



HISTÓRIA, FICÇÃO E CINEMA: DISTOPIAS SOBRE A PERSONAGEM INDÍGENA ARGENTINA

Juliano Gonçalves da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
julianogds73@gmail.com

Érica Sarmiento

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Universidade Salgado de Oliveira
domecelle@hotmail.com

Resumo:

O artigo tem como objetivo identificar e analisar como o personagem indígena é construído e veiculado através de filmes de ficção e como este personagem irá se constituir no imaginário da sociedade argentina. Para tanto serão utilizados os procedimentos de análise fílmica nos filmes *Jauja* e *Bolívia*, comparando as formas pelas quais os índios são apresentados. Como chave para análise e interpretação dos filmes, utilizamos a reflexão de Catherine Gallagher acerca da ficção, aqui examinada como fonte de pesquisa. Em *Jauja* as relações entre os indígenas e os não-indígenas são de animosidade total a ponto de se propor ficcionalmente seu extermínio e negar sua identidade como seres humanos e cidadãos. Em *Bolívia*, explicita-se, sistematicamente, entre os personagens indígenas e os "outros" uma desconsideração por suas pessoas.

Palavras-chave: Cinema; História; Ficção; Personagem indígena.

Abstract:

The article aims to identify and analyze how the indigenous character is constructed and conveyed through fiction films and how this character becomes a part of the imaginary of Argentine society. The procedures of film analysis will be used to compare the ways in which the Indians are presented in *Jauja* and *Bolivia*. As a key to the analysis and interpretation of the films, we use Catherine Gallagher's reflection on fiction, here examined as a source of research. In *Jauja*, relations between indigenous and non-indigenous people are of total animosity, to the point of fictionally proposing their extermination and denying their identity as human beings and citizens. In *Bolivia*, a systematic disregard for indigenous people is made explicit between the indigenous characters and the "others".

Keywords: Cinema, History, Fiction, Indigenous character.

Introdução

O artigo tem como objetivo identificar e analisar como o personagem indígena é construído e veiculado através de filmes de ficção, buscando compreender – através do exame de dois casos – como este personagem se constitui no imaginário da sociedade argentina contemporânea. Também problematizaremos o uso da ficção e das identidades nacionais frente ao “mundo do outro”. Para tanto serão utilizados os procedimentos de análise fílmica nos filmes *Jauja* e *Bolívia*, comparando as formas pelas quais os índios são apresentados, identificando suas diferenças e semelhanças; quais são os contextos históricos mais frequentes e porquê; as relações de poder atuantes em relação aos índios e os modos como eles são apresentados. As relações de gênero que estruturam as narrativas também serão aqui destacadas, bem como ostipos de relações apresentadas entre índios e brancos e, também, as configurações de poder que as estruturam.

Jauja é o quinto filme do argentino Lisandro Alonso, (Buenos Aires, 1975), apresentado em 2016, e que é precedido pela seguinte filmografia: *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004), *Fantasma* (2006) e *Liverpool* (2008). No Festival de Cannes de 2014, *Jauja* recebeu o prêmio da crítica internacional. O filme narra a história do capitão Gunnar Dinesen, um colono dinamarquês que empreende uma viagem pela Patagônia, onde está em curso a tentativa de exterminar os “cabeças de coco”, como são pejorativamente chamados os habitantes originais dessa região meridional da América do Sul. Em entrevista sobre o filme, Lisandro afirma:

Creo que he recuperado la libertad de mi primer filme. Esa alegría de no estar dominado del todo por lo que estoy haciendo. Trabajar con herramientas desconocidas [actores profesionales, diálogos en otro idioma, contexto histórico, etc.] me ha dado una energía y una curiosidad que mis otras películas no me otorgaban. He recuperado la curiosidad básica de hacer cine. (ALONSO, 2014)¹.

Bolívia é o segundo longa-metragem do diretor e roteirista uruguaio Israel Adrián Caetano (Montevideo, 1969). Lançado em 2001, também ganhou no Festival de Cannes a premiação da “Crítica Jovem” de melhor realizador. Entre suas obras estão: *Pizza, birra, faso* (1997), *Bolivia* (2001), *Un oso rojo* (2002), *Uruguayos campeones* (2004), *Crónica de una fuga* (2006) e *Mala* (2013). “*Bolivia cuenta la historia de Freddy, un boliviano que viene a la argentina – como tantos otros- en busca de un “mejor horizonte” y comienza a trabajar como ayudante en un bar-*

¹ Captado em: <http://www.elcultural.com/revista/cine/Lisandro-Alonso-He-recuperado-la-curiosidad-de-hacer-cine/35610>, acessado em: 20/08/2016.

restaurante de alguna esquina del barrio de Constitución.”², segundo informa a sinopse. Utilizamos estes dois filmes como exercício de análise comparativa no intuito de nos aprofundar na filmografia latino-americana produzida na Argentina.

O filme como fonte

Como chave para análise e interpretação dos filmes não seguiremos as referências habituais relativas ao debate sobre cinema e história. Optamos por utilizar a reflexão de Catherine Gallagher (2009) que, embora teórica da literatura, apresenta uma discussão sobre ficção a partir do surgimento histórico do gênero romance, que nos permite repensar suas várias possibilidades como fonte de pesquisa histórica. Segundo a autora, a expansão de fronteiras operada pelos estudos pós-estruturalistas incorporando “toda forma de narração” torna o romance tão óbvio e ao mesmo tempo tão invisível quanto o próprio fato de ser uma *ficção*.

Gallagher considerará, ao longo do artigo que nos serve de referência, a diferença do gênero literário que se estabelece entre o *novel* e o *romance* e procurará demonstrar como a natureza da ficção mudou historicamente. Examinará o caso do romance inglês de meados do século XVIII, quando a reflexão sobre a ficção torna-se explícita e disseminada, criando – segundo ela – um “jogo linguístico” e a possibilidade de uma correspondência entre a “narração crível”, utilizando o recurso de um “nome próprio” e um indivíduo real. O alibi da ficção, neste momento, encontrava-se ligado à complexidade do mundo narrado: “no jogo ficcional foi utilizada a verossimilhança como forma de verdade antes que de fraude” (GALLAGHER 2009: p. 634). Essa utilização demonstra, segundo Michel McKeon (*apud* GALLAGHER, *Ib.*), “uma mudança epistemológica geral, de uma concepção limitada de verdade como exatidão histórica a uma mais ampla que também inclui a simulação mimética”. Em meados do século, escreve a autora

“...um certo número de *novels* formulou um novo princípio teórico para uma nova forma literária: estas obras não falam de ninguém em particular, isto é, os nomes próprios não se referiam a indivíduos específicos reais, por conseguinte nenhum dos enunciados que contêm pode ser considerados verdadeiros ou falsos” (GALLAGHER 2009: p. 635)

² Captado em: <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/organismos/cendie/cinedivulgacion/videos/bolivia.pdf>, acessado em: 20/08/2016.

