

La road-movie boliviana y la ruta 36: paradigmas para el nuevo cine latinoamericano

Bolivian road movie and Route 36: paradigms for the new Latin American cinema

Dirceu Martins Alves

Recibido: 15 de julio 2013. Aprobado: 20 de Agosto de 2013.

Resumen

En la producción cinematográfica boliviana contemporánea el tipo de película que más se destaca es la Road-movie (película de carretera), un género en el que la historia se desarrolla durante un viaje. La temática seria y comprometida con las causas políticas del cine boliviano viene siendo desplazada por temas irónicos, románticos, burlones y/o tragicómicos por la nueva generación de cineastas. Llama la atención como en un país subdividido por situaciones geográficas y cuestiones económicas, en donde cada una de las 36 etnias que lo forman luchan entre sí para afirmaren como identidades, el cine camine justamente a la contramano de eso. Empleando los conceptos de mestizaje, oralidades mediatizadas, y el marco teórico de la semiótica de la cultura para el análisis fílmico y literario, el trabajo pretende discutir esa relación del cine con el objeto real, puesto en pantalla en forma de signo. Además, enseñar como la Road-movie boliviana se configura, evocando el imaginario boliviano (latinoamericano), en su contrariedad complementaria, con modos propios que lo diferencian del género hollywoodino.

Palabras clave: Cine boliviano. Road movie. Ejes narrativos.

Abstract

In the Bolivian contemporary film production film type that stands out is the Road-movie (road movie), a genre in which the story takes place during a journey. The serious and committed subject to political cause of Bolivian film is being displaced by ironic, romantic, teasing and / or tragicomic by the new generation of filmmakers issues. Striking as in a country divided by geographical locations and economic issues, where each of the 36 ethnic groups that form to fight each other afirmaren as identities, cinema just walk to the counter to that. Using the concepts of mestizaje, mediated oral traditions, and the theoretical framework of semiotics of culture for the film and literary analysis, the paper intends to discuss the relationship between cinema and the real object put on display as a sign. Also, to show how the Bolivian Road-movie is set, evoking imaginary Bolivia (Latin America), as complementary disgruntled with eigenmodes that differentiate it from hollywoodino genre.

Keywords: Bolivian cinema. Road movie. narrative axes.

Introdução



A cinematografia boliviana chama atenção como produção autóctone, primeiro de tudo, porque os filmes estabelecem uma relação muito especial com o imaginário, com as mitologias, com as questões sociais, tanto de costumes cotidianos como aquelas de conflitos sociopolíticos mais pungentes. Partindo de um enfoque no nacional, esse cinema chama a atenção também como especial representante da América do Sul, na capacidade de tratar de forma simbólica, muitas das questões que nos dizem respeito, tanto nas nossas similitudes quanto nas nossas diferenças, ainda que não tenhamos consciência delas. Se ampliarmos o campo de visão, tratando de abarcar em plano conjunto, as formas da cultura tais como a literatura, a culinária, a canção popular, a

política, o trabalho e o ócio, entre outras, veremos que esta nova produção retrata, metaforicamente, todos os países da América Latina. Chamamos de novo cinema boliviano a produção dos novos cineastas que surgem após a consolidação do cinema nacional, imposta por Jorge Sanjinés e o grupo Akamau.²²

Já nos filmes de Sanjinés, o primeiro cineasta boliviano a conseguir renome, dentro e fora do país, com sua produção que começa no início da década de 1960, atingindo a maturidade, sobretudo, nos anos correspondentes às décadas de 1960 – 70, a temática de engajamento político já mostrava as questões sociopolíticas e os conflitos de classes e de etnias. *Revolución*, o primeiro filme do grupo, produzido entre (1961-63), retrata a Revolução de 1952, marco importante na história boliviana. *Sangre de Condores* (1969) denuncia a Força de Paz dos Estados Unidos, que estava esterilizando mulheres camponesas na Bolívia. *El coraje del pueblo* (1971), retrata de forma impactante o massacre dos mineiros na noite de São João, ocorrido em junho de 1967. O filme é revolucionário tanto pela temática como pela linguagem fílmica. Um marco na filmografia latino-americana. Nesses filmes não faltam elementos da cultura como formas de trabalho, os rituais da Diablada, oferendas para Pachamama ou mascado de folhas de coca. São discursos para a conscientização social. Um cinema político, comprometido com as questões sociais mais importantes do país, com filmes bem realizados do ponto de vista técnico, e

