



**“Esquecer de lembrar”
em *Vale dos esquecidos*
(Maria Raduan, 2012) e
Huanacache, tierra Huarpe
(Silvina Cuman e Javier
Orrade, 2010)**

*“Forgetting to Remember”
in *Forgotten Valley* (Maria
Raduan, 2012) and
Huanacache, tierra Huarpe
(Silvina Cuman e Javier
Orrade, 2010)*



Natália Pinazza¹

¹ Natália Pinazza é associate lecturer da Birkbeck College. Possui graduação em Letras pela Universidade de São Paulo (2007), Mestrado (2008) e Doutorado (2012) em Cinema pela Universidade de Bath. E-mail: n.pinazza@bbk.ac.uk

Huanacache, tierra Huarpe é um documentário argentino de 36 minutos que utiliza depoimentos de indígenas e imagens da região de Huanacache, localizada na província de San Juan, centro-oeste da Argentina, para denunciar o esquecimento cultural e social enfrentado pela comunidade Huarpe, considerada extinta para o resto da população do país. O documentário é parte do projeto *De tierras y de utopias*, organizado pelos cineastas Silvina Cuman e Javier Orrade, inspirado no texto seminal de Eduardo Galeano, *As veias abertas da América Latina* (1971), a fim de promover, por meio do cinema, uma reflexão crítica sobre a diversidade cultural da região. Autodenominado "viagem documental" (De Tierras..., s.d.), o projeto percorre a Argentina em busca de suas raízes, as quais os diretores associam diretamente aos "povos originários". Ainda que **não tenha sido** realizado por cineastas indígenas, o documentário argentino é concomitante às **mudanças recentes nos incentivos e nas políticas culturais** do país no âmbito da expressão da diversidade cultural, que incluem iniciativas como festivais de cinema indígena, oficinas de audiovisual para povos indígenas e o primeiro canal de televisão produzido pela comunidade Mapuche, lançado em 2012, cujo *slogan* é "Somos os primeiros, mas não vamos ser os únicos". Também em 2012 foi criado o *Festival de Cine Indígena de Buenos Aires*, uma importante plataforma para exibir e discutir filmes produzidos por indígenas.

A preocupação com a diversidade cultural está inserida em uma conjuntura favorável da cinematografia argentina contemporânea. Segundo o Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), a avaliação dos indicadores culturais e de desempenho da Argentina entre 2003 e 2014 "registrou um recorde na quantidade de filmes argentinos estreados" (Cultura..., s.d.). Nesse cenário propício, *Huanacache, tierra Huarpe* foi produzido por instituições públicas, Fondo Nacional de las Artes (FNA) e Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), e exibido em festivais que recebem apoio de iniciativas públicas, como a quinta edição do *Festival de Cine Indígena del Chaco*, em 2012. Em 2010, o documentário já havia sido selecionado para participar, no Brasil, do *Festival Visões Periféricas*, no Rio de Janeiro e, em 2011, foi um dos ganhadores do primeiro *Festival del Cine Indígena en la Patagonia*, intitulado "Imagen viva de los pueblos originarios", ocorrido na cidade de Neuquén, um território ancestral Mapuche.

Assim como *Huanacache, tierra Huarpe*, o documentário de longa-metragem brasileiro, *Vale dos esquecidos*, datado de 2010 no Internet Movie Database (IMDb) mas cujo ano de lançamento consta como 2012 na Agência Nacional do Cinema (ANCINE) (Observatório..., s.d.), apresenta um engajamento em histórias e causas indígenas. *Vale dos esquecidos*, que teve apoio do governo do Estado de São Paulo

e de outros órgãos públicos como a ANCINE, pode ser situado em um contexto cinematográfico marcado pelo aumento considerável da produção do gênero documental no Brasil e por um interesse mundial na temática do meio ambiente. De acordo com a ANCINE, a média de documentários brasileiros entre 1995 e 2000 era de 2,5 ao ano; entre 2001 e 2006 a média aumentou para 12,5; e entre 2007 e 2012, saltou para 34 documentários ao ano (Observatório..., s.d.). Além disso, questões semelhantes às abordadas em *Vale dos esquecidos* continuam em voga em documentários recentes, como *Amazônia desconhecida* (Daniel Augusto e Eduardo Rajabally, 2013), *Coração do Brasil* (Daniel Solá Santiago, 2013) e *Segredos da tribo* (José Padilha, 2013).