Para a autora, vários motivos propiciaram o surgimento do romance na Inglaterra setecentista, foco de seu estudo: o secularismo, o iluminismo científico, o empirismo, o capitalismo, o materialismo, a consolidação nacional e a ascensão da burguesia. Tudo isso contribuiu para caracterizar o contexto de surgimento do *novel*. A burguesia emergente desejava ler a si mesma, reencontrar seu rosto e seu próprio mundo descrito de modo minucioso e circunstanciado, bem como imaginar a existência de outras pessoas semelhantes, em partes remotas da nação. Os primeiros *novels*, assim, apresentavam-se como realistas, porém, salientando a própria natureza ficcional próprio realismo.

Gallagher argumenta que a modernidade encorajava o ceticismo, e os investimentos emotivos – e também os financeiros – punham em evidência uma atitude mental de confiança, uma forma superior de discernimento. Refletindo sobre a ação e construindo hipóteses, “os leitores desses romances eram solicitados a antecipar os problemas, a fazer previsões, a conceber soluções e interpretações múltiplas” (GALLAGHER 2009: p. 640). O *novel* promovia, assim, uma “credulidade irônica”, permitindo uma “flexibilidade mental” essencial para a formação da subjetividade moderna. O lastro material da economia torna possíveis essas estratégias ficcionais. Tal confiança estabelece um “assentimento irônico”, tornando-se uma “necessidade universal” a requisitar uma capacidade de “outorgar um crédito contingente e temporário” ao próprio produto ficcional (GALLAGHER 2009: p. 641).

A ficção romanesca tinha forte relação com um conjunto de convenções formais e um dos seus fins seria o “prazer”, introduzindo, através do romance, um espaço livre de fruição do leitor/observador. Alguns comentadores “acusaram o novo gênero de envolver os leitores em experiências imaginárias das quais seria difícil sair”, propiciando assim aos romances uma “situação de maior receptividade às imagens”, conforme assinala a autora. Essa “sensibilidade” proporcionava um “envolvimento mais intenso com a ficção”: em momentos mais agudos o leitor não questiona “o estatuto (verdade ou ficção) daquilo que experimenta” – em outras palavras, suspende-se a descrença no que é narrado ficcionalmente. Entrando no jogo da linguagem, a ficção permite, assim, experimentar uma “sensação prazerosa”, afirma Gallagher. Ou seja, uma fruição que induz o leitor/leitora a tomar como possível ou plausível aquilo que lê. (2009: p. 642).

De toda a reflexão apresentada por Gallagher, destacaremos aqui um aspecto em especial: a questão do nome. Durante muito tempo, o fato de identificar-se com

Ninguém fora algo preponderante. Tanto que, para a autora, a personagem fictícia “gozou de tão pouca reputação que os estudiosos anglo-americanos preferiram deixá-la aos filósofos analíticos” e “ainda hoje a maior parte dos estudiosos de literatura considera a personagem de ficção uma questão embaraçosa” (GALLAGHER 2009: p. 644). Segundo Gallagher, Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, “atribuía às personagens responsabilidade pelo declínio do mito e da música dionisíaca na tragédia grega, para ele a personagem deveria agir de modo tão individual, que não mais ouviria o mito” (2009: p. 644). Já os estudiosos estruturalistas da narrativa minimizaram a importância da personagem, destacando principalmente a função ideológica desta. Para Roland Barthes a “personagem pessoa” reina no romance burguês, encarna uma “essência psicológica” (BARTHES *apud* GALLAGHER 1971: p. 629). E isso nos interessa, pois queremos sugerir a importância dessa estratégia ficcional no apagamento histórico, político e social do indivíduo nas narrativas fílmicas aqui examinadas.

Seguindo o artigo de Gallagher, somos apresentados a uma discussão sobre o “caráter fictício das personagens”. A forma escrita de atração emotiva, centrada agora nos nomes inventados, porém verossímeis, dos personagens apresenta “novas oportunidades oferecidas, em nível narrativo, por *ninguém* em especial”. Assim os leitores são convidados a “olhar de cima as loucuras dos protagonistas”. Como escreve a autora, “toda alegria ou dor pela felicidade ou desventura dos outros é produto de um ato da imaginação que torna real mesmo um fato inventado (...) pondo-nos, por algum tempo, na condição daqueles cujo destino contemplamos” (GALLAGHER, 2009: p. 646). Tal é a potência da moderna ficção, ou seja, ativar esse nível de identificação e empatia, produzindo sentidos sociais e históricos verossímeis para os personagens e tramas narradas: as “personagens do romance” eram “pessoas comuns, ignorados pela História”. Ao mesmo tempo, o fato da personagem não ser *ninguém* se tornava atraente – um espelho no qual se projetam convicções e sentidos circulantes.

As personagens passam a ser analisadas como “efeitos textuais”, inspirando “pesquisas sobre as técnicas de construção de personagens”: Passam, assim, a ser designadas pelos nomes cuja morfologia está no mundo cotidiano. A “entidade fictícia”, o “referente específico”, além dos pseudônimos, soma-se às “características morais”, denotam um “indivíduo”. Estes nomes podem, assim, transmitir “informações de caráter social”, dando com frequência “coordenadas sociais da

identidade individual” (GALLAGHER, 2009: p. 647). O exemplo clássico é o do *Don Quixote*, de Cervantes: no pronome *Don* já ocorre o nobilitar-se. Diferenciam-se, assim, nos nomes, os modelos presentes no *novel* (os *ninguéns* fictícios) e no romance (individualidades exemplares).

Roland Barthes (*apud* GALLAGHER, 2009: p. 648) afirma que “quando *semas* idênticos atravessam por diversas vezes o mesmo nome próprio e parecem fixar-se, nasce uma personagem”. Assim temos a personagem como convenção, e a atividade de imaginação irá consistir, agora, em “ler uma personagem”. Essa convenção define que a personagem ficcional existe em outro “contexto”, tornando-se um “produto imaginário”, porém altamente plausível, possível, verossímil, e trazendo à tona a natureza simulada dessas referências historicamente orientadas para criar uma personagem.

