado em Mídias) – Programa de Pós-graduação em Mídias, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

MÜLLER, Karla Maria. Mídia & Fronteira. Disponível em <http://www.midiaefronteira.com.br/tese.htm>. Acesso em 05 Dez. 2017.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 437 – 453.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 5ª ed. 2ª reimpressão. Campinas/SP: Papyrus, 2013.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. Revista eletrônica Olho da História, nº 3. Disponível em <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos>>. Acesso em 26 set 2004.

OLIVEIRA, Humberto. Entrevista com Jurandir Costa. 14/08/2007. Quilombagem é o novo trabalho de Jurandir Costa. Disponível em <http://almanaque2007.blogspot.com.br/2007/08/documentrio-quilombagem-o-documentrio.html>. Acesso em 27 jul. 2017.

OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de. Para além das linhas coloridas ou pontilhadas – reflexões para uma tipologia das relações fronteiriças. **Revista Anpege**. Revista da

Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Geografia (Anpege), V.11, n.15, jan-jun.2015, p. 233-256.

OLIVEN, Ruben George. A Fabricação do Gaúcho. **Cadernos CERU**. Universidade de São Paulo. Centro de Estudos Rurais e Urbanos, 2ª série, n. 1, 1985, p. 79-91. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/cerusp/article/view/83137/86173>. Acesso em 08 jun 2017.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). **6º Congresso da Sociedade Portuguesa de Ciências da Comunicação** – Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em 2 nov 2016.

PENKALA, Ana Paula. A imagem-objeto e a memória: uma reflexão sobre linguagem a partir das imagens de arquivo em documentários. **Doc On-line**, n. 13, Dezembro de 2012, p. 89-130.

PEREIRA, Ione Aparecida Martins Castilho. Missão Jesuítica Colonial na Amazônia Meridional: Santa Rosa de Mojo, uma missão num espaço de fronteira (1743-1769). 2008. **Dissertação** (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

PIRES, Elize Huegel. A trilogia do gaúcho a pé, de Cyro Martins, na contemporaneidade: uma obra além do seu tempo. **Dissertação** (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

PORTER, Russel. Sobre Documentários e Sapatos. In: **O Cinema do Real**. MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 55-70.

POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. Disponível em <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/chiquitano>. Acesso em 05 set 2016.

PUCCI, Adriano Silva. **O Estatuto da Fronteira Brasil-Uruguaí**. Brasília: FUNAG, 2010.

RAMOS, Guiomar. O Experimental no Cinema Brasileiro: Omar, Ferreira e Bressane. In: CUNHA, Paulo; BRANCO, Sérgio Dias (orgs.). **Atas do III Encontro Anual da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento**, p. 98-106. Disponível em <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncontroAnualAIM-10.pdf>. Acesso em 5 jan. 2018.

RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: \_\_\_\_\_. **Teoria Contemporânea do Cinema**. Volume II. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

\_\_\_\_\_. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual** - Rebeca, ano 1, número 1, 2012, p.16- 53.

\_\_\_\_\_. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** 2ª ed. São Paulo: Senac, 2013.

REZENDE, Tadeu Valdir Freitas de. A conquista e a ocupação da Amazônia brasileira no período colonial: a definição das fronteiras. 2006. **Tese** (Doutorado em História Econômica) - Programa de Pós-Graduação em História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

RÜCKERT, Aldomar A.; GRASLAND, Claude. Transfronteirizações: possibilidades de pesquisa comparada América do Sul-União Europeia. **Revista de Geopolítica**, v. 3, n. 2, p. 90-112. Natal/Rio Grande do Norte: jul./dez. 2012.

RUGGIERI, Ana Luísa. A estrutura do poder da mídia na contemporaneidade: uma análise triádica do dispositivo midiático. **Temática**, Ano XIII, n. 11. Paraíba: novembro 2017.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010a, p. 31-83.

SANTOS, Milton. O lugar e o cotidiano. In: **Epistemologias do Sul**. SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). São Paulo: Cortez, 2010b, p. 584-602.