Em *Vale dos esquecidos*, a diretora Maria Raduan entrevista fazendeiros, posseiros, grileiros, sem-terra e índios, com o intuito de explorar o quadro sócio-histórico dos conflitos de uma região do Mato Grosso conhecida pelo nome “Vale dos esquecidos”. As disputas são apresentadas como legado da ditadura militar no Brasil entre 1964 e 1984, quando o governo adotou iniciativas para explorar a Floresta Amazônica e seus recursos naturais às custas da apropriação das terras indígenas. Nesse contexto, houve o surgimento da fazenda Suiá-Missú, possibilitado após a emissão de um documento da Serviço de Proteção aos Índios (SPI), antiga Fundação Nacional do Índio (FUNAI), que atestava a ausência de índios Xavantes Marawâtséde na região. O foco da narrativa é pautado nas consequências do deslocamento da comunidade de Xavantes, transportada por um avião da Força Área Brasileira (FAB), culminando com a morte de vários indígenas devido a uma epidemia de sarampo. Os índios sobreviventes quiseram retornar à terra de seus ancestrais, mas elas já haviam sido apropriadas. O documentário reúne entrevistas e imagens que abordam o modo pelo qual, ao longo de 46 anos, a terra dos Xavantes foi sendo apropriada por posseiros, fazendeiros e empresas, resultando em uma nova configuração da região, inclusive com o surgimento de cidades, o que dificultou crescentemente o retorno dos Xavantes.

Ambas as narrativas são obras contundentes sobre diversidade cultural; porém, os documentários divergem nas abordagens do tema do esquecimento. O documentário argentino adota uma metodologia de “mosca na parede” (Nichols, 1976) e cria um caráter observacional que encoraja a sensibilização do olhar do público para os testemunhos de opressão apresentados pelos Huarpes. O documentário brasileiro, por sua vez, possui um caráter investigativo, entremeando pontos de vista de grupos antagônicos sobre a contínua negligência do governo e os conflitos de terras, expondo o esquecimento como agravante da violência e da depredação da natureza. Embora Maria Raduan **não apareça** em quadro, a presença

da diretora na diegese é dada pela narração em voz *over* em primeira pessoa, pelas perguntas que ela faz *off screen* e por entrevistados que se dirigem diretamente a ela, em uma prática reflexiva que revela a narrativa documental como um recorte parcial da realizadora.

A ênfase no esquecido, nos documentários, possibilita uma leitura crítica sobre o papel do cinema e da cultura em geral. Pois, ao construir e disseminar histórias esquecidas e ao possibilitar a articulação de diferenças culturais, os documentários intervêm no processo de esquecimento. A questão central é, portanto, mostrar como os documentários se opõem diante da naturalização do extermínio dos Huarpes e da ocupação das terras indígenas. Interessa, nesse sentido, reter o entendimento de “esquecer de lembrar” de Homi K. Bhabha (1990) para analisar como o esquecimento dos habitantes da região do Mato Grosso e a negação da sobrevivência da comunidade Huarpes em San Juan relacionam-se com a necessidade de suprimir a violência histórica a fim de manter um sentido de harmonia nas formulações sobre unidade nacional. Embora a metodologia teórico-conceitual aqui proposta apresente uma análise discursiva, o artigo faz considerações de ordem formal que expõem o posicionamento dos filmes em relação ao tema “esquecimento”. Aspectos formais como os recursos sonoros (voz *over* em *Vale dos esquecidos* e a guitarra espanhola em *Huanacache, tierra Huarpe*), a estrutura do filme (justaposição de entrevistas, uso de imagens de arquivo e intertítulos) e o enquadramento (uso de *split screen* e *close up* em entrevistas) serão considerados como parte da estratégia de adesão do público a versões não oficiais da história. O que está em jogo, em outras palavras, é a exposição estética e temática tratada nas narrativas nacionais continuístas e pedagógicas como aparatos de poder, assim como a articulação de questões sócio-históricas do ponto de vista do esquecido, enfatizando a relação intrínseca entre cultura e construção da história.