O grande sinal distintivo da ficção se dá quando o narrador entra na “subjetividade ou consciência de uma personagem”, revelando suas “experiências subjetivas íntimas”, possibilitando assim a “acessibilidade à vida interior” (GALLAGHER, 2009: p. 651). Os “indicadores gramaticais” fornecem o “efeito personagem”: uma impressão, consciente, mas ilusória, de uma criatura preexistente, com muitos níveis de existência, passando ao leitor (e, no nosso caso, ao observador) a impressão de se estar “diante dos múltiplos estratos que compõem uma pessoa” – uma pessoa real. A fixação do personagem como um “não ser imaginário”, nos remete à inexistência da personagem e reforça o efeito de realidade barthesiano: “Se o personagem realmente existisse, também existiriam os limites destinados a extinguir a realidade criada pela ficção”, estabelecendo o que é reconhecido como estatuto ficcional. Essa incompletude da personagem é “o reflexo da diferença lógica entre um objeto real extraliterário e um produto de ficção” (GALLAGHER, 2009: p. 654). Para exercitar ao máximo sua veia, “a representação da consciência é essencial à ficção”. Só a linguagem é “capaz de representar os pensamentos dos outros”. A personagem de ficção é imaginada com base em “fragmentos descontínuos de linguagem” (GALLAGHER, 2009: p. 655).

Para Gallagher (2009: p. 658) os limites entre ficção e não-ficção estão se dissolvendo, historiadores e biógrafos cada vez mais se apropriam das técnicas dos romancistas, apresentando como fatos o que são conjecturas sobre pessoas de que falam, ou introduzindo personagens e eventos fictícios em contextos referenciados na realidade. Por outro lado, “romancistas pós-modernos adoram construir personagens

ricas em referências a pessoas reais e desenterrar eventos históricos como se fossem de sua imaginação”. A autora conclui considerando que, independente de como se desenvolverá esse “jogo ontológico”, a sua importância será cada vez maior para os leitores do século XXI. Afirma, ainda, que as novas narrativas mistas não tornarão obsoleta a pesquisa sobre o que sabemos da ficção.

Ficção e Identidade Argentina

Maria Lydia Polotto Sabaté (2011), em artigo intitulado “*La visión del otro en una excursión a los indios Ranqueles, de Lucio V. Mansilla*”³, afirma que o conflito sobre a alteridade já é há muito tempo documentado, dependendo do período histórico e da transcendência que determinadas ações bélicas ou de outro tipo têm tido sobre a chamada “Civilização”. Segundo a autora, não foi Mansilla o primeiro a se ocupar do tema do índio na literatura argentina, mas a chamada “Geração de 35”, através de autores como Esteban Echeverría⁴, que propunha o conhecido binômio, mais tarde articulado por Domingo Faustino Sarmiento⁵, em *Facundo: civilização ou barbárie*⁶.

A necessidade de criar um inimigo da civilização teria sido uma forma de começar a embasar e cimentar uma incipiente identidade argentina. A justificativa ideológica para a conquista dos territórios do Pampa e da Patagônia centrou-se nessa mesma necessidade de se afiançar o conceito do “nacional”, onde o índio não formava

³Lucio Victorio Mansilla, nasceu em Buenos Aires em 23-12-1831 e faleceu em Paris em 8-10- 1913, foi um General do Exército Argentino, como também jornalista, escritor, político e diplomata, autor do livro *Una excursión a los indios ranqueles*. Foi governador do Territorio Nacional del Gran Chaco entre 1878 e 1880. Captado em: <http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/m/mansilla.php>, acessado dia 10-08-2016.

⁴ Esteban Echeverría (1805-1851) introduz o romanticismo na América e lidera a Generación de 1837 encarregada de fundar na literatura uma “nação ainda incerta na realidade”. Luta pela independência cultural das novas nações americanas. Seu poema *La cautiva* descreve o pampa e descobre as possibilidades estéticas da paisagem própria. Escreve *El matadero*, que é o primeiro conto da literatura argentina. Em sua prosa política reitera “teremos sempre um olho cravado no progresso das nações, e o outro nas entranhas da sociedade”. Captado em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/esteban_echeverria/, acessado dia 30-07-2016.

⁵ Nasceu em 15 de fevereiro de 1811, em el Carrascal, um dos bairros mais pobres da cidade de San Juan, os primeiros “maestros” de Domingo foram seu pai José Clemente Sarmiento e seu tio José Manuel Eufrasio Quiroga Sarmiento, que lhe ensinaram a ler aos quatro anos. Foi um político, escritor, docente, jornalista, militar e estadista argentino; Governador da Província de San Juan entre 1862 e 1864, Presidente argentino entre 1868 e 1874, Senador Nacional por sua Província entre 1874 e 1879 e Ministro do Interior da Argentina em 1879. Constitui uma ampla reflexão literária, e nela uma que foi considerada a sua principal obra é *Facundo o Civilización y Barbarie*, em 1845.

⁶ A obra trata do caudilho riojano Facundo Quiroga e das diferenças entre os *federales* e *unitarios*. Faz uma descrição minuciosa da vida social e política do país com inegáveis alcances sociológicos e históricos, oferecendo uma explicação do país fundada no conflito entre a “civilização” e a “barbárie”, personificadas respectivamente nos meios urbano e rural.

parte. É a civilização ocidental quem estabelece o sentido do que é a “barbárie”, e os *criollos* argentinos são aqueles que determinam a distribuição dos papéis de quem se encontra em uma posição dominante ou não. Estes processos de construção linguística e da conformação de um ideário cultural terminaram por convencer a sociedade argentina do século XIX que o extermínio do componente indígena era necessário para o estabelecimento de uma nova nação. A impossibilidade de convivência com os *Outros* se centra muito mais na negação da diferença que na afirmação de traços próprios.

Mansanilla (*apud* SABATÉ, 2011: p. 573) ecoa isso ao afirmar que sua expedição se dará em “*nuestras pampas y en las costumbres primitivas de nuestros pobladores salvajes*”, já predispondo o leitor a emitir um juízo de valor sobre uma cultura que desconhece e que não compreende. Na obra, este panorama histórico e cultural da época determina uma visão sobre o outro indígena, sendo que ele tomou parte da Campanha para o Deserto⁷. Mansanilla concebe o *Outro* como um grupo social ao qual nós não pertencemos, sustentando a contraposição *nosotros/ellos* que esconde a oposição *civilização/barbárie*. Nós representamos o progresso e eles, o atraso. O conhecimento do *Outro* em Mansanilla se realiza desde um sentimento de superioridade. No plano linguístico essa superioridade é demonstrada quando Mansanilla renomeia as coisas e lugares que já tinham um nome em língua indígena, ato que tem implicações no plano simbólico já que a conquista não só se exerce sobre o espaço geográfico, mas incide sobre o bem cultural mais importante para qualquer comunidade: sua língua. E é de uma violência atroz despojar esses lugares das memórias de seus antigos donos. Esta violência, dirá Maria Lýdia Polotto Sabaté (2011: p. 574), também ocorre ao se referir aos *Outros*, muitos dos índios que ele encontra no caminho têm um nome original em língua indígena e outro, em castelhano.

