

As Línguas Nativas Latinoamericanas no Cinema Latinoamericano

Poucos são os filmes falados em língua nativa latino-americana.

Em 1937, Humberto Mauro introduziu algumas frases em tupi no filme *Descobrimento do Brasil*, com o objetivo de formular um mito fundador do Brasil que reunisse o índio, o português e seus respectivos idiomas como origem do povo brasileiro (Morettin, Victorio Eduardo. “Produção e forma de circulação do termo Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro”. In *Revista Brasileira de História*. Vol. 20. Nº 39, São Paulo, 2000). Esse filme fazia parte do projeto do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que seguia as diretrizes da política do Estado Novo. O governo de Getúlio Vargas promoveu a imagem do índio como personagem importante para a formação de uma identidade brasileira. Uma das críticas a essa política é ter tentado apagar a figura do negro, muito mais presente na realidade brasileira da época do que o próprio índio. Porém, como se tratava de algumas pequenas frases e como também não tinham legendas, o uso do tupi ficou como um detalhe exótico dentro do filme.

Humberto Mauro foi considerado uma espécie de pai fundador pelo Cinema Novo Brasileiro - Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro e outros. Em 1971, Nelson Pereira do Santos fez com que Humberto Mauro vertesse para o tupi as falas dos índios, em *Como era gostoso meu francês* (Nagib, Luzia. *A utopia do cinema brasileiro: matrizes, nostalgias, distopias*. CosacNaify, São Paulo, 2002). Independente do fato de ser engraçado atribuir o papel de tradutor a um cineasta, a retomada da língua nativa por Nelson Pereira do Santos brincava com o caráter exótico do tupi, deixando claro o distanciamento que o Brasil criou com as línguas nativas. Hoje em dia, não se fala nenhuma delas nos centros urbanos e mesmo rurais. E as reservas indígenas parecem ser um mundo a parte da realidade brasileira. Quer dizer, é muito raro que os habitantes do Brasil entrem em contato com algumas dessas línguas. Assim, *Hans Staden* (1999), que é falado em tupi, explicita a distância entre o público brasileiro e o mundo dos índios.

A situação das línguas nativas de alguns países latino-americanos de fala hispânica é diferente. Por exemplo, no Peru e na Bolívia, grande parte da população é bilíngüe - quéchua ou aimará e espanhol. Mas as classes médias e as elites ignoram esses idiomas. Mesmo que se tenha reconhecido o aimará ou quéchua como idioma oficial, a destituição

das línguas nativas como valor cultural ainda se mantém, pois o idioma que se fala e escreve nos espaços institucionais é o espanhol. Além disso, houve alfabetizações maciças em espanhol no perímetro rural a partir da década de 1970. E hoje em dia, no perímetro urbano, as escolas não ensinam nenhuma desses idiomas locais.

La teta asustada, de Claudia Llosa, (2009), mostra que, no Peru, a língua está se perdendo no cotidiano dos índios que moram nas periferias urbanas. Na Bolívia, além dessa desvalorização institucional do aimará e quéchua, as diferenças étnicas são mais acentuadas, pois há uma parte considerável do território boliviano que é zona de pantanal e amazônica, isto é, fazem parte do que se chamou de terras baixas, com pouca ligação com os índios de Los Andes.

No Paraguai, a situação é completamente diferente: todos os paraguaios falam guarani, mesmo que no espaço das instituições governamentais, o espanhol seja a língua escrita e oficial.

Ukamau (!Así es!), em 1966, foi um dos primeiros filmes de ficção falados inteiramente numa língua nativa. Seu autor, Jorge Sanjinés, é da classe média alta boliviana e não sabe aimará. Na década de 1960, surgem os Cinemas Novos latino-americanos. Sanjinés é um dos cineastas mais importante desse período; seus filmes, bastante politizados, buscavam penetrar num mundo que, embora fosse formado pela maioria dos bolivianos, era completamente excluído e desconhecido das classes médias e elites urbanas. Assim, *Ukamau* trazia a primeiro plano um dado inédito para o cinema de ficção latino-americano, uma língua nativa em evidência numa mídia valorizada como era o cinema.

O segundo filme de Sanjinés, *Yawar Mallku (Sangre de Condor- 1969)*, é também falado quase inteiramente em aimará. Entretanto, nesse trabalho não se trata apenas de trazer a primeiro plano a cultura indígena, mas o de criar uma oposição entre campo e cidade e, no plano lingüístico, entre o aimará e o espanhol. O filme denuncia a discriminação sofrida por aqueles que não eram hispano-falantes como os protagonistas, que são tratados de maneira depreciativa pelo médico do hospital, onde buscam ajuda. Os meios institucionais não atendem àqueles que não falam espanhol, a exclusão passa pela língua. Nessa época, 60% dos bolivianos eram indígenas que não falam o idioma oficial.