Performatividade do esquecimento em narrativas nacionais

“Porque aqui disseram que os Huarpes foram exterminados. Os livros diziam que não havia mais Huarpes” - esta frase foi extraída de um dos depoimentos contidos no documentário *Huanacache, tierra Huarpe*, e sintetiza com propriedade a relação entre escrita, versões didáticas da história e esquecimento, central para esta análise dos filmes. Com base no conceito de Ernest Renan, “sintaxe do esquecimento” (1982), Bhabha (1990) argumenta que existe um sentido de ser “obrigado a esquecer - na construção do presente nacional”. De acordo com esta leitura, o esquecimento não é uma questão de momento histórico, tampouco de memória, mas o resultado

da construção de um discurso performático da sociedade, que desempenha o papel de totalizar pessoas e unificar a vontade nacional (Bhabha, 1994, p. 230).

No documentário brasileiro *Vale dos esquecidos*, a *performance* de esquecer, que incide no presente da enunciação, é retratada como legado do projeto de construção da Transamazônica durante a ditadura militar, cujas premissas nacionalistas implicaram em uma postura latifundiária que visava à exploração da Amazônia. A montagem desse documentário alterna depoimentos dos conflitos no tempo da enunciação com imagens de arquivo propagandísticas dos anos 1970, que mostram o presidente-general Emílio Garrastazu Médici, a bandeira do Brasil hasteada e árvores derrubadas. Essas imagens são conduzidas por uma narração em voz *over* de entoação veemente, que anuncia:

A colonização da Amazônia é dificultada pela escassez relativa de transportes. A transamazônica **é um passo imenso no sentido da** ocupação racional de uma área que se caracteriza por um vazio demográfico só comparável ao das desoladas regiões polares [...]. O coração da Amazônia é cenário para que se diga ao povo que a revolução e este governo são essencialmente nacionalistas e há prevalências das soluções brasileiras para os problemas do Brasil. Dois desses problemas são: o homem sem terra no Nordeste e a terra sem homens na Amazônia.

Aqui se observa um entendimento de “povo” como totalidade social, no qual o índio é inexistente ou tratado como “não homem”. Trata-se de um entendimento consolidado durante a ditadura militar, que reincide no momento da enunciação do documentário; porém, é problematizado dentro da perspectiva da alteridade, quando o cacique Xavante depõe sobre a dificuldade de dialogar: “*eles falam que têm inteligência e diz que somos animais*”. A falácia de que a Amazônia era “sem homens”, oficializada pela FUNAI na época, é contestada, sobretudo, pelo missionário Dom Pedro e pelo administrador da fazenda Dario Carneiro, cujos testemunhos são corroborados por imagens de arquivo que denunciam o caráter performático da “inexistência” dos indígenas. Desse modo, o documentário faz uso de uma autenticidade histórico-documental para expor as “soluções nacionais” evocadas no discurso da ditadura militar dirigidas a “esquecer” os índios e as mortes causadas pelo deslocamento da comunidade, a fim de manter a ideia de unidade e de desejo nacional por trás da implementação de projetos latifundiários. Dom Pedro afirma que os índios “*foram deportados pela FAB*” e que “*foi oficial essa deportação*”, e é justamente esta *performance* de esquecimento institucionalizada que teve continuidade no governo democrático, visto que a área de conflito permaneceu