⁷ Os fatos históricos demonstram que o ideário dos intelectuais de 1837 na Argentina, com a máxima do “*governar és poblar*”, justificaram além da constituição política e institucional do estado nação a “Conquista do Deserto” ou “Campanha do Deserto”. Ela foi uma campanha militar levado a cabo pelo governo da República Argentina, sob as ordens do general e futuro presidente Julio Argentino Roca, contra os povos Mapuche, Tehuelche e Ranquel, com o objetivo de obter o domínio territorial do Pampa e Patagônia oriental, até então sob controle indígena, denominado Puel Mapu. No sentido histórico mais amplo, o termo inclui também as Campanhas prévias à Conquista do Deserto, ou seja, ao conjunto de campanhas militares levadas a cabo pelos colonizadores espanhóis e os governos provinciais argentinos contra estes mesmos povos, antes da grande campanha de 1879. Também fundamentou as práticas e o posterior incentivo a imigração europeia por parte do Estado, mas isso é outra história ou não?

Assim o discurso construtor do “argentino” deixa de fora a visão do índio. E não é um detalhe menor já que só nos últimos cinquenta anos a literatura argentina começou a dar espaço às vozes dissidentes. Ainda assim, estas novas vozes criticam a “Campanha do Deserto” ou subvertem a concepção da mesma, pois não são reações e percepções que surjam da palavra dos próprios índios. Não há uma narrativa indígena tivesse colocado em questão a experiência da Campanha em seu momento, nem existe agora. As vozes críticas também estão midiaticizadas. Assim, para a construção da história e da identidade só temos a versão oficial que foi amplamente aceita antes do seu revisionismo recente. O Informe Oficial da Comissão Científica, que acompanhou o Exército Argentino, fala da Campanha de 1879 como o acontecimento que conseguiu:

*(...) la supresión de los indios ladrones que ocupaban el Sur de nuestro territorio y asolaban sus distritos fronterizos: es la campaña llevada a cabo con acierto y energía, que ha dado por resultado la ocupación de la línea de Río Negro y del Neuquén.*⁸

Este informe sublinha o pensamento da geração de Mansanilla, realça suas intenções, e é um verdadeiro manifesto do pensamento da sociedade argentina de fins do século XIX:

(...) los esfuerzos que habría que hacer para transformar estos campos en valiosos elementos de riqueza y de progreso, no están fuera de proporción con las aspiraciones de una raza joven y emprendedora; por otra parte, que la superioridad intelectual, la actividad y la ilustración, que ensanchan los horizontes del porvenir y hacen brotar nuevas fuentes de producción para la humanidad, son los mejores títulos para el dominio de las tierras nuevas. Precisamente al amparo de estos principios, se han quitado éstas a la raza estéril que las ocupaba (SABATÉ, 2011:576).

Assim, segundo a autora, a concepção de que o outro era inferior e o inimigo a ser exterminado ante o binômio civilização/barbárie pode ser visualizado “na ocupação dos territórios indígenas e como o branco europeu se transformou ele mesmo em um bárbaro”. E, nesta dinâmica, a possibilidade de integração dos índios como cidadãos argentinos será nula, pois se sente um verdadeiro horror a qualquer mestiçagem. Baseando-se nos argumentos revisionistas, a autora questiona se a Guerra do Deserto foi uma guerra de fronteiras ou um verdadeiro extermínio,

⁸Parágrafos do *Informe Oficial de la Comisión Científica* agregada ao estado maior general da Expedição ao Rio Negro (Patagônia) realizado nos meses de abril, maio e junho de 1879, sob as ordens do general Julio Argentino Roca. Acessado em: <http://usuarios.arnet.com.ar/yanasu/roca.htm> em 10/08/2016.

argumentando que, a partir da lógica militar, “o fim de uma guerra não é exterminar ao inimigo senão desarmá-lo”. Não tendo sido esse o caso, ela deixa claro que se deu, sim, o extermínio. Neste caso, o pior estaria na visibilidade/invisibilidade das vítimas ainda presente hoje em dia – como veremos nos dois filmes aqui examinados –, pois se segue negando, em muitos setores da sociedade argentina, que a Campanha não teve justificativa. Há um completo desconhecimento sobre as culturas indígenas. Na sociedade argentina o ideal predominante ainda é o do homem é branco e europeu. Já a realidade é muito diferente. A população indígena tem diminuído, mas o processo de mestiçagem e a chegada de imigrantes procedentes de países limítrofes, como Paraguai, Bolívia e Peru, tem aumentado. Não é um dado menor que estes imigrantes sejam, na Argentina atual, o novo *Outro*⁹.

Sabaté levanta também a questão da “construção discursiva” da idéia do território como deserto: chamá-lo de deserto foi a estratégia para “justificar a conquista a partir da anulação do *Outro*” que, se não existe, nem tem importância: assim, o território que ele habita está deserto. Neste sentido, se construiu um “ato performativo da linguagem” sobre o termo de “deserto como um vazio” onde era “possível e necessário construir um modelo de país”. Essa construção de uma realidade linguística que ocupa o lugar da própria realidade no imaginário coletivo se processa por uma estratégia de repetição e escrita, reiterada através da literatura (ou do cinema, como é o caso dos filmes *Jauja* e *Bolívia*, que demonstram também esse processo com relação ao deserto, no primeiro, e ao *Outro* imigrante, no segundo, que é tudo menos boliviano). O deserto como um ato discursivo e sua imagem espacial se estendem ao *Outro* através de sua não existência. Na sua inexistência linguística, o índio invisível tem seu extermínio desde logo justificado. Algo que não existe não implicará em consequências concretas, como a culpabilidade do conquistador. De acordo com essa lógica discursiva, aquele que é destruído não o foi, na realidade, uma vez que simplesmente não existe. Por outro lado persiste uma cumplicidade da sociedade argentina que se cala e aceita este modelo imposto. A “circulação de ficções por parte do governo deu seus frutos no ânimo das pessoas” (SABATÉ, 2011: p. 574). Além disso, a partir do fim do “deserto”, dá-se a emergência, dentro da lógica

⁹ Sobre o tema e contendo uma etnografia do que implica ser Aymara neste contexto ver o artigo de Sergio Caggiano, *Conexões e entrecruzamentos: configurações culturais e direitos em um circuito migratório entre La Paz e Buenos Aires*. Acessado em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000100003 em 10/12/2016.

capitalista, do “campo argentino”: o que antes era deserto agora gera frutos porque foi regado pela “civilização”.

No início de sua construção nacional, os outros indígenas foram invisibilizados e exterminados, mas outros entes subversivos no decorrer da história argentina também o foram. Na sequência, podemos recordar “o imaginário que ronda a figura do imigrante” (SABATÉ, 2011: p. 574) e depois a própria imagem do peronismo. Na história recente, temos o genocídio perpetrado pela ditadura, entre 1976 e 1983, onde não se esclarece o número de mortos porque, afinal, “não os houve”, existiram, sim, *desaparecidos*. Segundo Jorge Rafael Videla, general que liderou o país após o golpe, entre 1976 e 1981, “*los desaparecidos no existen, no están, no tienen entidad*” (Apud SABATÉ, 2011: p. 582). Assim, com esses *Outros* também foi tentada a estratégia de os invisibilizar, negando-os e justificando o plano de extermínio.