SCHLEE, Aldyr Garcia. Integração cultural regional. In: MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 61-65.

SILVA, Maria Bernardete Lopes da. Racismo Ambiental e Sociedade Remanescentes de Quilombolas. Fundação Cultural Parmares. Disponível em <http://www.palmares.gov.br/artigos-institucionais-racismo-ambiental-e-sociedades-de-remanescentes-quilombolas>. Acesso em 23 nov. 2017.

SILVA, João Victor Borba Moura; SILVEIRA, Ada Cristina Machado. A mídia como meio de reprodução do poder e da disciplina no contexto da Tríplice Fronteira. **Revista Anagrama**. Revista Científica Interdisciplinar da Graduação (USP). Ano 5, edição 1. São Paulo: Setembro-novembro 2011.

SILVEIRA, Ada Cristina Machado da. O Arqueio das Identidades pela Indústria Cultural. In: SILVEIRA, Ada Cristina Machado et al. **Comunicação e Sociabilidades**. Santa Maria: FACOS/UFSM, 2001.

\_\_\_\_\_. Problematizando a política de identidade: narrativas securitárias e imunização contra a diferença. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. **XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Recife, PE – 2 a 6 de setembro de 2011. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2467-1.pdf>>. Acesso em 14 out 2012.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TORRES, Luiz Henrique. Historiografia Sul-rio-grandense: o lugar das missões jesuítico-guaranis na formação histórica do Rio Grande do Sul (1819-1975). 1997. **Tese** (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1997.

WILLIAMS, Raymond. Culture is ordinary. In: GRAY, Ann; McGUIGAN, Jim. **Studying culture**. London: Arnold, 1997.

VÍDEO NAS ALDEIAS. **Apresentação**. Disponível em <http://www.videonasaldeias.org.br/>. Acesso em 05 julho 2017.

## FILMOGRAFIA

A GENTE LUTA MAS COME FRUTA. Direção de Isaac Pinhanta e Valdete Pinhanta. Acre, Vídeo nas Aldeias, 2006, 40 minutos, col., 35mm.

A LINHA IMAGINÁRIA. Direção de Cíntia Langie e Rafael Andreazza. Rio Grande do Sul, Moviola Filmes, 2014, 26 minutos, col., 35mm.

CAUSOS E CUENTOS DE FRONTEIRA. Direção de Franciele Rebelatto e Luciana Hartmann. Rio Grande do Sul, Foro Entrefronteras, 2009, 24 minutos, col., 35mm.

CONTINENTE DOS VIAJANTES. Direção de André Costantin. Rio Grande do Sul, Transe Imagem, 2004, 55 minutos, col., 35mm.

DOBLE CHAPA. Direção de Diego Vidart e Leo Caobeli. Rio Grande do Sul, Produtora Kalma Garapa, 2014, 26 minutos, col., 35mm.

MANOEL CHIQUITANO BRASILEIRO. Direção de Aluizio de Azevedo e Glória Albuês. Mato Grosso, Instituto Cuiabá Terra Brasilis, 2013, 26 minutos, col., 35mm.

QUILOMBAGEM. Direção de Jurandir Costa e Fernanda Kopanakis. Rondônia, Espaço Vídeo, 2007, 52 minutos, col., 35mm.