da população Huarpe. Bhabha (2007) vale-se do argumento de Frantz Fanon (1969) que problematiza a caracterização de um povo como fixa, bem como as formas de cultura nacionais dependentes de narrativas naturalizadas como “verdadeiras” ao situar o povo em um “movimento flutuante que o povo está moldando *naquele momento*” (Bhabha, 2007, p. 215 - itálico do autor). De fato, certa fluidez está presente em ambos os documentários, pois as minorias que se expressam, tanto em *Huanacache, tierra Huarpe* como em *Vale dos esquecidos*, articulam perspectivas que desestabilizam a homogeneidade de discursos de identificação pública. Enquanto em *Huanacache, tierra Huarpe* a subversão dessas narrativas é feita a partir de estratégias de adesão ao discurso minoritário dos Huarpes, em *Vale dos esquecidos* subverte-se a unificação de uma memória histórica por meio da articulação de diferenças culturais e subjetividade, mostrando a urgência de negociar um antagonismo social de “esquecidos”, como sugere o título.

Durante a apresentação dos créditos iniciais em *Vale dos esquecidos*, ouve-se um barulho de fogo em *off*, seguido pelo plano geral de uma queimada. Com imagens da queimada, a narração de Raduan, em voz *over* e na primeira pessoa, introduz sua relação pessoal com a região, onde sua família possuía propriedades. Raduan refere-se ao local como “*parente distante*” que, relacionada à noção do “Outro familiar”, remete ao argumento de Bhabha (2007, p. 213), “uma vez que a liminaridade do espaço-nação é estabelecida e que sua ‘diferença’ é transformada de fronteira ‘exterior’ para sua finitude ‘interior’, a ameaça de diferença cultura não é mais um problema do “Outro” povo. Torna-se uma questão da alteridade do povo-como-um.” Em sua narração inicial em voz *over*, Raduan apresenta os diferentes grupos que vivem naquela região, definindo-a como “*um pedaço de Brasil em guerra contra si mesmo*”. O entendimento de “vale dos esquecidos” como um “pedaço do Brasil” é ilustrado com um destaque da região no mapa do Brasil, delineando sua alteridade dentro do estado-nação e colocando os esquecidos em foco.

A compreensão de “finitude interior” do espaço-nação reincide no depoimento do missionário Dom Pedro Casal Dálige: “*a terra dos índios, a terra dos fazendeiros, a terra dos sem-terra, dos posseiros, e a terra dos peões que trabalham a favor da terra dos fazendeiros. Então a palavra terra passou a ser a palavra*”. O documentário reitera a alteridade do “povo-como-um” ao intercalar entrevistas com filmagens que adotam uma metodologia “mosca na parede”, privilegiando o ambiente privado para contextualizar cada entrevistado que representa um grupo e é apresentado por uma legenda. Por exemplo, John Carter é filmado em sua fazenda, os índios na aldeia, os sem-terra em seus acampamentos e Dom Pedro na igreja. O candidato a prefeito, o administrador de fazenda e Gilberto Rezende, acusado

popularmente de ser grileiro, são também entrevistados dentro de um ambiente privado. Essa estratégia contribui para a construção do pano de fundo do debate sobre a propriedade privada e a situação de guerra dentro do estado-nação, a exemplo da sequência em que John Carter mostra um acampamento temporário com panelas e mantimentos dentro de sua fazenda, queima do ele mesmo.