A sociedade boliviana é dual. As elites brancas e mestiças são educadas de acordo com as normas de uma sociedade ocidental européia e dominam os camponeses com a

ilusão de formar outra raça. Evidentemente, trata-se mais de um conceito etno-social do que de um conceito fenotípico ou genético. As classes dominantes se autodenominam de “gente decente” e nomeiam depreciativamente o outro como índio. Na Bolívia, nega-se tudo aos índios que não abandonam suas normas, vestimentas e, principalmente, aqueles que não deixam de lado as línguas nativas.

Em *Yawar Mallku*, três americanos do *Progress Corps*, uma entidade de ajuda humanitária, atendem num hospital da zona rural. Um deles fala um pouco de aimará e acaba ganhando a confiança dos índios. Entretanto, esses personagens não cuidam da saúde dos camponeses, mas estão lá para esterilizar as mulheres indígenas. A imagem do estrangeiro que fala uma língua nativa não é apenas uma metáfora de grande parte dos missionários que vieram para América Latina, mas uma denúncia explícita das atividades de uma entidade que existiu de fato e se chamava *Peace Corps*. Esta associação, financiada pela Fundação Ford, tinha como objetivo esterilizar as mulheres pobres na América Latina, inclusive do Brasil. Como era falado em aimará, *Yawar Mallku* foi visto por várias comunidades camponesas, levando os índios a não freqüentarem mais o hospital dirigido pela instituição americana. Nas cidades, o filme provocou a indignação do público e a *Peace Corps* acabou sendo expulsa da Bolívia.

O mutismo do índio diante dos estrangeiros é tematizado várias vezes pelo filme. Uma prática fundamental no processo de colonização foi a de proibir e rebaixar socialmente as línguas nativas. Isso teve desdobramentos significativos na maneira como se veio a tratar essa questão nos períodos posteriores. Há muita literatura, principalmente na primeira metade do século XX, que procura estabelecer uma relação direta entre o subdesenvolvimento e o fato de grande parte dos índios não falar espanhol. Sanjinés faz que a revolta dos índios diante da ignomínia da esterilização seja também um momento de reapropriação da fala. Assim, *Yawar Mallku* se filia aos movimentos milenaristas e messiânicos do começo do século XX que aconteceram em quase todos os países latino-americanos de fala hispânica. Esses movimentos colocaram as línguas nativas como elemento fundamental para a formação de uma identidade latino-americana e, portanto, como arma de resistência ao poder do colonizador.

!Fuera de aqui!, de 1977, foi feito no exílio, no Peru. Sanjinés repete aqui a denúncia do estrangeiro que se apossa da língua e cultura nativas para dominar melhor os

indígenas. Este filme acusa grupos evangélicos americanos de convencerem os índios a não reagirem diante da desapropriação de suas terras por multinacionais. A conversão religiosa dos camponeses se efetua, principalmente, porque os pastores americanos pregam em quéchuá. E mais uma vez a revolta passa pela reapropriação da fala na língua nativa.

La nación clandestina, de 1989, trata a questão da língua do ponto de vista da militância de esquerda e critica as classes médias intelectualizadas e europeizadas. O militante de esquerda que conseguiu escapar da prisão dos militares é morto por seus torturadores porque não se faz entender pelos índios que encontra no caminho: não falar aimará o torna completamente estranho ao mundo e à realidade dos índios bolivianos, e por isso acaba morrendo. Essa morte pode ser lida como uma metáfora dos movimentos urbanos de esquerda, que já tinham feito a revolução de 1952. Nessa época, conseguiu-se o voto universal, fez-se a primeira reforma agrária do continente, mas essas mudanças não acabaram com a sociedade dual que discrimina o índio, identificando-o, principalmente, pela língua.

Foi necessário mais de uma década para que aparecesse um novo filme de ficção que fosse falado em uma língua nativa. Em 2003, Lía Dansker, uma argentina, fez *Estudio para una siesta paraguaya*. Trata-se da relação entre paraguaios imigrantes e argentinos. Nesse filme, a fala em guarani torna mais pungentes as denúncias da situação precária da camponesa, que mal fala espanhol. A língua nativa adquire um peso de resistência afetiva diante do desenraizamento que implica a imigração por motivos econômicos. Porém, a situação da protagonista pode ser vista como metáfora de todos os latino-americanos que se vêm obrigados a emigrar, mesmo aqueles que só falam espanhol. A estranha musicalidade do guarani é um fator mais emocional do que de uma abordagem política ou reflexiva sobre a situação das línguas nativas no contexto latino-americano.

Embora tenha escrito o roteiro de *Hamaca Paraguaya* em espanhol, Paz Encina fala guarani e o escreve. A proximidade da diretora e sua equipe com o contexto do filme parece ter sido determinante para um enfoque novo das línguas nativas no cinema.

