

07

MUNDOS QUE COLIDEM: O REALISMO MARAVILHOSO NA REPRESENTAÇÃO INDÍGENA EM FRONTERA VERDE

Marcelo Ferreira Marques

Analice da Conceição Leandro da Silva

Recebido em 04 out 2020. Marcelo Ferreira Marques

Aprovado em 08 fev 2021. Doutor em Letras (Estudos Literários) pela UFAL.

Docente no Curso de Letras da UFAL-Campus de Arapiraca.

Integrante dos grupos de Pesquisa Interartes e DALLT (Descrição e Análise Linguística, Literatura e Texto).

<http://lattes.cnpq.br/7128574046378477>

<https://orcid.org/0000-0003-2267-8448>

Analice da Conceição Leandro da Silva

Doutoranda em Estudos literários com financiamento da CAPES pela UFAL.

Membro do grupo Literatura e Utopia, no qual pesquisa Literatura Brasileira e Estudos Culturais, com ênfase nos utopismos da cultura.

<http://lattes.cnpq.br/6533243254894840>

<https://orcid.org/0000-0002-4087-5560>

Resumo: Em direção diversa das narrativas romanescas e fílmicas que em geral tematizam a Amazônia e os povos indígenas a partir do misticismo simplista ou da imagem idealizada dos povos nativos, *Frontera Verde* (2019) é uma produção colombiana original da Netflix, em oito episódios, cuja trama, inicialmente

policialasca, toma rumos mais profundos, obscuros e instigantes, tendo como cenário a cidade de Leticia, próxima à tríplice fronteira Brasil-Colômbia-Peru. O título da série, que tem argumento de Jenny Ceballos, Mauricio Leiva-Cock e Diego Ramírez-Schremp e direção de Laura Ortega; Jacques Toulemond Vidal e Ciro Guerra, encapsula o estado permanentemente limítrofe das línguas, identidades e poderes encenado pelas personagens. No presente trabalho, pretendemos, num primeiro momento, observar como as cosmovisões presentes em *Frontera Verde* encenam embates culturais e acionam questionamentos políticos, éticos e estéticos de grande relevância para os tempos em que vivemos, quando políticas ambientais, disputas territoriais e ameaças a modos tradicionais de viver com o meio estão na ordem do dia. Tal leitura analisará o tensionamento do conceito de realismo-maravilhoso, cujas precisões e imprecisões permitem o embaralhamento das ideias de ordinário e extraordinário, de natural e sobrenatural. Por fim, abordaremos brevemente as relações de representatividade e representação presentes nessa obra. O aporte teórico se baseia, dentre outros, em Roas (2014), Todorov (2014), Chiampi (2013), Bastos (2006) e Ribeiro (2016).

Palavras-chave: Fantástico. Maravilhoso. Amazônia. *Frontera Verde*.

Resumen: En una dirección diferente a las narrativas románticas y fílmicas que en general tematizan la Amazonía y los pueblos indígenas desde el misticismo simplista o la imagen idealizada de los pueblos nativos, *Frontera Verde* (2019) es una producción original de Netflix, en ocho episodios, cuya trama, inicialmente policial, toma rumbos más profundos, oscuros e instigadores, con la ciudad de Leticia, cercana a la triple frontera Brasil-Colombia-Perú, como escenario. El título de la serie, que cuenta con un argumento de Jenny Ceballos, Mauricio Leiva-Cock y Diego Ramírez-

Schrempp, encapsula el estado permanentemente fronterizo de los lenguajes, identidades y poderes escenificados por los personajes. En el presente trabajo pretendemos, en un primer momento, observar cómo las cosmovisiones presentes en *Frontera Verde* escenifican choques culturales y desencadenan cuestiones políticas, éticas y estéticas de gran relevancia para los tiempos que vivimos, cuando las políticas ambientales, las disputas territoriales y las amenazas a las formas tradicionales de convivir con el medio ambiente están en la agenda actualmente. Analizará la tensión del concepto de realismo maravilloso, cuya precisión e imprecisión permiten barajar las ideas de ordinario y extraordinario, de natural y sobrenatural. Finalmente, abordaremos brevemente las relaciones de representatividad y representación presentes en este trabajo. El aporte teórico se basa, entre otros, en Roas (2014), Todorov (2014), Chiampi (2013), Bastos (2006) e Ribeiro (2016). **Palabras llave:** Fantástico. Maravilloso. Amazonas. *Frontera Verde*.

INTRODUÇÃO

Encontrar uma narrativa ficcional que tenha lugar na Amazônia não é algo incomum. Muito menos surpreendente é que essas narrativas estejam ligadas à fantasia e ao misticismo que permeiam os discursos de não indígenas sobre os universos e as espiritualidades nativas. Assim como os romances *Amazônia Misteriosa* (1953) e *Tupinilândia* (2018) e filmes como *Apocalypto* (2006), *Anaconda* (1997), *O abraço da Serpente* (2015), *Tainá* (2000)¹, há uma série de narrativas que exploram a natureza

1 *Apocalypto* é um filme estadunidense, dirigido por Mel Gibson com roteiro assinado por ele em parceria com Fährad Safina; *Anaconda* é uma co-produção Estados Unidos/Brasil e foi dirigido por Luis Llosa e roteirizado por Hans Bauer, Jim Cash e Epps Jr; *O abraço da serpente* (El Abraço de la serpiente) é um filme colombiano dirigido por Ciro

“selvagem” e as cosmovisões nativas como algo sobrenatural, misterioso e, não raro, monstruoso ou desrespeitoso às identidades dos povos em que se inspiram. Outro clichê comum que recai sobre tal temática e que alcança o exato extremo oposto dessa paleta de representação é a condescendência e a idealização do nativo como “bom selvagem”, como uma figura perfeita, pacífica e harmônica, quase como deuses nus e extremamente ingênuos vivendo no coração da “manigua”². Sendo estes cenários já esperados e exaustivamente explorados em associação à temática, é grata surpresa descobrir *Frontera Verde* (2019) entre as produções originais da Netflix.

No presente trabalho, pretendemos observar como as cosmovisões presentes em *Frontera Verde* encenam embates culturais e acionam questionamentos políticos, éticos e estéticos profundamente relevantes para as contemporâneas discussões sobre disputas territoriais e ameaças a modos tradicionais de viver. Essa colisão de mundos figurará como horizonte inicial para uma leitura que também busca, tangencialmente, observar o tensionamento do conceito de realismo-maravilhoso na representação e na representatividade dos povos indígenas fronteiriços.

A apresentação das personagens e dos eventos, em *Frontera*, se dá de forma progressiva e gradual, muito em decorrência de seu formato seriado e de seu pendor ao investigativo. Isso significa, em termos práticos, que apenas no decorrer dos episódios é que vamos compreendendo alguns vácuos informativos, num jogo já

Guerra e escrito por ele e por Jacques Toulemound Vidal e, finalmente, *Tainá* é um filme brasileiro dirigido por Tânia Lamarca e Sérgio Bloch.