Embora exista um recuo da autoridade da realizadora Maria Raduan, entrevista no emprego de artifícios como mapas, testemunhos de grupos antagonônicos e imagens de arquivo, pontilhando o tom investigativo do documentário e permitindo maior liberdade interpretativa, a narração em voz *over*, as informações em intertítulos e a adoção de uma metodologia “mosca na parede” são artifícios que impulsionam a adesão do público. A narrativa é pautada pela ocupação de terras indígenas e, em grande parte do documentário, mostra a dinâmica dentro comunidade Xavante; suas alegações de posse de terra têm respaldo de outros entrevistados, como o missionário, o administrador de fazenda, o representante da FUNAI e a imagem de arquivo do *Jornal Nacional* de 2011, que se refere à propriedade como “terra indígena ocupada há 46 anos”. Além disso, o primeiro depoimento do documentário é do cacique Damião Paridzané que, ao se dirigir à diretora como Maria, também se dirige ao público, o que coloca a diretora na mesma posição do espectador e cria uma cumplicidade com o ponto de vista da cineasta. A partir dessa cumplicidade, que também é realçada por recursos sonoros, como a voz *over* de Raduan, é necessário considerar que o modo de engajamento com os “esquecidos” visa sensibilizar o espectador para diferentes perspectivas de um conflito. O uso de estratégias que propõem uma objetividade dentro da qual é veiculada a ideia de esquecimento contribui para a postura apaziguadora da diretora, que introduz a região como um “parente distante” e “em guerra”.

A metria das relações dos diferentes testemunhos é subjugada pela montagem que suscita uma crítica política, a exemplo da justaposição dos depoimentos de Dom Pedro, que afirma que as invasões dos posseiros ocorreram no sentido de beneficiar “os grandes”, e de John Carter, que diz que por trás das invasões estão “oficiais corruptos do governo”, com a entrevista do político, Filemon Limoeiro, candidato a prefeito de São Feliz do Araguaia que, assumidamente, é processado criminalmente pela Justiça Federal por colocar posseiros naquela região. O *close-up*, um expediente empregado outrora no documentário para convocar a adesão do público, sobretudo durante o depoimento do administrador de fazenda que se emociona ao falar do deslocamento dos índios, é empregado também quando o político Filemon é inquirido por Raduan a respeito de suas propriedades. A resposta de Filemon é acompanhada por um enquadramento em *close-up*.

nossos antepassados, mataram tanta gente”. Na Espanha, o dia 12 de outubro é conhecido como “Festa Nacional da Espanha”, um feriado nacional que celebra o “descobrimento da América”. As narrativas dos documentários conjugam justamente essa ambivalência que estrutura a história:

O discurso de minoria reconhece o status da cultural nacional - e o povo como espaço contencioso, performático, da perplexidade dos vivos em meio às representações pedagógicas da plenitude da vida. Agora não há razão para crer que tais marcas de diferença não possam inscrever uma “história” do povo ou tornar-se lugares de solidariedade política. Contudo não celebrarão a monumentalidade da memória historicista, a totalidade da sociedade ou a homogeneidade da experiência cultural. O discurso da minoria revela ambivalência intransponível que estrutura o movimento *equivoco* do tempo histórico (Bhabha, 2007, p. 222 - grifo do autor).

Esse “equivoco do tempo histórico” de representações pedagógicas é agravado pelo caráter repetitivo das narrativas que pré-estabeleceram uma noção de progresso à custa da exploração do meio ambiente, a exemplo do entendimento de “desenvolvimento” tal como promovido pela Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia (SUDAM) durante a ditadura militar no Brasil. No contexto dos documentários, a narrativa de nação constituída no passado e que está presente nos livros, nos documentos oficiais e nas imagens de arquivo não só instaura uma complicação presente, mas também futura, pois as narrativas homogêneas dependem de uma estratégia repetitiva para ser perpetuada dentro de uma temporalidade linear e continuísta. A narração em voz *over* de Raduan, com o barulho e a imagem da queimada, chama a atenção para a persistência dos problemas: “*a paisagem mudou, mas os conflitos que eu conheci quando era criança continuam os mesmos*”. A continuidade do passado é consolidada no presente da enunciação em outros momentos do filme, principalmente pelo uso de montagem que justapõe os depoimentos com imagens de arquivo. Tal articulação de diferentes temporalidades vai além da exposição de pontos de vistas conflitantes, o que não se restringe apenas ao discurso dos “esquecidos”, mas também se consolida a partir do uso de imagem arquivo e da montagem que introduz diferentes versões da história.