Hamaca Paraguaya é um filme visualmente simples, tem oito longos planos-sequência com a câmera fixa. Além disso, não temos acesso às expressões faciais dos protagonistas ou porque se encontram distante do aparelho ou porque estão de lado ou de costas. O filme brinca com a visibilidade da cena, uma questão que remete à própria

visibilidade do cinema paraguaio, assim como a do latino-americano. Seis dos enquadramentos do filme quase não são planos, lembram as vistas dos primeiros filmes mudos¹. A referência à imagem cinematográfica do período mudo é bastante irônica, faz alusão à definição de primitivismo, conceito este atribuído tanto ao primeiro cinema como às culturas nativas da América.

Ao contrário da escassez de enquadramentos, o som é muito importante no filme. Quase não vemos nada, mas ouvimos muitos ruídos – o latido da cadela, o piar dos pássaros, trovoadas, os golpes do facão cortando a cana de açúcar, a água do rio correndo, a roupa sendo lavada... Esses sons dos ambientes antecipam e acompanham os diálogos que pautam o filme todo. Há uma nova equação entre mostrar e dizer. Poder-se-ia dizer que o guarani é realmente o protagonista, não apenas porque é onipresente, mas porque se pode reconstituir por meio dos diálogos uma reflexão complexa desse dado histórico tão peculiar: a única língua nativa, na América, falada por todo um país.

Assim como nos outros países, o espanhol é o idioma do espaço institucional do Paraguai. Lingüistas, antropólogos e outros estudiosos sempre buscaram entender por quais meios o guarani se manteve vivo para quase todos os paraguaios. Como não há nenhuma menção aos mitos guaranis das primeiras belas palavras (Claster, Pierre. *Le grand parler*, Paris Seuil, 1974) nem ao fato de esses índios se autodenominarem senhores da palavra (Villagra-Batoux, Delícia. “El bilingüismo guarani-español en la reforma educativa del Paraguay”. In *Education et Societé Plurilingüe*, N° 24 – juin, 2008), *Hamaca Paraguaya* não atribui à raça indígena e seu apego à língua a manutenção do idioma nativo. A reflexão sobre o guarani que se pode depreender dos diálogos do filme é bastante sóbria. Como não podemos identificar as personagens que falam – ou porque estão distantes da câmera ou porque não estão presentes –, não há possibilidade de uma abordagem emocional, como no *Estudio para una siesta paraguaya*. Encina não deixa de aludir também ao uso que se fez do guarani para promover o nacionalismo que levou à guerra do Chaco, entre Paraguay e Bolívia. Os diálogos tematizam o tempo todo a guerra – o nacionalismo do velho pai, a morte do filho e a dor da perda que leva a consciência da insensatez da guerra. Assim, mais do que uma glorificação antropológica do índio que tem orgulho de sua língua, depreende-

¹ Tom Gunning faz essa diferença entre planos e vistas, - estas últimas seriam independentes, não seriam partes de um encadeamento narrativo. Gunning Tom. “Cinema e História – ‘Fotografias animadas’, contos do esquecido futuro cinema. In *O cinema no século*, org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

se uma ruminação histórica, que questiona uma série de relações do contexto social paraguaio (Zuccolillo, Carlina Maria – *Língua, Nação, Nacionalismo – Um estudo sobre o guarani no Paraguai* Tese de Doutorado da Universidade Estadual de Campinas). Por exemplo, fica explícito uma distância entre a velha camponesa e o carteiro que vem da cidade trazendo a notícia da morte do filho. Este personagem urbano, que não vemos, mal sabe onde está, desconhece até geograficamente o campo, embora também fale guarani. A opção pelos protagonistas camponeses marca a falta de comunicação entre o campo e a cidade – o velho pai nem sabe que a guerra já tinha terminado. Assim, o filme não concebe o guarani como resistência cultural de um povo dominado, como o fez Sanjinés. Os diálogos estão entremeados com palavras em espanhol. Não há uma oposição entre língua nativa e idioma do conquistador. O fato de as legendas não traduzirem a língua nativa para a norma culta, mas para um espanhol paraguaio, por assim dizer, deixa de lado a pugna entre metrópole e periferia para se debruçar sobre as questões locais que ficam ocultas pelo bilingüismo tão celebrado do país. Essa absorção dos subtítulos é inédita em toda a história do cinema.

E, finalmente, o que há de comum entre o filme de Paz Encina e os de Jorge Sanjinés é o fato de a língua nativa ter permitido tornar esses filmes em cinema itinerante: as populações que não falam espanhol tiveram possibilidade de entender o que estavam vendo.

Referências

- Morettin, Victorio Eduardo. “Produção e forma de circulação do termo Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil -1937-, de Humberto Mauro”. In Vol. 20. Nº 39, São Paulo, 2000
- Nagib, Luzia. (2000, 1ª Edição) *Utopia do Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgias, Distopias*. São Paulo, CosacNaify.
- Gunning Tom. (1ª Edição, 1996) “Cinema e História – ‘Fotografias animadas’, contos do esquecido futuro cinema. In *O cinema no século*, org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro, Imago.
- Zuccolillo, Carolina Maria – *Língua, Nação, Nacionalismo – Um estudo sobre o guarani no Paraguai* Doctorate thesis, State University of Campinas S/D.