²² . Akamau foi o nome dado ao grupo de cinema formado por Jorge Sanjinés e alguns amigos. O cinema revolucionário feito por eles foi associado, pelo estilo, ao Cinema Novo, do Brasil, que contava com Glauber Rocha, entre outros. Ver a entrevista de Sanjinés na revista CONTRACAMPO, 2004. O que está sendo chamado de novo cinema boliviano no trabalho não tem nada a ver com o Cinema Novo da América Latina, no qual os críticos acomodam Glauber Rocha, Sanjinés e Gutierrez Alea, entre outros.

outros nem tanto, devido às condições de cada produção, o que não cabe detalhar aqui. Vale sim, observar a predominância do fator seriedade, que transpassa por cada um desses filmes. Todos com valores estéticos indiscutíveis, ganhadores de prêmios nacionais e estrangeiros. Mas todos muito sérios, sisudos até. Aspecto importante que vem sofrendo mudanças nos filmes da nova produção, como tentaremos demonstrar.

Nessa nova fase da cinematográfica boliviana o tipo de filme que mais tem se destacado é o Road movie (Filme de estrada), um gênero de filme em que a história se desenrola durante uma viagem. Segundo o crítico e professor de roteiro norte-americano Syd Field (1997), o gênero Road movie foi inaugurado pelo filme hollywoodiano *Thelma & Louise* (1991), produção que mostra Brad Pitt pela primeira vez na tela do cinema. No caso boliviano vamos considerar o filme *Mi socio* (1982), como um marco inaugural dessa nova época do cinema boliviano. Um Road movie feito 10 ano antes do modelo norte-americano. Em *Mi socio*, à temática séria e engajada começam a ser incorporados outros subtemas: irônicos, românticos, debochados e/ou tragicômicos. Em *Mi sócio* já se estabelecem as bases dos futuros Road Movies bolivianos: retratar as matrizes das culturas populares como fazia Sanjinés, aumentando a relação com outros eixos narrativos do país, num jogo onde entram em tensão as culinárias regionais, as disputas políticas, o problema da droga, os vários matizes das variantes linguísticas, matérias também da literatura nacional.

Cabe dizer que, diferentemente do Road Movie hollywoodiano, onde todas as sequências e planos se passam nas estradas e interiores de motéis, ou postos de gasolina, como ocorre no próprio *Thelma & Louise*, o filme boliviano traz a paisagem e a relação da cultura com ela, ou melhor, a paisagem também faz parte da cultura. Evidencia as conexões da mestiçagem obrigatória que se processa como condição para se permanecer no ambiente, Laplantine, Nous (2007). Os deslocamentos espaço-geográfico das lentes de filmagem embaralham roupa, comida, bebida, música, dança, os vários e particulares sotaques da fala oral, que passam a operar como vozes mediatizadas, ajudando o cotidiano a se reinventar nas telas. Um aspecto interessante é o tratamento do tempo fílmico para cada cena que mostra os objetos da cultura como pratos de comida, bebidas ou danças típicas. Elas demoram o suficiente para que o receptor se convença de que o personagem come um majadito, ou um cuñapé, bebe chicha, cerveja ou refresco. Ou desfrute com uma comparsa que baila uma morenada. Segue a lógica das imagens reivindicada por Wim Wenders (1996), que critica os filmes B norte-americanos, quando mostram um casal que acabou de se conhecer na rua chegando ao apartamento de um deles, e para dar a entender ao receptor que ambos passaram a noite juntos, corta e mostra os dois tomando café da manhã. Ela vestida com um roupão dele, ou ele com uma camiseta dela. Entre chegar ao apartamento e tomar café da manhã há um tempo muito longo e deveria acontecer algo. O cinema opera com máquinas fantásticas que têm o poder de transformar a realidade em signos, não nos deixa esquecer Jakobson:

Pars pro toto é o método fundamental da conversão cinematográfica dos objetos em signos. A terminologia da cenarização, com os seus “planos médios”, “primeiros planos”, e “primeiríssimos planos”, é

nesse sentido bastante instrutiva. O cinema trabalha com fragmentos de temas e com fragmentos de espaço e de tempo de diferentes grandezas, muda-lhes as proporções e entrelaça-os segundo a contiguidade ou segundo a similaridade e o contraste, isto é: segue o caminho da metonímia ou o da metáfora (os dois tipos fundamentais de estrutura cinematográfica). (JAKOBSON, 2004, p. 155).