Os discursos marginalizados são articulados na temporalidade do “entre-espaço” e o “equivoco do tempo histórico” sugere um sentido de atraso que se traduz nos problemas ecológicos com impactos potencialmente irreversíveis. Em *Vale dos esquecidos*, o entendimento do caráter repetitivo e continuísta de narrativas pré-estabelecidas apresenta-se, sobretudo, nos planos de queimada que começam e terminam o filme. A região, por ser uma zona de violência e de diversidade cultural,

vira o “Outro” do Brasil e, por isso, seus habitantes são esquecidos. Os testemunhos dos esquecidos vão instalando uma denúncia dessas estratégias repetitivas, pois a reincidência dessas histórias didáticas é que perpetua a marginalização do discurso minoritário. Segundo Renan (1990) e Bhabha (1990), esquecer é necessário para reter o sentimento de harmonia em formulações da unidade nacional. A “sintaxe do esquecimento” como *performance* relaciona-se diretamente com a negação da violência que marcou a missão colonial, um tema que aparece nos dois documentários, principalmente em relação à naturalização da violência. O cacique Xavante conta da existência de “*um cemitério de índios mortos pelos brancos*”, enquanto John Carter fala que “*em dois mandatos tivemos cinco prefeitos. Já tivemos defunto nas nossas terras [...] você começa a ficar habituado a isso tudo, porque não é novidade*”.

Não obstante, a proposição de minoria não impede os indígenas de também se engajar em um discurso de violência. O posseiro acusa o índio de ser “*quem mais destrói a natureza*” e a montagem segue com a ameaça do cacique: “*eu mato eles*”. Por isso mesmo, o conflito agrava a exploração predatória da terra. A escassez de água em *Huanacache, tierra Huarpe* e o extermínio dos Huarpes é simbiótico, pois Huarpe significa “homem que vê a água baixar”; portanto, a falta de água está diretamente relacionada com o dissipação da tradição Huarpe. A preocupação do futuro é levantada por uma Huarpe: “*eu não quero que o meu neto passe pelo que nós passamos [...] que minha mãe passou durante anos e não pode dizer nada porque tinha medo*”.

Em *Comunidades Imaginadas* (2006), Benedict Anderson ilustra o conceito de “unissonância” com o exemplo da experiência de simultaneidade compartilhada por pessoas desconhecidas ao cantar o mesmo hino em uma determinada língua. Nesse discurso homogêneo e unissonante, as diferenças culturais funcionam como uma intervenção, problematizando uma harmoniosa totalidade da cultura. De acordo com entrevistados, a crença de que os Huarpes foram exterminados foi perpetuada por alguns pesquisadores que relacionaram a existência dos Huarpes com a extinção da língua. Os testemunhos dos Huarpes evocam seus ancestrais como uma forma de resistência de seus valores e tradições, e a questão da perda da língua torna-se literal quando um dos entrevistados narra que os Huarpes tinham suas línguas cortadas quando se comunicavam em seu idioma nativo. A predominância de entrevistas em ambos os documentários remete ao argumento de Laura Marks (2001) de que cinema intercultural é “prolixo” porque lida com histórias que não tinham sido previamente ouvidas. Para criar um efeito de unissonância, fundamental para a criação de um sentimento de unidade nacional, foi necessário a marginalização e, no caso dos Huarpes, a opressão linguística.

A estratégia de quebrar o silêncio e trazer o esquecido para o presente interrompe um tempo de uma narrativa homogênea. O medo e a violência envolvidos no silenciar de histórias para preservar o sentido de harmonia, de unissonância nacional (Anderson, 1983). Em *Vale dos esquecidos*, o constante uso de legendas reitera a diversidade cultural da região, que problematiza o entendimento de unissonância. John Carter, apesar de ser fluente em português, expressa-se predominantemente em inglês; os depoimentos do missionário de origem catalã Dom Pedro e do cacique Xavante são também legendados.