Hoje em dia acontece algo similar com os pobres marginalizados nas favelas e periferias das grandes cidades e de quem não se fala, fazendo-os desaparecer: não existem nem para a sociedade, nem para os meios de informação, nem para os governos. Não são mortos, são ignorados, o que também é uma forma de matá-los simbolicamente. Talvez refletindo sobre como a História argentina tem tratado o *Outro*, excluindo e negando a sua existência como estratégia no processo de consolidar a identidade como nação, possamos “não voltar a repetir os erros do passado” (SABATÉ, 2011: p. 583). Considerando os aspectos aqui assinalados, ampliamos nossa reflexão com a análise dos filmes a partir da chave do *ficcional* e suas possíveis leituras atuais.

O mundo nativo do outro e suas poéticas: de *Jauja* a *Bolívia* ou vice versa...

O filme se inicia com um fundo preto sobre o qual se lê, em letras vermelhas:

Los antiguos decían que Jauja era una tierra mitológica de abundancia y felicidad. Muchas expediciones buscaron el lugar para corroborarlo. Con el tiempo, la leyenda creció de manera desproporcionada. Sin duda la gente exageraba, como siempre. Lo único que se sabe con certeza es que todos los que intentaron encontrar ese paraíso terrenal se perdieron en el camino.

Na sequência, vemos uma menina ruiva com um vestido azul sentada ao lado de um homem que a abraça. A menina-moça é Ingeborg e o homem é seu pai, o Capitão dinamarquês Gunnar Dinesen, vestido como nos filmes de *faroeste*, com botas e

esporas. Ao fundo, um campo verde e um vento intermitente. Ao se observar o horizonte, o plano parece uma pintura, essa fotografia destaca a paisagem selvagem acentuando a vastidão da natureza frente à pequenez dos homens e suas vidas. No diálogo, a menina pergunta se pode ganhar um cachorro, o pai quer saber de qual gostaria e ela responde: “daquele que me seguirá”.

Corta. Passamos a outro diálogo importante que se dá quando o Capitão Gunnar oferece uma bebida ao Tenente Pittaluga e pergunta quando irão chegar ao forte no deserto. Este diz que será dentro duas semanas e que irá preparar uma carruagem especial para que Ingebord viaje de maneira cômoda. Dinesen pergunta se ele conhece Zuluaga e se este não seria um “pouco louco”. Ele responde que não, que lutaram juntos, que é um homem que “dá segurança e está a serviço da lei”. O dinamarquês pergunta se ele vive sozinho, ao que Pittaluga retruca: “na fronteira com o deserto as pessoas são solitárias. Relacionamentos e confortos são debilitantes. É uma vida estranha para construir um lugar, um país, uma família, mas é preciso abraçar uma idéia e avançar com ela. Isso é o que os diferencia dos ‘cabeças de coco’ que vão de um lugar para outro, roubando e matando como verdadeiros animais”. “Por que você os chama de ‘cabeças de coco’? Isso não é uma tribo, um coco...” questiona o Capitão Dinesen. Pittaluga responde, então, com voz firme e ódio no olhar: “para nós são todos ‘cabeças de coco’...”. “Mas não é um nome correto”, retruca Gunnar. “Não importa o nome”, diz Pittaluga, ao que Gunnar contrapõe: “Mas se não sabemos o nome como podemos entendê-los?”. “Não temos que entendê-los, temos que exterminá-los... Temos que matar todos eles”, diz Pittaluga. Gunnar concorda, mas com uma expressão de constrangimento. Gunnar se distancia e, ao fundo, vemos Ingeborg recolher um soldadinho de madeira nos rochedos e dar a seu pai, que o ignora.

Corta pra um diálogo de Gunnar prevenindo a filha Ingeborg para ficar longe de Pittaluga por ele ser um “porco imundo” e acrescentar que “nós somos estrangeiros aqui e iremos para casa em breve”. Ingebord, entretanto, responde: “eu amo o deserto. Gosto de como ele me preenche”. Na sequência, vemos a menina se aproximar de um jovem soldado. Acreditando que estão sozinhos, os dois se abraçam, porém estavam sendo observados por Pittaluga. Na cena seguinte, o mesmo jovem, o soldado cujo nome é Corto, sem suas botas, é algemado e está sendo interrogado por Pittaluga. Na mesma passagem, e há outro homem que fala em francês: trata-se do governador que comenta sobre o paradeiro de Zuluaga. A ação ocorre

simultaneamente a uma acusação a Corto, um meio índio, ou seja, um mestiço, de ser cúmplice dos “cabeças de coco”. Os dois, junto a Gunnar, afirmam que Corto disse que Zuluaga se juntara aos “cabeças de coco” e liderava um grupo que assaltava os passantes e que ele o fazia vestido de mulher. Algo cujo motivo eles não compreendiam.

A noite chega, Corto está montado num cavalo e acorda Ingeborg para fugirem juntos. O Capitão Gunnar desperta e, não vendo sua filha, inicia uma perseguição pelo deserto que durará quase todo o restante do filme, cujo desfecho se faz com a sugestão da morte dele. Nesse ínterim, um dos “cabeças de coco” aparece na perseguição e, depois, encontra Corto quase morto balbuciando o nome de Zuluaga. Um pouco mais tarde, Gunnar encontra-se numa caverna com a sua filha, agora muitos anos mais velha que ele. A dúvida sobre se aquele foi um encontro real ou um delírio de Gunnar morrendo desidratado sob o sol permanece. No encontro com a mulher mais velha parece que o sentido da sua vida é revelado pela passagem do tempo que se comprime e se dilata nos levando para os dias de hoje na Europa moderna, onde o soldado de brinquedo que Ingeborg encontrara na praia no início do filme reaparece. Numa ampla casa, vemos dois cães, da raça dogue alemão, acordando Ingeborg, que, por sua vez, passa a procurar algo em um bosque e, depois de encontrá-lo, joga esse objeto no rio.

Bolívia inicia com a imagem de um relógio marcando pouco mais de seis horas, ouve-se uma voz ao fundo, falando sobre requisitos para obter o emprego; na sequência, imagens da porta de um café-restaurant e outras, do espaço interno dele. A fala masculina e grave de um acento castelhano bonaerense finaliza “mas de que parte do Peru é você mesmo?”. Resposta “eu não sou peruano, sou boliviano”. Corte seco com fusão em imagens de uma partida de futebol entre Argentina e Bolívia. A música ao fundo é do tradicional grupo andino *Los Kjarkas*, que tocou com Violeta Parra. Vemos a máquina de café, o espaço interno do bar, as fotos na parede, a licença do estabelecimento, a grelha de assar e o cartaz onde se lê “precisa-se de cozinheiro”. Don Enrique, o homem cuja voz ouvimos no início do filme, pergunta há quanto tempo está o candidato ao emprego aqui e este responde que há duas semanas. Sua experiência de assador de onde vinha?