A Bolívia é um país-emblema latino-americano, seu território é subdividido por características geográficas e também por questões econômicas. Zonas tropical, andina e amazônica. Regiões de prosperidade econômica e fertilidade do solo como a chamada *Media Luna*, e zonas pobres, de solo ferroso e infértil para a agricultura como as de Potosí. O Estado está composto por 36 etnias, que lutam entre si para se afirmarem como identidades. O Departamento de Santa Cruz, região tropical do país na fronteira com o Brasil, é a localidade mais rica em termos econômicos. Sua capital é Santa Cruz de la Sierra, região que concentra uma grande porcentagem de pessoas mestiças, do ponto de vista étnico, visto que do ponto de vista cultural todos nós latino-americanos somos mestiços. São os autodenominados “cambas”, ou mestiços, em oposição aos procedentes das comunidades andinas, denominados collas. Estes estariam mais próximos dos indígenas, ou povos originários, como também são designados. A situação econômica da Bolívia tem incentivado a migração de vários concidadãos das regiões menos favorecidas aos grandes centros como a cidade de Santa Cruz. Quase sempre são os collas quem têm saído de suas regiões e procurado melhores condições de vida entre os cambas. O convívio, em condições de desigualdade, tem suscitado ódio, racismo e preconceito. Questões recorrentes nos filmes Road movies, que tentam, de certo modo, ligar ou religar todos os povos da nação. Temos a sensação de que o cinema corre por uma rota imaginária das etnias, tentando não se esquecer de nenhuma delas, daí a inventividade para o título como Rota 36, que não existe na geografia da Bolívia.

O atual conflito étnico-social também chegou ao centro das preocupações acadêmicas. O PhD. Alfonso Román Hurtado, boliviano, escreveu o recente livro de ensaios intitulado *Cambas y collas: los paradigmas de una nueva nación*, onde faz uma cartografia da Bolívia atual, sensível e esperançosa:

En el caso de Bolivia, es imposible negar la existencia de una fuerte presencia de diversidad y pluralismos culturales, a lo largo y ancho de su territorio, expresadas en distintas identidades dentro del paraguas del Estado, sin que subsuman en la conformación de una nación, aunque así se lo prescriba constitucionalmente. Por lo tanto, su complejidad es muy profunda y su diversidad muy grande, a tal punto, de crear amplias zonas de discrepancias y conflicto cultural en casi toda la extensión territorial, tendiéndose cada vez más a complicar, al estar ocurriendo al mismo tiempo en espacios inmersos o que tratan de estar inmersos dentro del proceso de la globalización. Todo esto, como resultado de la histórica falta de una política de

“construcciones” dirigidas a dar a los distintos colectivos culturales una identidad y una cultura nacional común. (HURTADO: 2008, 63).

Ao caldeirão racial e cultural das 36 etnias devemos acrescentar a contribuição dos estrangeiros, que habitam principalmente os grandes centros urbanos como Santa Cruz:

Todas estas tendencias, en total contraste, con una ciudad, como la de Santa Cruz de la Sierra, en la que además de “cambas” y “collas”, está formada, en un mismo espacio urbano, por una sociedad compleja con la presencia de muchas culturas nacionales, como la de los vallegrandinos (que por ser una mezcla biológica y cultural, de un poco de collas y de otro de cambia, además, de su posición geográfica, como provincia, se convierten en una bisagra y puente cultural con el ande), los chapacos (tarijeños) y los indígenas orientales, como también, de culturas extranjeras, representadas por brasileños, argentinos y otros latinoamericanos, además, de la cultura de los menonitas, de los japoneses, entre otros. (HURTADO: 2008, p. 216).

Tudo isso está refletido nos filmes. Vejamos então algumas considerações sobre alguns filmes selecionados como ilustração, uma vez que não podemos tratar de todos.

Filmografia

“Mi socio” (1982).