Vale dos esquecidos debruça-se sobre o tema do silêncio quando o administrador de fazenda, Dario Carneiro, fala sobre sua relação com os índios, sua versão sobre o surgimento da Suiá-Missu e o conseqüente deslocamento dos índios. Ao dizer, emocionado, sobre a transferência dos índios e as mortes em decorrência da epidemia de sarampo, ele diz que “*alguma coisa rolou*” para a antiga FUNAI ter emitido o documento sobre a inexistência dos índios. Depois dessa fala contundente, precedida por imagens do índios doentes e da transferência, Dario fica em silêncio, o que remete à opressão da ditadura militar. Depois conclui sua fala com “*foi muito difícil*”. Segundo o missionário Dom Pedro, defender a minoria durante a ditadura era ser contra o Estado: “*nós, contestando o latifúndio, contestando a SUDAM, defendendo os direitos trabalhistas dos peões, automaticamente nos colocávamos contra o Estado*”. A quebra do silêncio também ocorre durante a canção do grupo sem-terra que evoca a atenção do governo “*senhor governo, nós precisamos de terra, estamos enfrentando guerra, aqui te esperando... senhor governo, lembra, essa liminar não vai deixar nos despejar - é nós que estamos falando*”. Mais uma vez, aqui se relacionam a ideia de evocação ao governo para “lembrar” e o “falar” da minoria. *Huanacache, tierra Huarpe*, assim como *Vale dos esquecidos*, usa um artifício sonoro para evocar o passado de dominação cultural no presente da enunciação ao incluir o som distinto de uma guitarra espanhola a cada momento chave do documentário.

A marginalização linguística e cultural reflete-se na forma textual, extremamente importante para a construção de uma nação, sendo que documentos oficiais e livros de história são escritos na língua dominante europeia, o que cria uma narrativa pedagógica de uma nação unissonante. De fato, em *Huanacache, tierra Huarpe*, um entrevistado diz que o esquecimento dos Huarpes foi perpetuado por livros de história. Outro entrevistado descreve o problema de dominação cultural e esquecimento institucionalizado ao dizer que os Huarpes não se organizam de uma maneira reconhecida pelo governo. A problemática relação entre língua, palavra escrita e opressão também aparece em *Vale dos esquecidos* quando o cacique Xavante

pergunta: “*Por que eles acham que podem julgar tudo? Só porque eles têm o poder da escrita? Então me contem qual é o passado desse território. Nós é que sabemos da história*”. A não aceitação da escrita se traduz na imagem de arquivo emblemática que encerra o documentário, na qual os índios Xavantes rasgam um documento que lhes oferecia outras terras para desocuparem as terras da Suiá-Missu. No caso do indígena, entra a questão da importância da tradição oral como transmissora de conhecimentos, enfatizada pela Huarpe Claúdia que usa o termo “contar”: “*eu já não posso deixar de contar aos meus filhos e à minha neta o que meu pai e minha mãe nos contava*”.

Nesse sentido, a relação que os índios têm com suas terras e antepassados difere daquela estabelecida pela Constituição brasileira, como observa Dom Pedro: “*os povos indígenas têm um direito à terra que é diferente do nosso direito [...] os povos indígenas são povos, são nações, têm o seu território, por outra parte, inclusive pela constituição eles não têm propriedade, as terra [...] é outro tipo de propriedade e outra perspectiva de futuro*”. Em *Huanacache, tierra Huarpe*, há um depoimento que enfatiza a ideia da propriedade de acordo com a constituição e a ideia de propriedade dos índios que se relaciona aos ancestrais: “*fomos os donos e somos os donos dessas terras, desses lugares. Porque quem veio de fora não trouxe terras em seus bolsos e atiraram aqui. A terra estava aqui e nós estávamos, nossos antepassados estavam*”.