## APÊNDICE 1

## QUADRO COM A IDENTIFICAÇÃO DAS SEQUÊNCIAS DOS DOCUMENTÁRIOS

<b>Título:</b> <i>Continente dos Viajantes</i>		<b>Ano:</b> 2004	<b>Duração:</b> 55'
<b>Direção:</b> André Costantin		<b>Estado Produtor:</b> Rio Grande do Sul	
<b>Ética Predominante:</b> interativa/reflexiva			
<b>Modo de Representação:</b> expositivo			
<b>Organização da estrutura narrativa</b>			
Bloco 1 - Presença indígena na conformação cultural do Estado e os conflitos decorrentes da integração forçosa entre índios e brancos, na zona de fronteira com a Argentina	<b>Sequência/tema</b>	<b>Duração</b>	<b>Observações</b>
	1 - Apresentação do documentário	0' – 3'	
	2 – Litoral gaúcho	3' – 9'50''	
	3 – Gaúcho a pé	9'50'' – 11'50''	
	4 – Fronteira sul e oeste	11'50'' – 13'15''	
	5 – região norte	13'15'' – 14'32''	
	6 – Fronteira noroeste	14'32'' – 17'	
	7 – Região das Missões	17' – 21'	
Bloco 2 – Diferentes modos de ser gaúcho	1 – Relação com argentinos e destaque a Getúlio Vargas	01 – 3'40''	
	2 – Gaúcho do campo	3'40'' – 9'	
	3 – Litoral do Rio Grande do Sul	9' – 14'20''	
	4 – Período das charqueadas e a relação com os escravos	14'20'' – 17'40''	
Bloco 3 – Imigrantes no Rio Grande do Sul	1 – Fronteira sul e a relação com imigrantes árabes	0' – 4'20''	
	2 – Imigração alemã e italiana	4'20'' – 10'40''	
	3 – Sobrevoos a Porto Alegre	10'40'' – 15'40''	
<b>Critérios para divisão dos blocos/capítulos:</b> tempo de duração			
<b>Critérios para divisão das sequências:</b> mudança de contexto, sempre assinalada por uma cena de deslocamento/viagem.			

<b>Título:</b> <i>A gente luta mas come fruta</i>	<b>Ano:</b> 2006	<b>Duração:</b> 39'
<b>Direção:</b> Isaac Pinhanta e Wewito Piyãko	<b>Estado Produtor:</b> Acre	
<b>Ética Predominante:</b> interativa/reflexiva		
<b>Modo de Representação:</b> participativo		
<b>Organização da estrutura narrativa</b>		
<b>Sequência/tema</b>	<b>Duração</b>	<b>Observações</b>
1 – Abertura	0' – 50''	
2 – Metanarrativa - 2000	50'' – 3'	
3 – Resultado do plantio	3' – 5'10''	
4 – Recuperação da área -2004	5'10'' – 6'10''	
5 – Escola	6'10'' – 9'30''	
6 – Reunião dos Povos Ashaninka Brasil/Peru – 2005	9'30'' – 12'	
7 – Consciência ambiental	12' – 13'	
8 – Reunião da Associação Apiwtxa sobre o manejo da pesca - 2006	13' – 16'	
9 – Expansão ashaninka	16' – 17'30''	
10 – Fiscalização ashaninka no rio Arara, divisa com a reserva extrativista do Alto Juruá – 1999	17'30'' – 20'20''	
11 – Coleta de ovos de Tracajás	20'20'' – 26'	
12 – Oficina de etnomapeamento com a Comissão Pró-índio do Acre – 2004	26' – 28'50''	
13 – Fiscalização de invasões de madeireiros peruanos na terra indígena ashaninka – 2001 e 2003	28'50'' – 31'45''	
14 – Revolta contra os invasores e encontro com o Governador do Acre, IBAMA, FUNAI e Exército (2001)	31'45'' – 34'20''	
15 – Ação do exército e reflexão do cacique	34'20'' – 37'30''	
16 – A gente luta, mas tem fruta	37'30'' – 39'	
<b>Critérios para divisão das sequências:</b> mudança na temática abordada		

<b>Título:</b> <i>Quilombagem</i>	<b>Ano:</b> 2007	<b>Duração:</b> 52'
<b>Direção:</b> Fernanda Kopanakis e Jurandir Costa	<b>Estado Produtor:</b> Rondônia	
<b>Ética Predominante:</b> interativa/reflexiva		
<b>Modo de Representação:</b> expositivo		
<b>Organização da estrutura narrativa</b>		
<b>Sequência/tema</b>	<b>Duração</b>	<b>Observações</b>
1 – Abertura, com inclusão dos créditos	0' – 1'	Fronteira entre Costa Marques, São Francisco do Guaporé (BR) e Versailles (BO)
2 – Parte daquilo que sobreviveu	1' – 2'20''	
3 - Bacabalzinho	2'20'' – 6'30''	
4 – Forte Príncipe da Beira	6'30'' – 8'50''	