2 A palavra manigua significa selva ou floresta. A locação das filmagens é a cidade colombiana Leticia, na fronteira Brasil/Colômbia.

clássico de montagem de um quebra-cabeça. Esse movimento ocorre entre um episódio e outro, mas ocorre também entre o que representa a primeira e uma possível segunda temporada.

A série mergulha em arcos muito rápidos e sucessivos, o que, associado à montagem (cortes, tempo e ritmo de sucessão das cenas), acentua um caráter de urgência e tensão. Apesar de se apresentar como uma trama investigativa, policialesca, seu foco narrativo central é mais amplo, pessoal e interconectado com a história da floresta, centro gravitacional e espaço principal das ações. De fato, a estrutura que vai se desenrolando em torno da protagonista, a agente Helena, interpretada por Juana Del Rio, a faz mergulhar em questões que aos poucos revelam e reconstróem a sua própria identidade. Contudo, essa reconstrução pessoal se dá associada à atuação mais ampla da floresta como coprotagonista, uma escolha interessante do ponto de vista da narrativa, uma vez que é esse emaranhamento que constrói as fronteiras conflituosas em que se situa a história da detetive.

Nas páginas que seguem, organizaremos nossa análise tendo por horizonte os seguintes eixos: os aspectos narrativos e fílmicos; a presença do sobrenatural em diálogo com o conceito de realismo-maravilhoso; e, finalmente, a questão da representação artística e da representatividade das personagens nativas e sua relação com a floresta.

A NARRATIVA

Frontera Verde, desde o princípio, desenvolve-se como uma trama não linear, utilizando-se de alguns flashbacks, a partir das perspectivas das diferentes personagens, para lançar novos

elementos que dispõem e complicam, em diversos espaços e tempos, a trama da detetive e dos povos originários. É em decorrência disso que somos capazes de perceber que, mais que uma história de elucidação policial, trata-se também das complexidades da história do próprio lugar em que a narrativa ocorre.

A cena que vemos no começo do primeiro episódio nos conduz, em plano- sequência, a caminhar em meio à floresta. O som desempenha um papel importante nesse momento; o canto de pássaros e grilos, o assovio do vento, o roçar das folhas das árvores; os golpes graves e a melodia lânguida e minimalista da trilha sonora. No centro desse cenário está o som da voz de um homem que não vemos, mas caminha (seus olhos são a lente da câmera) e fala em uma língua que, sem as legendas, só acessaríamos enquanto significantes apartados de seus significados. Todos esses sons contrastam com o silêncio dos quatro corpos que encontramos ao longo do caminho que percorremos. São corpos de mulheres mortas, alvejadas por tiros e flechas, trajando blusas e saias azuis, o que nos sugere que façam parte de um mesmo grupo. As palavras do homem que não vemos falam da Mãe Selva como casa do mundo e falam de um demônio que lhe pisou nas entranhas. A cena se encerra com a aparição, num dos cantos da tela, de uma mão humana que se aproxima das raízes de uma árvore, a mão do homem que ainda não sabemos quem é. Curiosamente, essas raízes principiam a ser perpassadas por uma luminância fluida, móvel, à semelhança de uma alteração energética num plano supramaterial. Encerram-se a cena e o episódio.

Estão dispostos, nessa primeira cena, elementos que condensam grande parte do universo da narrativa. Por um lado, a

busca por elucidar e responder as perguntas que o plano-sequência nos provoca constitui, dentre outros tantos eventos ao longo dos episódios, o motor da chegada e da investigação da detetive Helena à/na região. Por outro lado, a cena criminal já é indício, como veremos mais à frente, do cruzamento e choque entre diferentes visões de mundo. Para compreender melhor o que foi dito, observemos esses arcos, dos mais aos menos evidentes.

A detetive Helena Poveda é enviada, de Bogotá, à cidade de Manigua, na fronteira Brasil-Colômbia, para investigar o assassinato de quatro missionárias de uma congregação intitulada Igreja do Edén. Seu contato imediato e parceiro de investigação é Reynaldo, indígena de uma comunidade local, da qual se encontra afastado. No espectro de suspeitos dos assassinatos estão madeireiros, traficantes, grileiros e povos indígenas isolados. Desde o princípio, a investigação de Helena se vê imersa em dificuldades de ordem variada, o que nos obriga a reunir fragmentos de informação e elaborar compreensões provisórias da trama. Vão-se adicionando camadas narrativas dispersas na linha temporal, acrescentando-se as informações que tanto trazem novos sentidos à busca de Helena quanto deixam evidentes recortes temporais e pontos de ligação mais profundos entre as personagens. A trama torna-se tão densa, a partir de determinado ponto, quanto o tecido da selva e, do presente da narrativa, remonta a um passado que, dada a quantidade de flashbacks e camadas temporais, é difícil de precisar no tempo. Assim, além dos núcleos policial, local e dos povos originários, dois novos núcleos de personagens surgem, no passado: os índios liderados por um homem alemão e o grupo religioso de mulheres brancas, do qual faziam parte

as missionárias assassinadas, que aparentemente estavam ali a converter mulheres dos povos da floresta³.

Especialmente em relação a esses dois núcleos é que os mistérios se intensificam, a partir dos episódios centrais da temporada. A tribo dos Ya'arikawas, liderada por Joseph Schulz, além de lanças e do arco e flecha, porta armas de fogo e, sob o pretexto de proteger a floresta dos madeireiros, mostra-se intransigente e agressiva. Aqui a ficção estende pontes a eventos históricos controversos: lemos a presença desse estrangeiro em meio à floresta como uma referência à expedição ao Jari (NEHER, 2020), entre 1935 e 1937, liderada por Schulz-Kampfhenkel (jovem zoólogo e geógrafo das forças paramilitares da SS), que alardeava como objetivos da viagem estudar a fauna, a flora e a forma de vida dos povos nativos naquele lugar ainda tão pouco explorado. Embora alguns pesquisadores tenham levantado hipóteses sobre uma possível expedição de colonização para a implantação de um território ariano na América do Sul, uma espécie de Guiana Alemã (PACHECO, 2017), a maioria acredita que o objetivo de Schulz era ganhar capital político na Alemanha nazista da época, pois também era descrito como carreirista.

Seja qual for a motivação dessa expedição pela selva, ela despertou, pelo inusitado que representa, a imaginação de alguns escritores ao longo do tempo, tendo sido inspiração para narrativas como *Amazônia Misteriosa* (1953), de Gastão Cruls. No romance,

3 Supomos, pelos nomes, que os povos representados na narrativa são: “Wenaiwika”, “Tsáse náí”, “Enaguas” ou “Piapoco (Nai)”, “os Matsés” (referidos como Manauac), não encontramos referências sobre as etnias “Arupani” e “Ya'arikawas”. Com relação às línguas indígenas encontramos diálogos em Tikuna e Hoto, duas línguas amplamente faladas na região da tríplice fronteira Brasil-Colômbia-Peru.

levanta-se a possibilidade de experimentos à la Mengele⁴ com os nativos, conduzidos por um grupo de cientistas e paramilitares da SS nazista. Se a temática de Cruls é instigante do ponto de vista da Ficção Científica (com cores extremamente distópicas), a execução de sua escrita preciosista, carregada de muitos arcaísmos e de um uso excessivo de palavras da “fala amazônica”, ofusca, entre outras coisas, sua óbvia ligação intertextual com *Robinson Crusoe*, de Defoe, e com *A ilha do Dr. Moreau*, de H.G. Wells, tornando a leitura cansativa e, às vezes, hermética⁵.