A naturalização da dominação cultural presente na escrita também tem afinidades com a conversão religiosa. Em *Vale dos esquecidos*, o administrador de fazendas que acompanhou o processo de deslocamento dos Xavantes aponta os padres como grandes responsáveis por convencer os índios a deixarem as terras e irem para uma missão. O documentário mostra um ato religioso na aldeia, em que se veem os índios rezando como cristãos e fazendo o sinal da cruz. Contudo, os relatos do cacique afirma que os índios foram colocados à força nos aviões da FAB. O missionário Dom Pedro, por sua vez, mostra um entendimento antropológico da cultura indígena e diz que “*a fé imposta já não é religião; é uma enculturação violenta*”. Em *Huanacache, tierra Huarpe*, o plano aberto de uma igreja com uma cruz na frente é acompanhado por uma narração em off: “*nos civilizaram como dizem... o que é totalmente mentira [...] diziam que nós éramos animais*”. Este mesmo depoimento retoma a percepção do índio como “não homem”, criticada pelo cacique Xavante em *Vale dos esquecidos*.

Em *Vale dos esquecidos*, a ideia de continuação é emblematicamente configurada nas imagens das crianças de pequenos proprietários e madeireiros que habitam as cidades que surgiram em terras Xavantes. Quando Raduan pergunta para Filemon “*onde vai dar essa história*”, ele responde “*é uma briga para mais cem*

////////////////////////////////////

anos. *Eu não sei onde vai dar essa história*”. O político também diz que 480 famílias de proprietários se estabeleceram na área depois que o governo passou por ali, e pergunta: “o que o governo vai fazer e aí?”. *Um posseiro diz “isso aí é briga para 20 ou 30 anos [...] imagina o governo indenizar uma estrutura dessa daí inteirinha [...] o próprio governo está colocando energia [...] se fosse para sair o Governo Federal não ia fazer um investimento*”. À luz desse debate, o fazendeiro John pontua: “quanto mais as pessoas conhecem a história aqui perceberão que não haverá solução sem que todos cheguem a um consenso”. Um argumento similar aparece no início de *Huanacache, tierra Huarpe*, no plano geral acompanhado por uma narração em off: “primeiro tem que saber de onde descendem para que vocês saibam aonde ir”.

Para que ocorram mudanças no quadro de depredação do meio-ambiente e de conflitos, os documentários apontam para a necessidade de operar em outras temporalidades além da linear pré-estabelecida e encorajam uma redefinição de nação que dê espaço para a emergência de identificações com as minorias (Bhabha, 2007, p. 216). As narrativas de nação recebem, desse modo, uma nova possibilidade de articulação da diversidade cultural no estado-nação, prevalecendo uma ambiguidade. Tanto *Huanacache, tierra Huarpe* quanto *Vale dos esquecidos* usam artifícios formais e discursivos que reiteram os problemas herdados devido à *performance* do esquecimento da diversidade cultural e à marginalização das histórias de minorias. Ao contrariar versões oficiais e dominantes da história argentina e brasileira, os documentários apresentam a nação como uma estratégia narrativa que esqueceu os Huarpes e o “vale”. Os documentários emergem como intervenções no processo de esquecimento, pois problematizam as identidades essencialistas presentes no historicismo nacionalista, mantendo o indígena como o “Outro”. Em *Vale dos esquecidos*, a região é contextualizada, a princípio em relação à diretora. Logo, é importante ressaltar que, embora o discurso de esquecimento se propague com uma proposta de objetividade, o recorte de Raduan ganha forma, sobretudo, quando analisamos uma postura um tanto apaziguadora do conflito que se dá principalmente na montagem. Em *Huanacache, tierra Huarpe*, por sua vez, a utilização de estratégias como *split screen*, que dividem *close-ups* de rostos cansados com a natureza explorada, integra o viés político do projeto dos diretores que promovem a ideia de resistência em suas obras. O que se desdobra, no entanto, é uma crescente valorização da voz do esquecido e do inexistente, e que permite um espaço de significação subalterna. A própria possibilidade de contestação cultural salienta reflexões sobre o cinema em um eixo temático de diversidade cultural, não somente ao engajar o esquecimento, mas também em tornar o próprio registro