5 – Dependência do rio	8'50'' – 10'10''	
6 – Profanos e Santos	10'10'' – 11'55''	
7 – Santo Antônio do Guaporé (BR)	11'55'' – 17'25''	
8 – Pedras Negras (BR)	17'25'' – 28'35''	
9 – Temporais	28'35'' – 34'20''	
10 – Contrabando	34'20'' – 35'50''	
11 – Bella Vista e Versailles (BO)	35'50'' – 38'45''	
12 – Família: início e fim	38'45'' – 42'	
13 – Santo Antônio do Guaporé (BR)	42' – 43'30''	
14 – Costa Marques e São Francisco do Guaporé (BR)	43'30'' – 47'	
15 – Aquilo que sobreviveu + agradecimentos	47' – 52'	
<b>Critérios para divisão das sequências:</b> mudança na temática abordada		

<b>Título:</b> <i>Causos e Cuentos de Fronteira</i>	<b>Ano:</b> 2010	<b>Duração:</b> 24'
<b>Direção:</b> Francieli Rebelatto e Luciana Hartmann	<b>Estado Produtor:</b> Rio Grande do Sul	
<b>Ética Predominante:</b> interativa/reflexiva		
<b>Modo de Representação:</b> expositivo		
<b>Organização da estrutura narrativa</b>		
<b>Sequência/tema</b>	<b>Duração</b>	<b>Observações</b>
1 – Fronteira entre Santana do Livramento e Rivera	0' – 2'	
2 – Percepções dos sujeitos sobre a fronteira Brasil/Uruguai	2' – 3'30''	
3 – Percepções dos sujeitos sobre a fronteira Brasil/Argentina	3'30'' – 4'23	
4 - Contrabando	4'23 – 8'30''	8 depoimentos
5 - Causos e os <i>cuentos</i> sobre a fronteira	8'30'' – 21'	20 depoimentos
6 – Região da campanha	21' – 24'	
<b>Critérios para divisão das sequências:</b> mudança de tema		

<b>Título:</b> <i>Manoel Chiquitano Brasileiro</i>	<b>Ano:</b> 2013	<b>Duração:</b> 26'
<b>Direção:</b> Aluizio de Azevedo e Glória Albuês	<b>Estado Produtor:</b> Mato Grosso	
<b>Ética Predominante:</b> interativa/reflexiva		
<b>Modo de Representação:</b> expositivo		
<b>Organização da estrutura narrativa</b>		
<b>Sequência/tema</b>	<b>Duração</b>	<b>Observações</b>
1 – Ser ou não ser chiquitanos?	0' – 2'50''	
2 – Romaria de Santa Ana	2'50'' – 4'49''	
3 – Infância	4'49'' – 6'	
4 – Fronteira	6' – 8'55''	

5 – Casamento	8'55'' – 10'37''	
6 – A morte da esposa	10'37'' – 13'05''	
7 – Documento	13'05'' – 15'54''	
8 – Identidade	15'54'' – 17'33''	
9 – Lugar e tempo	17'33'' – 21'25''	
10 – Conflito interno	21'25'' – 22'40''	
10 – Fé	22'40'' – 23'42''	
11 – Cidadania + créditos	23'42'' – 26'10''	
<b>Critérios para divisão das sequências:</b> títulos atribuídos pelos diretores, de acordo com as temáticas abordadas		