Essa inserção do regime e dos expedientes nazistas, em contraponto com o universo amazônico, abre espaço para recuperarmos algumas questões, como por exemplo, mais amplamente, a questão da ciência/cultura versus natureza e, mais especificamente, a questão das ditas supremacias raciais, suas teorias e, em alguns casos, suas abjetas experimentações com seres humanos. Em outras palavras: eugenia e colonização.

Não há novidade em dizer que, se tomarmos a ciência como prática e discurso de progresso sempre positivo e irreversível, num entendimento mais condizente com certa mentalidade do século XIX, perderemos de vista os saberes de povos e comunidades cuja experiência e relação com o meio são, para dizer o mínimo, menos predatórias e mais alinhadas com os ciclos naturais do planeta. O não nativo, então colocado como padrão dominante, comumente entende a forma de vida dos nativos como uma

4 Médico alemão a serviço da SS nazista que fazia experimentos cruéis e mortais com os prisioneiros de Auschwitz.

5 De fato, o autor precisa inclusive recorrer a uma espécie de glossário para que a leitora consiga alcançar os sentidos textuais. Apenas a título de exemplo, o “elucidário” de Cruls traz palavras como icamiaba, mixixira e caamembeca.

deficiência civilizatória que, por isso mesmo, precisaria de uma tutela em nome da civilização e do progresso.

A ciência do século XIX produziu um número significativo de teorias raciais que, no contexto das colonizações, serviram a propósitos variados, mas que em geral convergiram para a justificativa da pacificação, aculturação e domesticação do “selvagem”. Essa justificativa dava respaldo de autoridade incontestável (porque baseada no discurso científico) às práticas já então seculares de exploração europeia nas Américas e outras partes do globo. E aqui precisamos não nos esquecer de algo importante: comumente, à ciência, ou à sua autoridade – cuja influência é variável conforme a conveniência do poder econômico –, junta-se o interesse financeiro, motivo suficiente para pôr em desconfiância uma propalada neutralidade científica. Esse “progresso”, em determinado momento, é certamente compreendido pelo nativo, mas tende a ser rechaçado, uma vez que o “avanço” que ele representa leva à destruição do verdadeiro baluarte dos povos que vivem na e pela terra: não há progresso na destruição da vida e a vida (e a mãe), para os indígenas, é a terra.

Na série, a construção da relação entre Joseph Schulz e a tribo que é por ele “tutelada” leva à questão importante e cabal: o que vale a pena e a que custo? Diferentemente da maioria dos “brancos”, Schulz entende a floresta e os saberes dos *eternos ou caminhantes*⁶ como algo precioso. Para ele, a floresta não é,

6 Na narrativa, esse grupo é descrito como indígenas que têm uma missão, de certa forma espiritual, de ouvir a manigua e de defendê-la, bem como a seus povos, da invasão e da profanação que se dá por parte daqueles que não têm relação com ela. Esses caminhantes, chamados de eternos por outros indígenas, apresentam características que os distinguem dos demais: não envelhecem, não comem, não bebem, não dormem e formam com a floresta uma unidade. A ligação é tamanha que conseguem executar

como o é para os madeireiros e grileiros, o espaço do extrativismo predatório. Contudo, diferentemente dos eternos, Schulz concebe aquele saber precioso como algo a ser adquirido e controlado, ainda que em nome do suposto intuito de ajudar a humanidade. O transcorrer dos episódios deixa claro que não há nada que ele não se disponha a fazer para alcançar esse controle, pois além das inúmeras mortes pelas quais é responsável, vemos o médico arrancar o coração e drenar o sangue de Ushe. O coração tem significados que vão além da afetividade, neste caso. Schulz tenciona usar o órgão e os fluidos da caminhante para se tornar também um eterno. Neste ponto, se introduz a questão da ciência e de alguns de seus desejos e expedientes mais miraculosos e antigos: a saúde e a juventude prolongadas ou eternas por meio de transplantes e renovações de componentes corporais, mas também, em contraste, tem-se o outro objetivo que é acessar, por meio do sangue ancestral, o próprio coração da “manigua” - o que lhe proporcionaria poderes e conhecimentos até então desconhecidos e impossíveis.

Essa ambição cega de entrar nos encantos da floresta evoca procederes recorrentes do civilizado perante aquele dito não civilizado, que vive às margens do nosso sistema; o mundo do não-índio é demandante de formas e consumos exponenciais que, por mais concretos que pareçam, dão forma à ilusão da ocidentalização que funciona à maneira de um câncer, exaurindo as células saudáveis de seu ao redor e colonizando o corpo, até que não haja mais para onde ir ou o que consumir. O avanço

certos feitos que seriam considerados sobrenaturais como curas, envoltamentos, projeções espirituais para dentro da dimensão da encantaria etc.

desse desordenado progresso resultará, no entendimento dos caminhanes, e num futuro não muito distante, numa destruição e num caos que se equiparam ao apocalipse.

O outro arco de que falamos é o do grupo religioso e peculiar de mulheres da seita Igreja do Éden, que visitam as comunidades na floresta e catequizam as nativas, em alguns casos levando-as consigo para integrar o quadro da congregação. O grupo heterogêneo é formado por mulheres indígenas e não indígenas, entre elas, curiosamente, a namorada da personagem Efraín Marques, madeireiro ilegal. Em vista disso, recupera-se, em princípio, o sentido da “conversão” religiosa do início da colonização, embora aqui a condução do processo se dê pelas mulheres. De todo modo, os motivos célebres da catequese existem como um plano de fundo: civilização e salvamento de almas. Isso condiz com a dinâmica tão cruel quanto sutil que é a colonização da visão de mundo, da cultura, da crença; uma espécie de homogeneização sobre o outro que é obtida por meio da “aniquilação da vontade”, independente do expediente usado, seja ele a “piedade”, a violência ou o medo. No entanto, aqui o processo acaba inusitadamente revertido frente à concretude da espiritualidade simbolizada por Ushe, mulher indígena Mananuc, que forma com Yua o casal de caminhanes ou eternos, personagens também centrais para a trama. Em determinado momento, após eventos traumáticos envolvendo perseguições e conflitos entre os Arupani e os Ya’arikawas, Ushe cruza o caminho das missionárias, que a acolhem. De início um corpo estranho em meio às práticas cristãs do lugar (no qual Ushe ouve de uma superiora, à certa altura do 6º episódio, que “na casa de Deus aprende-se a deixar

de ser selvagem”), a caminhante, tempos após, reconfigura a relação com as missionárias, que a fazem deixar o lugar de criatura adoradora para o de divindade adorada; ela passa a ser vista como manifestação divina em e por sua profunda ligação com os deuses e com a manigua, que é equiparada pelas religiosas da seita com o Éden.