A janela enquadra o movimento de veículos lá fora enquanto dois carros estacionam na frente do café. Corta para o relógio marcando nove horas. Dentro do café há dois jovens dormindo nas mesas. Freddy inicia o trabalho com a *parrilla*, o

gerente pede ao boliviano que leve um café à mesa e arrume o relógio. Os clientes observam a TV, outro cliente, no balcão, fala sobre a família. Entra Rosa, atrasada, e o patrão chama sua atenção, o boliviano assiste à cena. Chega Marcelo que pede uma *medialluna* e um café com leite e senta-se ao lado de Oso, que também pediu o café e conversa com ele. Marcelo diz que está meio perdido e pede ao outro um mapa emprestado, fica claro que são taxistas com problemas com a fiscalização.

Rosa vai recolher as garrafas das mesas em que os dois agora adormeceram, um deles a xinga de “negra” e a manda sair dali. Don Enrique pede a Freddy que mande embora os dois clientes que não consomem. O segundo deles, quando o boliviano o toca, diz: “não me toque”, e o insulta. Ao sair repete o insulto e o chama para brigar, “*venga, negro, muerto de hambre*”, ao que Don Enrique chama Freddy para dentro. Segue o momento do almoço e novamente vemos os dois taxistas, que conversam sobre o novo empregado: Don Enrique é cobrado por contratar estrangeiros e não se preocupar com seu país.

Freddy pergunta a Rosa se o trabalho é sempre assim e ela confirma, e acrescenta que é até pior quando tem jogo de futebol. Ele lhe pergunta se quer comer algo, ela diz que depois é “mais tranquilo”. O relógio marca quatro horas, o gerente está contando o dinheiro e manda Rosa comer. Na cozinha, o boliviano lhe serve um prato e pergunta há quanto tempo ela trabalha ali, Rosa diz que há um ano, que é paraguaia e há quatro anos não volta ao seu país. Freddy diz que está na Argentina há uma semana, conta que deixou mulher e três filhas na Bolívia e que as coisas estão bastante difíceis. “Aqui também”, diz ela. “Mas aqui tem o suficiente para comer”, diz ele, prosseguindo: “E por que continua aqui?” Ela silencia e divide as gorjetas com ele.

Novamente, ouve-se a música dos *Kjarkas*, agora editada junto com as imagens do trabalho no bar. Os dois taxistas reaparecem. Rosa pede que Freddy prepare mais um *choripam*, mas é questionada por Don Enrique, que diz que não sirva para Oso, pois ele deve e não tem pago. Oso paga um peso, o valor do *choripan*, e briga com Freddy. Este responde que lhe ensinaram que se deve pedir com educação e respeito, o taxista reage com um olhar ameaçador e deixa o café.

Don Enrique fecha o estabelecimento, paga a Rosa, oferece-lhe carona insinuando algo mais, e paga ao boliviano. Freddy é pego na rua por uma batida policial e diz que está de “passagem” visitando um familiar. O policial pergunta se ele trabalha e o ameaça de prisão caso tenha um emprego. Depois disso, Freddy entra em

um bar em que há uma pessoa dormindo na mesa, pede um café e se acomoda na frente da TV para tomá-lo e dormir...

No dia seguinte, no bar de Don Enrique, Marcelo e Oso assistem a uma cena de sexo na TV. Ouve-se um comentário sobre o tamanho dos seios, um dos dois taxistas, que reconhecemos pela voz, diz que nem se compara ao da paraguaia e acrescenta que os vilões nos filmes são sempre latino-americanos, negros ou haitianos. Vendo outra imagem, Marcelo diz para Oso “olha que esse poderia ser você”. Rosa vai tirar a mesa enquanto Marcelo a convida para sair, mas ela recusa. Rosa e Freddy vão jantar e dividem a gorjeta, ela pergunta onde ele está ficando e Freddy é advertido por Don Enrique sobre Rosa ser muito *malina*. Na saída, quando Rosa e Freddy estão no ponto de ônibus, ela é abordada por Marcelo que a chama para uma volta, ela diz que não quer e sai com Freddy para dançar. Freddy diz que na Bolívia trabalhava no campo com a colheita de coca, mas vieram os *ianques* e queimaram tudo. Rosa se surpreende com a história. Freddy briga no bar, eles se beijam e, na sequência, dormem juntos.

No dia seguinte, no café, Marcelo pergunta a Rosa se ela saiu, ela responde que não e que está muito cansada. Ele diz que pensou tê-la visto na cantina dos bolivianos. Ela diz que ele deve ter se confundido, pois, além de tudo, ela é paraguaia.

Passagem de tempo. Oso e Marcelo estão bebendo e conversando e, pouco depois, Don Enrique os adverte que já chega de bebida. Oso vai ao banheiro e, na volta, pede dinheiro emprestado a Marcelo. Don Enrique cobra as cervejas tomadas, Marcelo as paga e o gerente diz que estão fechando. Oso se altera e bate boca com Don Enrique. Olhando para Rosa diz: “Como assim aqui qualquer ‘negro de merda’ pode passar a noite e a gente não? Tudo bem, eu trabalho todo dia e tenho dinheiro para pagar!”. Oso repete em voz alta para Don Enrique: “mas o que está acontecendo aqui? qualquer paraguaio de merda dorme aqui e, a nós, que todo dia colocamos dinheiro aqui, nos manda embora?” Don Enrique diz que não é verdade e que ele não paga o dinheiro que lhe deve. Discutem novamente e Don Enrique manda Oso embora, este diz que não vai porque ainda tem cerveja e que nenhum paraguaio ou boliviano “de merda” o vai expulsar. Quando Freddy está voltando, Oso grita para todos, “El paraguaio Chilavert tinha razão, os bolivianos são todos uns filhos da puta” E acrescenta: “Tu vens pra cá fugindo da fome e deixa sem trabalho os jovens daqui”, e desfere um soco no funcionário. Freddy cai no chão. Don Enrique manda Oso

embora, ele o chama de rato e deseja que morra junto aos “negros de merda” que contrata.

Marcelo tenta levar Oso novamente para fora, ele se desvencilha e parte para o ataque, Freddy o atinge com um soco, ele cai e, agora com o nariz sangrando, se vai... Os dois já estão fora do café, Freddy permanece encarando-os pela porta. Oso, todo ensanguentado, sussurra a Marcelo: “*Te voy a matar, te voy a matar!*... e depois eu que tenho a culpa”. Os dois entram no táxi, Oso se limpa, abre a janela e, de dentro do carro em movimento, atira. Vemos Freddy cair e Don Enrique arrastá-lo para dentro com o sangue escorrendo.