Mi socio, dirigido por Paolo Agazzi, é um dos filmes mais vistos da América Latina. É uma história contada em Road movie, como já dissemos. Retrata uma improvável amizade entre um velho caminhoneiro e um menino engraxate. O elenco conta com Guillermo Aguirre, Guido Alvarez, Guillermo Barrios. Ganhou os Prêmios “Catalina de Oro Festival de Cartagena”, Colombia, 1983; Prêmio ao “Mejor Actor Protagonico Catalina de Oro Festival de Cartagena”, Colombia, 1983; Menção de Honra, “Festival de La Habana”, Cuba, 1983; Prêmio “Kantuta de Plata Festival Llama de Plata”, La Paz, Bolivia, 1983.

No filme o sócio é o velho caminhão que o caminhoneiro Victor conseguiu comprar depois de 20 anos de trabalho. Na falta de seu ajudante que se encontra pisando coca nos campos, o motorista se vê obrigado a contratar o menino “Brillo”, engraxate em português, para lhe ajudar no transporte de uma carga. Partem de Santa Cruz em direção a La Paz, passando por Cochabamba e Oruro. Uma viagem pelas estradas que assumem protagonismo no filme. A relação entre Dom Victor, homem mulhengo, apostador e tomador, ganha mais conflitos pelo fato de o primeiro ser colla e o segundo cambia. A cada vila ou cidade que param para comer, abastecer o caminhão ou visitar amigos ou familiares de Dom Victor, entram em cena as

comidas típicas e as bebidas de cada região. Também os sotaques, pois as variantes linguísticas vão aparecendo. Dom Victor aposta nos vilarejos em jogos de cartas, brigas de galos até ficar sem dinheiro e ter de recorrer ao dinheiro das economias do menino. Este, experiente pela vida na rua, apesar da pouca idade, mostra personalidade e se vinga. Aos pouco vais surgindo um elo de amizade entre ambos. Dom Victor que no principio não lhe oferecia nada nas refeições, agora o convida pedindo dois pratos. Para beber pede a chicha para ele e um refresco para o menino. Em uma das sequencias o caminhoneiro vai com o caminhão visitar a esepca em Cochabamba. Leva presentes para cada um do montão de filhos que tem. A mulher o trata de vagabundo, sem vergonha e o manda embora logo após a chegada. Uma cena que se repete no filme *Sena/Quina* com a personagem cochabambina, ex-mulher do personagem pacenho. A cena faz referência a uma das mitologias bolivianas. A de que a mulher cochabambina é a boliviana de temperamento mais difícil que se tem. “La más fregada”, – expressão equivalente a encrenqueira, geniosa –, costumam dizer.

Outra contribuição do filme são os caprichos linguísticos. As expressões “claro, puej”, e “mierda, pariente”, aparecem com frequência. Outra característica é o uso de diminutivos. Jovem se diz “peladinho”, um diminutivo de “pelado”. Boa se diz “boninga”. E também aparecem os aumentativos. Para porta se diz “puertanga” em lugar de “puerta”. Em vez de grande se diz “grandanga” ou “grandango”. Esta variação do castelhano está em todos os filmes analisados. Saem, ora da boca de seus usuários regionais, ora como ironia da boca de quem procede de outras regiões. Há dois movimentos: modifica-se o idioma pelo uso da língua, e instaura a ironia como autocrítica dessa mudança. O cinema apenas mediatiza o fenômeno, que tem despertado o interesse de intelectuais e filólogos. Entre eles Luis Alberto Roca:

El castellano tiene en los diminutivos un eficaz método para enriquecer el significado de lo que se dice. Los diminutivos dan a las frases una totalidad de intimidad y cercanía afectiva que no existen en inglés, por ejemplo. El inglés carece de sufijos diminutivos y no queda más remedios que usar el “Little” incesantemente. Igualmente cuando requieren de aumentativos deberán usar el vocablo “big”. Si observamos lo que sucedía en Buenos Aires y Asunción en el siglo XVI y XVII vemos como los sufijos diminutivos más comunes eran ita, (agujita), illa (telilla), illo (conventillo, molinillo), uelo (riachuelo, zuela (portezuela). Es posible que en Santa Cruz se usara esos diminutivos-peyorativos en los primeros siglos de su historia y hasta nuestros días quedan algunas formas que son utilizadas hasta el presente y otras formas que han perdido usuarios. (ROCA, 2007, p. 67)

El atraco (2004).