É importante assinalar que esse componente de gênero da seita sugere uma comunhão maior da mulher com a floresta e com a vida; a líder das missionárias, devota de Ushe, chega a definir as mulheres como “guardiãs da vida”. Numa cultura em que ser homem é representar a força civilizatória “acima de todos e de tudo”, ser mulher pode levar a um reconhecimento das estruturas de dominação e destruição, que podem conduzir à rebelião frente ao já estabelecido. Longe de postular binarismos, estamos considerando aqui fatos dispostos pela narrativa. Nesta série, a maioria das mulheres tende a uma redenção transformadora; a maioria dos homens, a uma continuação das forças atuantes de destruição do diferente, incluída nisso a própria selva. Essa constatação deve ser melhor entendida ao nos voltarmos agora para os núcleos mais centrais da narrativa, ainda não explorados a contento.

Como já indicado anteriormente, a detetive Helena é designada para investigar a morte de quatro missionárias ocorrida na floresta, o que a desloca, sozinha, de Bogotá à região fronteiriça. Desde sempre, enfrenta diversas tentativas de deslegitimação de sua autoridade na investigação; e embora o motivo de as informações lhe serem escondidas não seja exclusivamente de gênero, o fato de ser mulher é constantemente usado contra ela em uma

tentativa de descredibilização. Numa situação de inferioridade numérica, ela procura colaboradores que possam revelar pistas sobre o objeto de sua busca. Não encontra aliados confiáveis e recruta, a contragosto, o policial Reynaldo Bueno, vivido por Nelson Camayo, como parceiro de investigação. Acontece que o próprio Reynaldo encontra-se em situação fronteiriça, como já dito, e se vê no dilema de guiar Helena por uma intrincada teia de relações de culturas, línguas e poderes. Inserida num ambiente de corrupção e preconceito, a detetive busca a todo custo cumprir sua “missão”, qual seja, desvendar os crimes. Contudo, por meio de cortes temporais que nos acrescentam apenas fragmentos de informação, percebemos que, apesar de seu forte sentimento de dever, ela se vê também inserida numa busca por si mesma e por sua identidade, tão fronteiriça quanto a de Reynaldo. Não demora para que saibamos que Helena nasceu naquele lugar, que tem lembranças de infância de um incêndio criminoso que resultou na morte de sua mãe, que seu pai está em coma no hospital, que existe uma ligação não explicada que a conecta com a floresta e com Ushe. A investigação criminal para qual foi designada vai abrindo espaço para outro de caráter mais pessoal; ela sabe tão pouco dos motivos dos assassinatos que a levaram até ali quanto de seu próprio passado.

Observamos que o núcleo que se institui em volta dos parceiros é formado de mestiços e nativos em pé de desconfiança mútua e de sujeitos locais que figuram como exemplos do que é viver em um sistema corrompido e corruptível. De pequenos atos de contravenção a assassinatos e exploração ilegal de madeira, vemos de tudo. As conexões de Helena incluem a criminalista de Bogotá,

a legista local e as mulheres da seita que acolhe Ushe. Do lado de Reynaldo, vemos que ele recorre a traficantes e madeireiros, bem como ao seu próprio povo, que o olha com desconfiança. Essa desestabilização da credibilidade pode se dever à narrativa detetivesca, mas é também mais uma manifestação das fronteiras, que são a imagem símbolo central da narrativa. Fronteiras entre pertencimento, identidades, confiança, relações de gênero e de poder, bem e mal, certo e errado e, principalmente, entre as gentes e a Amazônia.

No núcleo coprotagonista, temos os já referidos Ushe e Yua, nativos de tribos diferentes que se encontram e se unem por uma inclinação comum: tornarem-se guardiões (*caminhantes/walkers*), híbridos entre viventes e encantados que protegem a floresta. É especialmente por causa dessas duas personagens que a série mergulha no terreno do sobrenatural, como veremos no tópico seguinte, ao apresentar um mundo em que caminhantes têm poderes “místicos” que são aparentemente uma consequência do entrelaçamento de suas vidas com a própria “manigua”, sendo com a natureza uma só matéria e consciência.

A árvore para a qual Ushe é conduzida em sua miração é a paxiúba, que tem uma particularidade intrigante: além da sua madeira, leve e elegante, ser usada para confeccionar instrumentos de sopro e bengalas (entre outros usos), é conhecida por árvore que caminha, pois apresenta raízes expostas que lembram tentáculos ou pernas. Além disso, para buscar a luz ou terrenos mais úmidos, esses tentáculos podem crescer mais intensamente para uma determinada direção, dando a impressão de que a planta se move sobre o chão. Sobre a premissa mística dos

caminhantes, podemos supor que Ushe e Yua seriam defensores da manigua, pelo que podemos inferir também que os “poderes” dos caminhantes estariam associados à paxiúba e a sua capacidade de “locomoção”. É interessante lembrar que os rituais que iniciam Ushe e Helena estão ligados à ingestão de uma bebida de certa planta a que as mulheres da “seita” referem-se como árvore da vida (a árvore do éden) que estaria localizada na Amazônia, mas que não pode ser encontrada pelo homem. Consideramos a mescla desses elementos e a maneira como foram inseridos na narrativa fundamentais para introduzir a dimensão do fantástico, da qual trataremos no tópico seguinte.

NA FRONTEIRA DO SOBRENATURAL

Vanessa Panerari (2019), em texto sobre *Frontera Verde*, escreve, numa passagem em que aborda a presença do sobrenatural na produção:

A série recusa facilidades narrativas, mediocridades no emprego do sobrenatural e simplismos sobre as dinâmicas sociais da região amazônica. Por isso, a fantasia é usada a serviço da construção de metáforas que possam tornar acessíveis ao público geral alguns conceitos da cosmovisão indígena. (PANERARI, 2019, s.p)

O trabalho de inserção de metáforas da cosmovisão dos povos originários parece, efetivamente, ser derivado de pesquisa e cuidado, o que se revela não apenas na escalação do elenco, com diversos(as) atores e atrizes indígenas mas também na escolha por não exotizar as representações do universo espiritual nativo. Justamente isso nos sugere que reside no tratamento do

sobrenatural uma das principais riquezas da obra. Grande parte dos embates entre as diferentes visões de mundo e, de modo especial, grande parte da representação de mundo dos indígenas (da qual apreendemos uma indissociabilidade entre o que é matéria e o que é o espírito) se dá no âmbito do sobrenatural.

Num ensaio intitulado “O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição” (2014), David Roas observa, em consonância com uma larga tradição teórica, o fato simples de que definimos aquilo que é impossível com base nas concepções que temos do que é possível; contrapomos o impossível e suas manifestações aos eventos previsíveis de nosso mundo cotidiano, de onde extraímos outra ideia importante, a noção de realidade. É em decorrência dessa noção que Roas discorre em seu texto sobre alguns postulados da física, neurociência e filosofia modernas. Essas discussões, por ramificadas e contrastantes que possam ser, convergem para uma problematização da ideia objetiva, estanque e universalmente válida de realidade. As observações do teórico e ficcionista espanhol são particularmente interessantes para o contexto ocidental dos últimos séculos, mas podem também ser tomadas como oportunidade de uma reflexão que relacione o fantástico e o realismo maravilhoso a cosmovisões extra ocidentais, o que nos interessa especialmente neste trabalho. Ponderemos, primeiramente e a título de contraste, sobre o contexto ocidental.