Voltamos ao café onde Don Enrique está escrevendo um cartaz e Rosa toma café, Chegam dois policiais perguntando por Jaime Enrique e Rosa Sanchez e entregam uma intimação para depor sobre o assassinato de Freddy. Os policiais saem e Don Enrique vai até onde está Rosa e lhe avisa que vão juntos ao advogado. Os policiais deixam o café ao som da canção andina que se inicia com os versos: “*Ser tu bravura, ser la força y juventude, de tu letargo mudo la voz, de inquietud, Bolivia...*”...”. Novo corte para a cena de Don Enrique colando o novo cartaz na porta onde se lê: “*Se necessita cocinero-parrilla*”. E enquanto escutamos a música, surge o nome “Bolívia” na tela e a informação de que o filme é baseado em um conto de Romina Lanfranchini.

Conclusão

Com base na breve descrição dos filmes é possível se observar que muitas das ideias trazidas pelos autores considerados anteriormente se fazem presentes. Entre os personagens indígenas que aparecem em *Jauja* está o soldado mestiço, chamado Corto, apaixonado pela personagem principal Ingeborg. Trata-se de uma jovem branca de origem dinamarquesa que representa o par feminino ideal e a presença da cultura e da civilização europeia em contraposição ao seu parceiro, um *outro* mestiço, que é preso no início do filme, acusado de ser cúmplice do desertor Zuluaga e dos “cabeças de coco”, como são chamados os habitantes de toda a terra que está sendo ocupada e colonizada pelos europeus. Esse contexto, mostrado no primeiro momento do filme, se desenrola na Argentina oitocentista. Já o segundo momento situa-se no contexto europeu contemporâneo. As relações entre os indígenas e os não-indígenas são de animosidade total, ao ponto de propor-se seu extermínio e negar-se sua

identidade como seres humanos. Já do ponto de vista das relações de gênero, as relações amorosas de Ingeborg com Corto são vistas como interditas, embora ele fuja em companhia de sua amada. Quando Corto surge no filme antes de ser preso, sempre é visto sob um olhar de desconfiança, ele se coloca cabisbaixo, olhando para o chão. Isso só não ocorre no momento de sua prisão e, depois, quando foge com Ingeborg. Ao lado desta, Corto coloca-se ereto e confiante, olhando-a de igual para igual. Grande parte do filme retrata a perseguição de Corto, tanto pelo pai de Ingeborg, quanto pelos “cabeças de coco” que o matam.

Outros personagens indígenas que aparecem apenas de relance são os “cabeças de coco”, que aparecem junto a seu cavalo branco, vestindo calças tipo bombacha, ostentando pinturas corporais em tinta branca e lanças. Na perseguição do Capitão Dinesen à sua filha, os índios aparecem rastreando vestígios.

Fica claro que o espaço marcado pelas relações de gênero existe, quando, na sequência, Ingeborg é mandada embora por seu pai, uma vez que está em um espaço masculino no qual as mulheres não devem permanecer. O território aparece como espaço em disputa. O tratamento a Corto durante seu interrogatório, perpassa a visão de poder, uma vez que suas palavras e sua conduta são sempre colocadas em dúvida, ele é tido como mentiroso e traidor. Provavelmente o assassinato de Corto pelos “cabeças de coco”, desfecho do personagem, se deu porque ele se viu obrigado a confessar a sua existência.

As relações que se estabelecem no filme entre indígenas e colonizadores brancos são as da violência plasmada nas traduções para a prática de uma opinião quase unânime de Pittaluga exibida logo no início do filme: os “cabeças de coco” não são gente. A única exceção é o par romântico onde a jovem dinamarquesa filha de Gunnar expressa sua sensação de preenchimento com o deserto e de bem-estar no mesmo. Confirma inclusive uma vontade de ali ficar e não voltar para a “sua terra”.

Já em *Bolívia* apresenta-se o contexto contemporâneo da Argentina em crise, os personagens indígenas apresentados são o boliviano Freddy e a paraguaia Rosa. São sistematicamente tratados como inferiores e chamados de “*niegros*” pejorativamente, exceto nas relações assalariadas e de interesses sexuais, no caso de Rosa. Os interesses que recaem sobre a jovem vão desde o patrão até os frequentadores do bar. Eles explicitam as relações de gênero diferenciadas entre homens e mulheres imigrantes indígenas. Diferentemente de *Jauja*, onde nos é mostrada uma impossibilidade de relacionamentos afetivos advindos de diferentes locais sociais de

origem, em *Bolívia*, todos são possíveis parceiros, inclusive é aceitável a relação efêmera entre os dois personagens indígenas. Só que essas relações não se tornam públicas e se constroem de forma velada. Mesmo com Freddy sendo casado e tendo três filhas, talvez possamos interpretar que eles não obedecem uma moral cristã eurocêntrica? Ou ainda, talvez, que mesmo as pessoas nas piores situações sociais, também buscam prazer e diversão para dar sentido às suas vidas?

Entre estes personagens indígenas e os outros há desconsideração e desrespeito sistemáticos por suas pessoas. Desde o patrão, passando pelos policiais, até os clientes do bar, só entre Rosa e Freddy há consideração e apoio mútuo, o que pode insinuar uma dicotomia existente entre dominantes e subalternos. Os diálogos que se estruturam depois do assassinato de Freddy e a proteção que Rosa tem de Don Enrique em troca do seu silêncio e cumplicidade relativizam, entretanto, uma possível lealdade entre subalternos.

Há cenas-chave que mostram como os taxistas enxergam a mulher paraguaia como boa para o sexo a partir de trechos de filmes, e se veem a si mesmos como possíveis bandidos latinos, questionando o estereótipo ideal de argentinidade. Isto também é demonstrado numa passagem em que se desprestigia outro taxista que tem família, por manter uma relação homoerótica com um jovem cordobês, vendedor de bugigangas.

Na seara do poder linguístico de renomear locais e pessoas como estratégia de criação de um poder simbólico, podemos identificar e reunir todos os indígenas de *Jauja* que são chamados de “cabeças de coco” e a presença de Freddy em *Bolívia* sendo sistematicamente visto como peruano, quando veio do campo boliviano. Isto de maneira similar ao que comenta Maria Lygia Palotto Sabaté sobre o contexto da literatura e da sociedade argentina.