El atraco, dirigido por Paolo Agazzi, é um desses filmes bolivianos, produzidos dez anos depois de *Mi sócio*, que não é um Road movie, mas que propomos considerar porque contêm muitas das coisas que esses filmes da nova geração têm, e talvez ninguém tenha se dado conta disso. A partir da pesquisa sobre produção pudemos perceber claramente que existe uma consolidada prática colaborativa entre as produtoras nacionais e as produtoras estrangeiras, além do intercambio de atores peruanos, equatorianos, argentinos, mexicanos, entre outros, que vão até a Bolívia colaborar com as suas experiências. Uma conexão latino-americana, na qual o Brasil, infelizmente, ainda não participa. Esta obra de Paolo Agazzi é uma coprodução boliviana-peruana-espanhola. Foi rodada em 8 semanas durante os meses de fevereiro e abril de 2003, na cidade de La Paz, nos arredores de Ayo Ayo e do Salar de Uyuni.

Os reconhecidos atores peruanos Diego Bertie e Salvador del Solar, figuras constantes no cinema boliviano, encabeçam a lista do notável elenco de atores bolivianos como Jorge Ortiz, Cristian Mercado, Pedro Grossman, Carolina Zaballa e Antonio Peredo. Todos eles em papéis de destaques. Também são protagonistas no filme a atriz espanhola Lucía Jiménez e o argentino Jorge Jamarlli. A inclusão de atores de diferentes países, ademais de seus talentos, obedece a uma necessidade da trama: os fatos reais que inspiraram o roteiro, o assalto ao carro pagador da empresa mineradora, envolveu pessoas desses países.

No filme há cenas que se passam nas estradas como o assalto à caminhonete que leva o dinheiro da mineradora. Há também o deslocamento do oficial militar que é mandado para a fronteira do país, no Salar. Mas a maioria das sequencia não acontecem na estrada. Por isso propomos não classificá-lo, ou chamá-lo de falso Road movie. Contudo, é no roteiro que está o trabalho mais bem realizado desse filme. O argumento pode ser resumido assim: Um grupo de amigos planeja e executa um assalto ao carro pagador da empresa mineradora. O chefe do bando é um tenente, oficial do exército boliviano. O homem de origem pobre que ascendeu a oficial, dentro de um ambiente militar aristocrático. Seu colega de trabalho, outro tenente, de origem aristocrática, desconfia dele e começa a investigar obstinadamente o roubo. No grupo tem um argentino, cantor de cabaré, uma espanhola, cantora e dançarina, que atua como latino-americana. O chefe do bando divide o dinheiro, mas decide que o montante deverá ser enterrado. Ninguém deverá mexer no dinheiro pelo período de um ano. Ai começa a tentação. O mais jovem e menos experiente do bando, havia matado por acidente um dos funcionários no assalto. Vai até a casa da viúva na zona rural, vê as dificuldades que ela passa com a filhinha, e decide desenterrar parte do dinheiro para dar a ela. Assim o faz, é o primeiro a cair. Um dos assaltantes,

um home maduro, tem um caso homossexual com um juvenzinho que lhe pede um presente. Não resistindo á vontade de agradar ao companheiro, desenterra parte da sua quantia no bolo é acaba sendo o segundo a cair. Assim, por desejo, vontade e desespero psicológico diante do dinheiro enterrado vão caindo um a um todos os envolvidos. Um roteiro moderno, com uma trama de investigação policial muito bem elaborada, faz com que o filme dialogue com todos os outros do gênero na historia do cinema mundial.

Sena/Quina, la inmortalidad del cangrejo (2005)

Sena/Quina – palavra mágica que significa vitória. O filme tem como subtítulo a frase **a imortalidade do caranguejo**. É um filme de baixo orçamento, dirigido por Paolo Agazzi. Segundo seu autor a proposta era dar um soco com luva de pelica nos preconceitos que geram tantos conflitos raciais na Bolívia. Demonstra, acima de tudo, “um propósito de rir de nós mesmos” (AGAZZI, 2005). Um camba, um colla e um chapaco “tarijenho”, se unem neste filme para desfilhar humor, “contos de tio”, viagens, aventuras, trapanças e amizade. Os nomes dos personagens são frases cifradas: Falso Conejo (Falso Coelho – em português), Miami Vaca, e Justo Pascual. Desde o começo do filme fica claro que a proposta primeira é a de fazer comédia. As primeiras imagens, da publicidade de abertura do filme, anunciam que teremos uma forma de contar uma historia de modo bastante peculiar. Mistura animação com alguns efeitos digitais, ao formato tradicional da película em 35 mm. O personagem chapaco cultiva caranguejos, que aparecem na tela como animações, acompanhadas da voz em *off* que explica tudo em tom didático e jocoso. A virtude do filme está na direção e no roteiro. Conseguiram refletir a realidade boliviana, escrevendo situações e diálogos que criticam as manias nacionais, pela ironia, pelo riso corrosivo, pelo deboche.