Do século XVII ao XX, a Europa (e o mundo, por consequência) presenciou profundas mudanças nos paradigmas científicos. Particularmente no caso da Física, essas mudanças significam atualizações no próprio modo de entender o funcionamento da realidade e do universo. A perspectiva einsteiniana de tempo e

espaço, por exemplo, embora conte com mais de cem anos, ainda se mostra pouco integrada ao senso comum: referências a expressões como “relatividade”, “buraco de minhoca”, “paradoxos temporais”, exploradas por uma grande quantidade de filmes e romances, ainda têm enorme potencialidade de espantar, confundir e divertir. A razão disso é que apontam para uma dimensão do universo que nossos sentidos e pensamento comuns não conseguem experienciar diretamente, como fazemos com a gravidade, maior indício da atração dos corpos, preconizada por Newton. A ciência do muito grande e, por outro lado, a ciência do muito pequeno nos oferece narrativas de coisas que podemos conceber, facilmente, como absurdas.

A interrogação de Roas, que intitula um subtópico de seu ensaio (2014) “Existe literatura fantástica depois da física quântica?”, pode ser ampliada e reformulada do seguinte modo: se, antes, a presença do fantástico era indício de contraponto a uma visão de mundo que tinha como centro a razão e a possibilidade de tudo conhecer - visão cujo ápice se encontra em muitas teorias científicas do século XIX –, após contribuições como as da física moderna, que apontam realidades para as quais só podemos tecer hipóteses e previsões provisórias, o que cabe à literatura fantástica? Roas, que recusa definições imanentistas para o gênero, sugere que a resposta estaria no aprofundamento da cisão entre a ficção e a realidade. Ou melhor: na desestabilização da realidade empírica, extratextual, como referência principal da ficção. E assim ficaria diagramada uma síntese possível:

[...] enquanto os escritores do século XIX (e também alguns do XX, como Machen ou Lovecraft)

escreviam narrativas fantásticas para propor exceções às leis físicas do mundo, consideradas fixas e rigorosas, os autores do século XX (e do XXI), uma vez substituída a ideia de um nível absoluto de realidade por uma visão dela como construção sociocultural, escrevem narrativas fantásticas para desmentir os esquemas de interpretação da realidade e do eu. (ROAS, 2013, p. 92)

Em ambos os casos, além dos aspectos internos ao texto, a recepção da pessoa que lê concorre também para o estabelecimento do evento fantástico. Por um lado, tanto o texto precisaria encenar um mundo no qual haveria uma relação conflituosa entre o possível e o impossível, quanto quem lê só conseguiria identificar de modo mais efetivo essa relação com base em sua realidade empírica, externa ao texto: “[...] percebemos a presença do impossível como uma transgressão do nosso horizonte de expectativas em relação ao real” (ROAS, 2013, p. 93).

Quando agora nos voltamos para olhar *Frontera Verde* sob o viés dessa discussão, levantamos a hipótese de que reside nas diferenças e interações entre modos de conceber a realidade (e por extensão o que é possível e impossível) o motor central da narrativa. Quais realidades ou “mundos reais” convivem na série e de que natureza é a relação entre eles? Dito de modo sintético, essas realidades são representadas pelos núcleos narrativos, sobre os quais já discorreremos e que aqui podemos generalizar em *mundo urbano/ capitalista/ científico e mundo da floresta e dos seres que a habitam* (aí incluídos os indígenas), em relação de violento conflito. Na base dos choques entre essas cosmovisões – de que derivam consequências políticas, éticas e estéticas importantes –

localizamos o tensionamento do conceito de realismo maravilhoso. Neste ponto, adentramos num domínio de coisas que extrapola o contexto científico ocidental; são os eventos extraordinários ligados principalmente ao casal de caminhantes que inserem a dimensão sobrenatural na narrativa. Nos parágrafos seguintes, voltaremos a atenção para algumas manifestações dessa dimensão.

Se levarmos em conta apenas o plano interno à obra e à perspectiva das personagens, os elementos mais marcadamente fantásticos, em termos estritos, não são abundantes. Esse fato, por um lado, poderia atestar a presença do gênero, uma vez que, como um elemento desestabilizador do real, é exatamente na sutileza, vaguidão ou dificuldade de confirmação com que o sobrenatural comparece à narrativa que o fantástico se delinea. Por outro lado, como veremos, o fantástico, em *Frontera Verde*, compartilha espaço com eventos que encaminham a presença do sobrenatural predominantemente para o realismo-maravilhoso.

À certa altura do segundo episódio, o sogro de Reynaldo, que já o havia proscrito da aldeia, vai até a delegacia acompanhado de outra indígena, uma mulher idosa que, ao olhar a foto do corpo de Ushe, afirma tratar-se de sua irmã mais velha. A estranheza da informação reside, claramente, no fato de que Ushe aparenta não ter mais que 30 anos, enquanto a mulher idosa parece já ter ultrapassado a idade de 70. Como poderia isso ser possível? Ao repassar essa informação a Helena, Reynaldo troca com a detetive olhares que parecem denunciar mais dúvida e mistério do que necessariamente incredulidade. Ficamos sabendo que, ainda jovem, Ushe se apaixonou por Yua, um indígena de outra etnia, e por essa razão abandonou os Mananuc, seu povo originário. Como Yua era

um caminhante, acontecia que, entre outras coisas, o tempo não transcorria para ele do mesmo modo que para as demais pessoas. E uma vez que, em meio a questionamentos de integrantes de seu povo, iniciou Ushé nesses mistérios e saberes, a idade dela não era denunciada por sua aparência física. O sobrenatural, então, irrompe na narrativa. Mas não provoca, aparentemente, dúvida ou incerteza acerca de sua fonte ou motivo.

Na definição já célebre de Todorov, “A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (2010, p. 36). Tal hesitação não tem muito tempo de realizar pouso aqui e, em geral, nos demais espaços da narrativa. Ainda assim, o tipo de intervenção ou fenômeno observado não aproxima a obra da ideia de maravilhoso puro, cuja variedade mais conhecida são os contos de fadas: “No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2010, p. 59-60). Dentre as classificações propostas por Todorov, as passagens acima descritas parecem estar mais alinhadas ao sub gênero do fantástico-maravilhoso, “classe de narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 58).