Retomando o prematuramente falecido Tzvetan Todorov em seu clássico *A conquista da América*, em que realizou uma ampla análise das utopias advindas desse “encontro”, os exemplos apontados neste artigo reiterariam dois elementos presentes na obra do autor. Primeiro, quando Cristovão Colombo em seus textos só descreve os indígenas junto à natureza (animais e plantas) porque fazem parte da paisagem, nunca os adjetivando (além de bom ou mal), reiterando que os espanhóis trouxeram a religião e levaram as riquezas, e apontando todas as atrocidades legitimadas, pois os viam como “outros” mais próximos a coisas e não a gente. Assim esse conquistador não percebe o *outro*, impondo a ele seus próprios valores, sempre

referindo a si mesmo como “o Estrangeiro” (TODOROV, 1999: p. 41-59). O segundo elemento, presente em todo apagamento da diferença do *outro* na Argentina e, quem sabe também em outros lugares, afirmaria quanto o discurso da diferença seria um discurso difícil. Como afirma Todorov (1999: p. 75) em relação a Colombo:

Já notamos, em relação a Colombo: o postulado da diferença leva facilmente ao sentimento de superioridade, e o postulado de igualdade ao de indiferença, e é sempre difícil resistir a esse duplo movimento, ainda mais que o resultado final desse encontro parece indicar, sem sombra de dúvida, o vencedor: não seriam os espanhóis superiores, além de diferentes? A verdade, ou aquilo que, para nós, ocupará seu lugar não é, porém, tão simples (TODOROV 1999: p. 75).

Quando faz uma “tipologia das relações com o outrem”¹⁰, Todorov apresenta o padre Dominicano Diego Duran, que, por ter nascido na Espanha e crescido no México, demonstrara, a partir de sua experiência, uma compreensão interna da cultura indígena em seu *Historia de lãs Indias de Nueva Espana e Islas de la Tierra Firme*, tratando da religião dos astecas e de sua história. O objetivo desse seu processo seria conhecer as idolatrias dos indígenas para extirpá-las totalmente pelo catolicismo. Ele seria o primeiro autor que busca compreender o porquê das coisas e não apenas descrever, do ponto de vista exterior, esses povos da América Antiga, considerando-se um dos primeiros historiadores por perpetuar a glória dos heróis astecas. Duran afirma que “quem traduz uma história não deve fazer um romance daquilo que encontra escrito na língua estrangeira; e eu obedeci esta regra”, ao falar sobre a tradução do idioma nahuatl para o espanhol. Neste papel de tradutor, ele chegaria à “verdade”, segundo os relatos e as crônicas dos índios (TODOROV, 1999: p. 259). Sua história da conquista, porém, situa-se no meio-termo, pois ele usa e cita somente as versões dos fatos aos quais aufere validade a partir de sua experiência pessoal – o seu status de mestiço cultural o faz abandonar esta postura de mediador e intérprete, afirmando sua própria identidade mestiçada. “O domínio do saber leva a uma aproximação com o objeto observado, mas essa aproximação, justamente, bloqueia o processo de saber” (TODOROV, 1999: p. 263). Duran é um ser dividido quando emite suas opiniões sobre os indígenas “não os considera nem bons selvagens nem animais providos de razão”, sendo categorizado por Todorov como “um cristão

¹⁰ Todorov constrói uma tipologia de relações que se pode estabelecer com o *outro* que não se produz em uma só dimensão mas que deve considerar três eixos: juízo de valor; ação de aproximação ou de distanciamento em relação com o outro, e por ultimo conhecer ou ignorar a identidade do outro (Todorov, 1982: 195).

convertido ao indianismo que converte os índios ao cristianismo” (Todorov, 1999: p. 263).

O dominicano Diego Duran perde a possibilidade de captar toda a amplitude de seu objeto – “os índios” – buscando a objetividade e o distanciamento. O processo pode ser considerado semelhante ao que a produção fílmica contemporânea coloca diante do espectador. Essa postura do autor frente à obra nos faz retomar Catherine Gallagher em sua ênfase sobre a necessidade da história e dos historiadores ampliarem o leque de compreensão da ficção e do trabalho com o campo ficcional, pois a relação entre sentimento e razão, quando a última quer sobrepor-se ao primeiro, empobrece em muito a própria compreensão histórica. Nessa chave, os filmes analisados podem servir de caminho: *Jauja* nos diz menos sobre o que fala acerca do deserto e nos diz muito mais através de sua paisagem em cores fortes e tempos amplos, com longos planos de perseguição que abrem espaço para nossa subjetividade, com ela os nossos sentimentos afloram, criando a “sensação” de estar num deserto, muito mais do que explica o mesmo.

Cabe também frisar que *Jauja* aproxima-se a uma subjetividade do colonizador, bem demarcada, onde o universo indígena fica distante e marginal, com os personagens nativos como pano de fundo, enquanto a narrativa de *Bolivia* coloca os indígenas em primeiro plano, evidenciando a experiência e vida de Freddy e Rosa, ambos enquanto *ficções* que nos permitem nomear e construir personagens muito mais palpáveis do que o próprio real. *Bolivia*, por ser em preto e branco e com algumas cenas que utilizam o recurso de granulações ampliadas, passa a agressividade de mundos em conflito que têm que se relacionar, mas que se fecham no cotidiano do bar, explicitando, através da violência das falas, o preconceito e racismo contra os indígenas. O estatuto da ficção nestes dois filmes do cinema argentino constrói-se muito mais sobre uma aproximação do real do que o inverso, podendo nos fazer refletir em que medida a própria realidade desses personagens hoje transborda ao cinema.

Bibliografia

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 629-658.

MANSILLA, L.V. (1890), *Una expedición a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Biblioteca Ayacucho, 1957.

SABATÉ, María Lydia Polotto. La visión del otro en Una excursión a los indios ranqueles, de Lucio V. Mansilla. In: *Miscelánea Comillas – Revista de Ciencias Humanas y Sociales*. Universidad Pontificia. Madrid: Vol. 69, num. 135, 2011, p. 571-583. Captado em <http://revistas.upcomillas.es/index.php/miscelânea/article/view/756>, acessado em 5/08/2016.

PAMPLONA, Marco. Ambiguidades do pensamento latino-americano: intelectuais e a ideia de nação na Argentina e no Brasil. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, no. 32. 2003, p. 3-31.

TODOROV, Tzvetan. A conquista da America: a questão do outro. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Juliano Gonçalves da Silva: Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997) e Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (2002). Atualmente cursando o doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com bolsa Capes.

Érica Sarmiento: Doutora em História pela Universidade de Santiago de Compostela, professora adjunta de História da América da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e professora do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Salgado de Oliveira.

Artigo recebido para publicação em: março de 2017

Artigo aprovado para publicação em: abril de 2017

Como citar:

SILVA, Juliano Gonçalves da; SARMIENTO, Érica. História, ficção e cinema: distopias sobre a personagem indígena argentina. **Revista Transversos**. “**Dossiê: Vulnerabilidades: pluralidade e cidadania cultural**”. Rio de Janeiro, n^o. 09, pp.166-187, ano 04. abr. 2017. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2017.28395.