<b>Título:</b> <i>A Linha Imaginária</i>	<b>Ano:</b> 2014	<b>Duração:</b> 26'
<b>Direção:</b> Cintia Langie e Rafael Andrezza	<b>Estado Produtor:</b> Rio Grande do Sul	
<b>Ética Predominante:</b> interativa/reflexiva		
<b>Modo de Representação:</b> expositivo		
<b>Organização da estrutura narrativa</b>		
<b>Sequência/tema</b>	<b>Duração</b>	<b>Observações</b>
1 – Abertura – um documentário sobre a fronteira Brasil - Uruguay	0' – 1'40''	
2 – Aldyr Garcia Schlee	1'40'' – 2'11''	
3 – Ernestos Diaz e Fabián Severo	2'11'' – 3'50''	
4 – Chita de Mello	3'50'' – 4'25''	
5 – Mundo literário da fronteira	4'25'' – 5'	
6 – Estuário	5' – 6'	
7 – Fronteira, espaço comum	6' – 7'25''	
8 – Imaginário do gaúcho	7'25'' – 8'05''	
9 – Livramento/Rivera	8'05'' – 9'35''	
10 – Chuí/Chuy e a comunidade árabe	9'35'' – 12'	
11 – Fixação da fronteira com a contenção do Arroio Chuí	12' – 13'59''	
12 – Aceguá/Acegua	13'59'' – 16'45''	
13 – Contrabando	16'45'' – 18'59''	
14 – Jaguarão/Rio Branco	18'59'' – 19'45''	
15 – Futebol	19'45'' – 21'13''	
16 – Fronteira definida por uma avenida	21'13'' – 23'39''	
17 – Misturado: língua fronteiriça	23'39'' – 24'25''	
18 – Viver numa terra só + créditos	24'25'' – 26'21''	
<b>Critérios para divisão das sequências:</b> mudança na temática abordada		

<b>Título:</b> <i>Doble Chapa</i>	<b>Ano:</b> 2014	<b>Duração:</b> 26'
<b>Direção:</b> Diego Vidart e Leo Caobelli	<b>Estado Produtor:</b> Rio Grande do Sul	
<b>Ética Predominante:</b> modesta		
<b>Modo de Representação:</b> poético		
<b>Organização da estrutura narrativa</b>		
<b>Sequência/tema</b>	<b>Duração</b>	<b>Observações</b>
1 – Porto Alegre	0' – 3'	
2 – Chuí/Chuy	3' – 6'05''	

3 – Jaguarão/Río Branco	6'05'' – 8'05''	
4 – Aceguá/Aceguá	8'05'' – 10'05''	
5 – Serrilhada/Cerrillada	10'05'' – 12'15''	Depoimento do uruguaio Edu Macedo
6 – Santana do Livramento/Rivera	12'15 – 16'20''	Depoimento do brasileiro Eron Vaz Mattos
7 – Thomaz Albornoz/Masoller	16'20'' – 19'20''	
8 – Quaraí/Artigas	19'20'' – 21'55''	
9 – Barra do Quaraí / Bella Unión	21'55'' – 24'40	
10 – Montevideú	24'40'' – 26'30''	
<b>Crêterios para divisão das seq�ncias:</b> Mudança de temática, com uso de <i>lettering</i> para identificar o nome das cidades fronteiriças em cada seq�ncia		



## ANEXO 1

### FICHA TÉCNICA DOS FILMES

#### ***Continente dos Viajantes***

Ao longo de 7.000 quilômetros de estradas, ferrovias, rios e mar, o documentário resgata os relatos de viajantes que passaram pelo Rio Grande do Sul. Seguindo as trilhas de andarilhos, pescadores, índios guaranis, descendentes de escravos e colonos europeus, Continente dos Viajantes percorre desde o extremo sul do país, da Barra do Chuí, na divisa com Uruguai, até a fronteira norte do rio Mampituba, divisa com Santa Catarina. O trajeto surgiu a partir dos escritos de viajantes que atravessaram a região, como os franceses Auguste de Saint-Hilaire, de 1820, Arsène Isabelle, de 1830, e Roger Bastide, de 1940, além do brasileiro Thales de Azevedo, de 1955, o belga A. Baguet, de 1845, e os alemães Wolfgang Hoffmann Harnisch, de 1940, e Leo Waibel, de 1954. Tais relatos são sobrepostos pelas imagens do presente, que retratam paisagens e habitantes riograndenses. Entre elas, as Missões Jesuíticas, o centro do estado e a Serra com suas tradições de origens europeias, e locais que ainda guardam as evidências da passagem de escravos no sul, como a Lagoa dos Patos e a capital Porto Alegre.