De todo modo, essa reunião de elementos imprime fissuras significativas na ideia de realismo, num certo tipo de convenção literária, herdeira do século XIX, que resguarda conflitos, temas e mesmo expressões verbais recuperáveis na “vida real”. Um especial conjunto de obras e procedimentos de recusa a essa perspectiva

realista pode ser observado no que se convencionou chamar de realismo-mágico ou realismo-maravilhoso, em âmbito de países da América do Sul, após a década de 40 do século passado. Identifica-se na produção literária dos representantes desse viés o contraponto a uma geração anterior de prosadores mais ligados à denúncia social e, também por isso, ao realismo. Irleomar Chiampi assim caracteriza a crise nessa última tendência:

A descrição documental e informativa dos valores autóctones ou telúricos da América convertera-se em monótono folclorismo pitoresco sobre o *llano*, a pampa, a selva, etc.; os conflitos do homem na sua luta contra a natureza ou as forças da opressão social perdiam o impacto inicial devido a um simbolismo estereotipado; as boas intenções de denúncia das estruturas econômicas e sociais arcaicas enrijeciam-se no tom panfletário da gasta antinomia “exploradores vs explorados” ; a narração onisciente submetia o leitor à manipulação ideológica de uma visão de fora da problemática do subdesenvolvimento; o regime linear e causalista do relato não escondia a busca da “ilusão referencial”; as motivações psicológicas e a centralidade do herói remetiam a uma predicação elementar e maniqueísta, não condizente com a complexidade das estruturas sociais latino americanas. Por fim, a postura do discurso aliada a grandiloquência impressionista do estilo e à escassa imaginação verbal, era incapaz de absorver uma realidade mutante e heterogênea. (CHIAMPI, 2015, p. 20)

Nesse contexto, escritores de prosas divergentes como Jorge Luis Borges e Gabriel Garcia Marquez são, contudo, reunidos em torno de conceitos limítrofes como os já referidos fantástico

e realismo-maravilhoso. Seus textos podem ser vistos como representantes de tendências narrativas que, embora referenciadas em boa medida num contexto pós-industrial e urbano da América do Sul, cindem muitos dos pactos e convenções mais evidentes entre a realidade e a ficção, renovando, com características próprias, a presença do inexplicável e do sobrenatural na literatura do século XX.

Em *Frontera Verde*, com seus vários núcleos narrativos e seus procedimentos de narração não linear, a presença do sobrenatural (encarnado principalmente no realismo-maravilhoso) ressalta, reiteramos, da aproximação de contextos culturais diferentes e conflitantes. Diferentes porque polarizam costumes, relações com o meio, concepções de saber, cosmovisões enfim; conflitantes porque, embora não se estabeleçam em oposição maniqueísta – com o civilizado desconsiderando integralmente o saber do “selvagem” –, ainda recuperam o proceder habitual das múltiplas faces dos processos de colonização, no que ela tem de exploratória e predatória. Onde avultam tais embates, observam-se também os eventos sobrenaturais.

Ainda no primeiro episódio, vemos uma cena que remete ao início da linha temporal que une todas as personagens: os Mananuc estão fugindo de homens armados, no meio da floresta; há pessoas de todas as idades e Ushe se encontra ferida. Yua, que os está conduzindo, em dado momento faz sinal para que todos se agachem, em silêncio. Após tocar o solo com a mão, o caminhante profere algumas palavras, de olhos fechados e em tom de invocação. Os perseguidores se aproximam bastante mas, miraculosamente, não veem o grupo agachado, mesmo a poucos

metros de distância: Yua os torna invisíveis, indistintos das árvores e folhas. A cena apela para nosso instinto de fuga, para nosso medo; torcemos (e acreditamos que boa parte de quem assiste) para que mais um grupo de indígenas não seja massacrado no meio da floresta. Mas a cena também nos recompensa com uma saída que embaralha e atualiza nosso entendimento do que é e do que não é possível. A “manigua”, que para Efráin Marques (chefe de um quartel madeireiro ilegal) é apenas fonte de exploração, para os caminhantes e povos indígenas é a mãe, a quem pedem permissão para retirada de uma flor e com a qual se comunicam tanto por meio das águas, árvores e animais como por meio de dimensões suprasensíveis, espirituais.

Eventos como esse fazem pensar nas intersecções (e nas distinções) dos conceitos teóricos com que lidamos há pouco. E para além disso, também sugerem que só podemos definir determinados elementos, filiando-os a este ou àquele gênero, a partir da tomada de um ponto de vista ou ângulo de leitura; nem sempre é possível definir um elemento como fantástico ou maravilhoso, por exemplo, sob todos os pontos de vista da narrativa. Na cena há pouco descrita, se pensamos nos Mananuc (que foram salvos pelo expediente usado por Yua) e nos homens armados que os perseguiram, não temos muita margem para sabermos que visão tiveram do que ocorreu. Mas podemos supor que, para Yua, aquele processo camuflatório não corresponde a algo sobrenatural, fora dos limites do possível. Mais que a aceitação posterior do sobrenatural, como ocorreria no fantástico-maravilhoso descrito anteriormente, a própria realidade de Yua prevê a possibilidade de encantamentos - no sentido semelhante

ao da encantaria, em determinados cultos populares brasileiros, e no sentido de “efeito de encantamento no discurso”, como o concebe Chiampi:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. (2015, p. 59)

De modo análogo e ao mesmo tempo diverso, se pensamos em muitos de nós, espectadores e espectadoras do século XXI, imersos no caldo de uma cultura cada vez mais urbana e globalizada que esquizofrenicamente desdenha e “consume” ciência e alta tecnologia, talvez a cena acorde um espanto que se comunica com histórias há muito tempo ouvidas, de avós e avôs, sobre *envultamentos*, quando pessoas se metamorfoseavam em tocos de árvores ou em pedras, mediante rezas e encantamentos. A ocorrência do realismo maravilhoso se insinua na relação entre a realidade inter e extratextual/ fílmica. O mundo apresentado por *Frontera Verde* faz conviver, assim, mundos de tempos e espaços diversos, cada um dos quais mantendo suas regras e cruzando-se em trocas mútuas, no mais das vezes violentas. Observemos, por fim, como esse olhar múltiplo para os eventos e os conceitos, na série, pode se dirigir ao espaço supramaterial por vezes visitado por Yua e Ushe e, profanamente, por Schulz.

Nesse espaço, indício mais evidente do acesso dos caminhantes ao mundo espiritual, eles aparecem representados nus e com os

corpos compostos por fluidas partículas luminosas. O que se insinua é que aí têm suas consciências unidas à consciência mais ampla da floresta. É espaço de visita restrito aos(às) iniciados(as) – ou profanadores, como Schulz – e é o espaço a que se une a consciência de Ushe após sua morte física, o que dá sentido à noção de eternidade dos caminhantes. Novamente, há paralelos significativos com a ideia de espaços e mesmo cidades espirituais que encontramos em práticas como as da Jurema Sagrada, tradição religiosa de origem indígena, que se hibridizou, especialmente, com a influência africana. A naturalidade com que as personagens tratam a existência dessa dimensão não nos encaminha a nenhum estranhamento, ainda que também fique evidenciado que o acesso não é irrestrito a qualquer vivente. Em outras palavras, o extraordinário existe como parte do concerto do mundo mas não se torna, por isso, ordinário, banal.