O roteiro cria uma necessidade simples de ação. O cultivador de caranguejos necessita comprar uma máquina frigorífica que congela os crustáceos, o que pode lhe permitir aumentar as vendas, e inclusive exportar. O sonho de se tornar um grande empresário, ter dinheiro e casar com sua noiva, somados à necessidade de comprar a máquina vão levá-lo ao deslocamento para um grande centro do país, para onde vai com o dinheiro. O personagem colla (pacenho) e outro camba (cruchenho), por algum motivo se encontram vivendo num alojamento de Cochabamba, e acabam roubando o personagem chapaco. Para isso, contam com a ajuda de uma garota charmosa, que fingindo interesse pelo chapaco, o embreda e vende-lhe uma quantidade de ouro falso, tomando-lhe todo o dinheiro. Uma vez passada a bebedeira o chapaco se desperta sem dinheiro e com quilos de ouro falso. Teria caído no conto de tio. Decide ir atrás de seus enganadores e os descobre. Acontece

que os malandros já gastaram todo seu dinheiro, não há como recuperá-lo, nem usando a força de seu físico privilegiado em relação aos outros dois. Resta-lhe, então, dá-lhes uma surra e voltar para Tarija, sem a máquina e sem o dinheiro. O que ele descarta porque voltaria como um perdedor. Nesse momento surge um ponto de virada no roteiro. O camba diz que conhece uma senhora solterona em Santa Cruz que guarda um cofre de dinheiro em casa, e propõe ir roubar-lá. Já temos uma motivação para mais uma viagem no filme. Os três personagens partem para Santa Cruz em busca do ouro. Um menino, filho do personagem pacenho com uma mãe cochabambina vai com eles na viagem. O garoto é viciado em comer *cuñapé*, e os come até a flatulência. Ao tom de comédia e ritmo de aventura, une-se um toque do grotesco. Pronto, temos a receita para este Rod movie boliviano.

As variantes linguísticas já vinham aparecendo, e agora, a partir da união dos personagens, o contraste se tornará mais visível. Tanto entre eles, como em relação ao modo de falar das várias pessoas nos vários lugares por onde vão passar. Ao longo do filme interjeições ou palavras como “¡Yaaa!”, “corteja”, “chura”..., palavras que caracterizam e identificam a *collas*, *cambas* y *chapacos* vão dando vida para o filme, tecendo uma trama a partir das variantes linguísticas. Não por nada a película foi filmada em La Paz, Cochabamba, Santa Cruz e Tarija.

O ator Cristina Mercado – interpreta o personagem pacenho Falso Conejo –, protagonista de um humor sarcástico. Palavras como “¡Yaaa..., qué huaso!”, saem de sua boca a todo instante. Para isso diz o ator que teve que tomar aulas com os pacenhos, interiorizar-se no ambiente para dar vida ao personagem. O ator José Véliz, um *vallegrandino*, protagoniza no filme o *chapaco* Justo Pascual. Diz ele que o mais difícil foi refletir o duplo sentido que o *tarijenho* utiliza em suas frases para burlar-se dos demais. Conta-nos sobre a sua preparação para o personagem: “tuve que entrevistarme por más de una hora con un *chapaco* de tierra adentro para agarrar el cantito característico del *tarijeño*”, e solta uma típica exclamação *chapaca*: “Bien churo es, amigo”. Já o ator Rosendo Paz, natural de Montero, uma localidade da grande Santa Cruz, não teve problemas linguísticos para personificar seu personagem *camba*, Miami Vaca. “Oiga, *pariente*..., yo soy el *camba* vividor que sufre por su corteja, puej”, brinca o ator nas entrevistas. “No puej... Claro puej...” se ouve toda hora da boca de seu personagem no filme. A própria equipe percebeu que uma das contribuições de *Sena/Quina* é o resgate dos modismos do país. E entre os modismos está a contribuição do estrangeiro, como diz o diretor: “Al editar la cinta me hicieron notar cómo algunas palabras mexicanas e inglesas se usan en Bolivia como *brother* o *ándele*. Al final, no sólo se trata de *reímos* de nosotros mismos, sino de reconocernos” (AGAZZI: 2005).