Direção: André Costantin

Ano de produção: 2004

Duração: 55'

Estado Produtor: Rio Grande do Sul

#### ***A Gente Luta mas Come Fruta***

O manejo agroflorestral realizado pelos Ashaninka da aldeia APIWTXA no rio Amônia, Acre. No filme eles registram, por um lado, seu trabalho para recuperar os recursos da sua reserva e repovoar seus rios e suas matas com espécies nativas, e por outro, sua luta contra os madeireiros que invadem sua área na fronteira com o Peru.

Direção: Isaac Pinhanta, Wewito Piyãko

Ano de produção: 2006

Duração: 39'

Estado Produtor: Acre

#### ***Quilombagem***

Documentário dirigido por Jurandir Costa e Fernanda Kopanakis, trata do drama de duas comunidades quilombolas na fronteira do Brasil com a Bolívia, em plena floresta amazônica. Santo Antônio do Guaporé e Pedras Negras, lutam há mais de 200 anos pelo reconhecimento de sua cultura e permanência em seus territórios sagrados.

Direção: Jurandir Costa e Fernanda Kopanakis

Ano de produção: 2007

Duração: 52'

Estado Produtor: Rondônia

#### ***Causos e Cuentos de Fronteira***

Faz parte da série documental "Parceria Entre Fronteiras", um projeto do Fórum Entre Fronteiras. Moradores das zonas rurais e pequenos vilarejos das regiões de fronteira mostram a riqueza do seu dia a dia por meio de narrativas orais. É uma aproximação quase antropológica aos contadores de causos da fronteira. Em uma região solitária e rural na fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai, estes contadores de histórias revivem a mitologia popular e o imaginário coletivo.

Direção: Francieli Rebelatto e Luciana Hartmann



Ano de produção: 2010

Duração: 24'

Estado Produtor: Rio Grande do Sul

### **Manoel Chiquitano Brasileiro**

Manoel Chiquitano Brasileiro focaliza uma dupla busca: a luta de um homem solitário que percebe ser necessários documento de identidade para alcançar a nacionalidade brasileira, mesmo sendo ele, um índio Chiquitano, descendente dos primeiros habitantes do Brasil. E por outro lado, a luta coletiva do povo chiquitano que atravessa um conflito de identidade étnica, mas vem buscando a demarcação de suas terras tradicionais, apesar das pressões que sofre dos grandes fazendeiros da região na fronteira Brasil-Bolívia e da maioria dos políticos de Mato Grosso. O povo Chiquitano vive nos dois países e foi separado ao longo de sua história por uma fronteira que não desejou e sequer foi consultado. Através da Romaria de Santa'Ana, os Chiquitanos desafiam os limites impostos pela fronteira, através da fé.

Direção: Aluizio de Azevedo e Glória Albuês

Ano de produção: 2013

Duração: 26'

Estado Produtor: Mato Grosso

### ***A Linha Imaginária***

"A Linha Imaginária" é um documentário sobre o universo da fronteira do Brasil com o Uruguai. Dois países, dois idiomas, duas culturas. Uma fronteira que ao invés de separar, une. A Linha Imaginária retrata o universo singular das cidades da fronteira a partir de histórias de quem vive, pensa, canta ou conta a perplexidade deste território onde se encontram dois países.

Direção: Cintia Langie, Rafael Andreazza

Ano de produção: 2014

Duração: 26'

Estado Produtor: Rio Grande do Sul

### ***Doble Chapa***

Doble | Chapa documenta a duplicidade da fronteira entre Brasil e Uruguai. Seus diretores, um brasileiro e um uruguaio, são também um espelho – cada um refletindo um lado dessa linha imaginária. Ao se deslocarem por essa linha limite entre os dois países, os diretores – ou simplesmente os viajantes que guiam o trajeto – descortinam uma fronteira que se expande para além da linha e ganha um território particular dentro dos dois países, um lugar de dupla nacionalidade por essência.

Direção: Diego Vidart, Leo Caobelli

Ano de produção: 2014

Duração: 26'

Estado Produtor: Rio Grande do Sul