Por sua vez, Schulz, que não nega a possibilidade de acesso a um plano supramaterial – o que contradiz certo cientificismo mais materialista –, compreende-o, contudo, a partir de sua perspectiva científica insólita. São sinais disso a parafernália de equipamentos que usa para conectar-se ao coração arrancado de Ushe, os desenhos pregados na parede de sua sala – entre os quais se destaca o da representação de um buraco de minhoca – e a conversa que tem com superiores alemães, quando afirma que “na selva está a consciência da humanidade. E dentro dessa consciência, está tudo”

Schulz almeja, mais que qualquer coisa, adentrar aquele espaço, com o qual teve contato por “acidente”: à altura do episódio 4, Ushe, com o objetivo de se livrar do domínio assassino do alemão, dá-lhe de beber veneno, afirmando que a beberagem concederia

acesso ao mundo espiritual. Somente no episódio 6 descobrimos que Schulz sobreviveu e, na experiência de quase morte, teve um vislumbre da dimensão espiritual, o que o instiga a voltar à floresta. Os reais objetivos de sua missão ficam subentendidos pelo contexto histórico a que esse núcleo se refere - não apenas a colonização de um ponto geográfico estratégico para o III Reich, mas o domínio de uma dimensão mais sutil da realidade nativa; para os indígenas e Helena, Schulz alega o pretexto de querer alterar o curso do tempo e de ajudar a humanidade. Não sobra dúvida, entretanto, desde o princípio, que sua desconsideração pela vida humana é parte fundamental de sua missão e de sua cosmovisão. Para ele, os caminhantes são fracos porque não exploram e tiram proveito do potencial da ligação profunda com a floresta. E nesse sentido, não encontra relevância nas palavras de Ushe, no episódio 7, sobre o fato de aquele lugar em que estão conversando, a dimensão espiritual, não ser próprio para eles. Deslumbrado com a proeza de ter se projetado ali, Schulz entende que aquele lugar, e o que ele representa, deve ser controlado: “esse espaço é meu”, diz ele.

Esse é, possivelmente, o ponto em que os mundos de *Frontera Verde* mais se aproximam e, a um tempo, se distanciam: o mesmo “objeto”, o mesmo lugar é compreendido por cosmovisões que, embora compartilhem entendimentos semelhantes, têm objetivos, princípios éticos, percepções de identidade e alteridade profundamente divergentes. Schulz, por mais que se autorrefira como diferente dos outros homens brancos, é representante de uma visão de mundo (exploratória, destrutivista) bem conhecida. Por outro lado, na representação dos indígenas, o que se acentua

não é exatamente o fato de estarem associados a um mundo invisível aos olhos comuns, mas a natureza de sua relação com esse mundo, que sustenta e inspira posturas de reverência e cuidado com a rede de conexões existentes entre tudo e todos(as).

As consequências mais imediatamente internas dessas escolhas se percebem numa representação dos indígenas que, como já indicamos, foge de extremismos. Mas, para além do âmbito da representação, *Frontera Verde* contribui com discussões que têm como centro também a noção de *representatividade*.

TECIDOS E TENSÕES DA REPRESENTATIVIDADE

A palavra representatividade tem estado em uso intenso no Brasil nos últimos anos e tem levado a discussões importantes nos campos do debate público e das artes. Tais discussões referem-se, muitas vezes, a como grupos ditos minoritários têm sido representados em produções ficcionais e ao impacto dessas representações na alimentação dos estereótipos a respeito desses grupos. Por incipientes que sejam, essas poucas observações são suficientes para vislumbrar o jogo complexo entre tais conceitos. A *representação artística*, da Antiguidade grega até as propostas de décadas recentes, foi não raro um campo de batalha teórico, em que se debateram, entre outros aspectos, a natureza da relação entre as artes e a realidade. Se, por um lado, é ponto pacífico que a realidade representada numa obra é sempre outra realidade, por outro é inegável que as obras artísticas podem servir de reforço a aspectos diversos do dito mundo real. Esse reforço, por sua vez, não é isento de posicionamentos estéticos, éticos e políticos, nem em sua produção nem em sua recepção. Em

nossa leitura, e em concordância com o que afirma Hermenegildo Bastos, entendemos que

[a] prática literária é também uma forma de representação política. Antes mesmo de colocar a questão da mimesis literária - isto é, da obra como representação da História -, se coloca a questão do escritor como representante da sociedade ou grupo social. No caso da ficção, a condição de personagem, cujo destino é mais ou menos negociado com o escritor-narrador, é a manifestação disso. (BASTOS, 2006, p. 93)

Tomando por premissa essa existência imbricada e simbiótica da literatura (e aqui estendemos o mesmo princípio para as demais obras artísticas, em especial àquelas que se servem da matéria da linguagem escrita, falada ou cantada), podemos dizer o já óbvio: não há manifestação neutra da linguagem e muito menos do pensamento crítico-artístico. Tendo essa constatação como ponto de partida, que tipos de distinções poderíamos estabelecer entre as noções de representação, acima referida, e de representatividade?

Aqui tomamos por representatividade a possibilidade de uma obra, por meio de seu poder político inegável, romper e/ou questionar estereótipos das situações e tipos humanos por ela representados. Convergimos com o pensamento de Djamila Ribeiro (2016), em sua fala sobre representação negra (mas sua formulação pode facilmente ser estendida aos grupos não dominantes, como os povos originários): nas costumeiras representações que vemos do povo negro, há a construção, no imaginário de leitores e expectadores, de um valor daquela vida ou daquele sujeito na sociedade e em nossa arte; o sujeito dominante (homem, branco,

hétero, cis e majoritariamente cristão) é o protagonista e o padrão para outros humanos. Assim, a representatividade poderia ser um fator de mudança social por, ainda que muito lentamente, minar as estereótipos construídas em torno dos corpos e das alteridades de não dominantes.

Usando a palavra representação de modo apropriado, a filósofa fala de como as pessoas negras são representadas pelas artes, na alimentação de um imaginário em que, comumente, suas vidas são descartáveis e suas mortes prontamente justificáveis; seus papéis nas ficções são de mercadoria ou vilania e muito repetidamente associados à criminalidade, ao exotismo e à sexualização. Essa representação é uma constante e consegue, através das artes, acessar e atingir o imaginário contemporâneo. Assim, essa lacuna do que se é e de como se é representado para o outro gera uma invisibilidade e uma insatisfação gritantes naqueles e naquelas que são subalternizados nas ficções. Representatividade, então, ganha um relevo artístico, político e social que não pode mais ser desprezado. Desse modo, é justo e essencial que não dominantes lutem por representações que lhes façam justiça (na arte e na vida), ou seja, que encontrem através dessa representação uma representatividade que lhes seja adequada e suficiente para que imaginários extremamente aviltantes deixem de ser alimentados, podendo tal mudança gerar questionamentos sociais importantes.

Assim, pensando a representatividade em *Frontera Verde*, colocamos em relevo os seguintes aspectos: a utilização dos idiomas nativos, a escolha do elenco, bem como a multiplicidade de situações em que os povos originários são retratados, por exemplo, a situação de aldeamento, de inserção no contexto urbano, de

mestiçagem, de variedade de povos e línguas, de objetivos, de caracteres e de cosmovisão religiosa.

Consideramos importante essa figuração plural por ir contra a homogeneização e estereotipização desses povos, pois, muito comumente, são retratados nas artes como “índios”, como se fossem todos similares, como se bastasse esse rótulo para equiparar a todos, o que em grande medida apaga as suas marcas identitárias. Além disso, é também prática recorrente que os papéis atribuídos às personagens “indígenas” sejam performados por atores/atrizes brancos/as. Aqui cabe dizer que não se duvida de que um ator/atriz possa dar vida a uma personagem que seja de outra etnia, mas frequentemente essa prática limita o trabalho de profissionais não-brancos. Em geral, atores e atrizes brancos/as podem fazer qualquer papel; aos profissionais não brancos cabe, quando muito, representar apenas a própria etnia, conforme podemos ler no texto de Lara Vascounto (2016), em que ela aponta esse tipo de recorrência comum no cinema. As práticas de *whitewashing*, *blackface* ou *yellowface* têm sido apontadas e criticadas ultimamente, porque, além de agressivas, elas também encobrem a invisibilização de atores não brancos e a própria reação racista que recai sobre o trabalho desses/as profissionais. É notável a polêmica que atinge atores e atrizes não brancos/as, quando são escalados para papéis cujas personagens são originalmente definidas como brancas ou que não apresentam marcação étnica. Consideramos, então, além de verossímil, positivo, do ponto de vista da representatividade, que a produção colombiana tenha selecionado majoritariamente profissionais não brancos para interpretarem esses papéis.

Para além dessas representatividades, destacamos que *Frontera Verde* é múltipla também nos protagonismos que a permeiam e constituem. Têm-se mulheres nos principais lugares de condução da história e temos também o protagonismo de povos originários, de gente mestiça da região e da própria “manigua” como espaço e agente. Nessa perspectiva, a série busca mostrar e explorar as relações fronteiriças (presentes já no título), que são inúmeras. Ainda assim, entendemos que nem todas as personagens, núcleos e conflitos foram explorados com profundidade, pois para isso seria necessária uma continuidade em uma ou mais temporadas. Isso passa precisamente pela renovação da série nos quadros da Netflix, indicando a necessidade de *Frontera Verde* capturar a atenção do público, motor das produções e, em certa medida, é quem decide quais delas terão continuidade e conseqüentemente maior desenvolvimento de narrativa. Esse fenômeno é bem explorado pelas plataformas de *streaming on Demand* que, por isso mesmo, recebem essa denominação. O público pagante pede e recebe exatamente aquilo que os algoritmos evidenciam como seu desejo de consumo.

Há nisso duas facetas interessantes que se relacionam com a representatividade e também com a interferência do público na obra. Por um lado, essa liberdade de escolha motiva o público a demandar por produções que lhes represente (e cancelar aquelas que lhe ofendem), por outro, a interferência extrema na construção da obra pode trazer como consequência um prejuízo à coerência e qualidade artísticas. Além disso, os números que distinguem o que é sucesso do que é fracasso constroem um horizonte de ofertas

ao público que lhe oferece sempre obras similares às já assistidas. Assim, se conduzido pela oferta, o público permanece numa bolha de consumo que só entrega variações de mais do mesmo, quando poderia ser apresentado a novas experiências. Entendemos que em *Frontera*, o público que buscava uma narrativa de detetive pode vir a ser seduzido pelo viés fantástico da trama, que lhe apresentará a cosmovisões até então pouco conhecidas. Assim, o sobrenatural, tal qual explorado na série, fazendo dialogar e colidir visões de mundo, é sempre um espaço de trânsito entre possibilidades e aberturas para novos dilemas e escolhas.

ONDE AS FRONTEIRAS SE ENCONTRAM

Procuramos, ao longo desta leitura, ressaltar o caráter de tensionamento e de multiplicidade de representações construído pela série *Frontera Verde* que, ao fazer colidir cosmovisões sobre um mesmo objeto, a “manigua”, acaba também por retesar os limites de conceitos corriqueiros nos estudos literários, tais como fantástico e realismo-maravilhoso. Além disso, a produção inclui, no contexto da questão amazônica, em seu repertório temático discussões de relevância inegável especialmente, em um momento sócio-histórico como esse que temos, mas do que vivido, enfrentado. *Frontera Verde* faz parte de uma nova leva de produções originais não centradas no circuito estadunidense/europeu, que tem sido muito importante no sentido de apresentar questões, tipos humanos, trilhas sonoras, línguas, maneiras de narrar e atuar que trazem um frescor para as narrativas audiovisuais, lançam novos nomes de diretores e autores como também de atores e ainda respondem a uma demanda do público

que busca representatividade cultural e que pode ver suas questões e suas identidades representadas e problematizadas.

Ao dar relevo à multiplicidade étnica, linguística, espiritual dos povos que vivem imersos na grande Amazônia legal – adicionando a isto camadas subjetivas como a relação desses povos com os demais habitantes da “manigua” (mestiços locais, polícia, traficantes, madeireiros, grupos religiosos, estrangeiros etc.), e a visão sobre questões como desmatamento, exploração, justiça –, a série consegue explorar questões fronteiriças a que se refere seu título. Para nós, mostrou-se particularmente interessante sua capacidade de mimetizar e espelhar a própria floresta, fazendo com que esta se sobressaia, figurando não apenas como um cenário, mas como o próprio coração motor da narrativa, que faz conflitar e dialogar o sobrenatural/realismo-maravilhoso com as discussões empreendidas sobre a representatividade que levantamos ao longo discussão.

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Hermenegildo. Formação e Representação. *Cerrados: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, n. 21, ano 15, p. 91-112, 2006.
- CASCUDO, Luís de Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 3. ed. São Paulo: Global, 2002.
- CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FRONTERA Verde*. Direção de Laura Mora Ortega, Jacques Toulemonde Vidal, Ciro Guerra. Colômbia: Netflix, 2019.
- MACHADO, Samir. *Tupinilândia*. São Paulo: Todavia, 2018.
- NEHER, Clarissa. *A expedição que popularizou a Amazônia no terceiro Reich*. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/a-expedi%C3%A7%C3%A3o-que->

popularizou-a-amaz%C3%B4nia-no-terceiro-reich/a-52696502. Acesso em: 03 out. 2020.

PACHECO, Jonh. Sepultura nazista isolada no Amapá revela projeto de colonização alemã na Amazônia. *G1*. Nov., 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/sepultura-nazista-isolada-no-amapa-revela-projeto-secreto-de-colonizacao-alema-na-amazonia.ghtml>. Acesso em: 03 out. 2020.

PANERARI, Vanessa. (2019). *Fronteira Verde: fantasia e romance policial na Amazônia*. Disponível em: <http://francamentequerida.com.br/frontera-verde-netflix-critica/>. Acesso em: 03 out. 2020.

RIBEIRO, Djamila. (2016). *Representação e incorporação no movimento negro*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BOQ349cz3to&ab_channel=TVBoitempo/. Acesso em: 03 out. 2020.

ROAS, David. O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição. In: ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Moraes, 2014.

VASCOUTO, Lara. 10 vezes que atores brancos interpretaram personagens de outras etnias (nos últimos 10 anos). *Portal Geledés*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/10-vezes-que-atores-brancos-interpretaram-personagens-de-outras-etnias-nos-ultimos-dez-anos/>. Acesso em: 03 out. 2020