“¿Quién mató a la llamita blanca?” (2006) .

“¿Quién mató a la llamita Blanca?”, filme dirigido por Rodrigo Bellot, é uma produção boliviana singular. Reflete a tradição indígena e socialista, como fazia Sanjinés, mas em outro tom, tocando outras latitudes. Tem um conteúdo crítico e analítico, como já disseram vários resenhistas, da situação sociopolítica da Bolívia e da América Latina, bem como, dos chamados países de “terceiro” mundo, que enfrentam uma economia neocapitalista assoladora. Dirigido por um dos significativos representantes da nova geração de cineastas bolivianos, Rodrigo Bellot, o filme conta com a participação de atores reconhecidos como Agustín “Cacho” Mendieta e Gueri Sandoval, entre outros mais, bastante experientes nas rodagens pela América Latina. Esses atores contribuíram para a realização do filme, que não é nada convencional. Nem na temática, nem no aspecto técnico.

O filme rompe com a imagem do latino-americano explorado, vítima e desolado para apresentar a primeira história de “super heróis” indígenas. Um filme de bolivianos para rir de bolivianos, com a clara aposta de que a revolução, ou pelo menos a consciência política vem com o riso. Em vários meios publicaram que o filme atua na sociedade como uma peça de desarme da sisudez, uma forma de rir da Bolívia, e com a Bolívia. Ou uma forma de luta contra os problemas mais sérios como o racismo crônico, o classicismo, a intolerância e a corrupção crônica. O povo nas ruas dizia essas mesmas coisas ao comentar o filme. Tornou-se bastante popular a sessão de piadas politicamente incorretas que os personagens contam no final do filme, cada um contra a origem do outro.

A história se engasta numa realidade cotidiana quase surrealista, que só um país latino-americano pode conceber, nas sua mais variadas correntes do fantástico, como em Macondo de Gabriel García Márquez, cidade fictícia de *Cien años de soledad*, ou em *Yo, el Supremo*, a pátria fictícia de Augusto Roa Bastos. Para tanto, o filme mescla alucinações de seus personagens, cenas reais mescladas com animação, fotografia estática, cenas de perseguições, e ações de um ritmo dinâmico no estilo dos melhores *Comics* de Super heróis. É um arrojado projeto de experimentação no cinema boliviano. Gente especializada em Cuba, trouxe da conceituada Escuela de Cine Los Baños, um modelo para se fazer cinema na Bolívia. Criaram em Cochabamba uma espécie de sucursal chamada La Fábrica de Cine. Uma equipe de professores de cinema e realizadores experimentados ensinam aos jovens estudantes as técnicas de escritura de roteiros, as linguagens de cinema, e as etapas da produção. ¿Quién mató a la llamita Blanca? é o primeiro projeto de longa metragem realizado pela equipe de La Fábrica, que ademais de escola também foi estruturada para ser uma produtora de audiovisual. Pela primeira vez uma equipe de cinema teve à sua disposição toda a tecnologia de ponta para se fazer um filme com os recursos digitais. O filme foi rodado com câmaras digitais de alta definição (pela primeira vez na Bolívia), editado em Cochabamba e finalizado com a maior tecnologia no Chile e no Canadá. Não deixa de ser curioso que justamente quando se tem toda a tecnologia digital, ainda que importada do exterior, e recursos

orçamentários à mão para se fazer um filme, a Bolívia faça mais um Road movie. É a prova do que diz Sloterdijk (2012) de que a tecnologia não é o sistema, o sistema é o uso que se faz das ferramentas. Saber como os países usam a tecnologia importa mais do que saber quais deles as produzem. Uma epistemologia para pensarmos a situação dos países latino-americanos diante dos novos meios e da alta tecnologia.

O deslocamento geográfico, empreendido pelos personagens, pelas mais diversas necessidades e vontades, incutidas neles pelos conflitos do roteiro, permitem que o filme faça desfilar os próprios conflitos sociais, trabalhados em forma simbólica, ou seja, na dimensão do signo, como nos fala Jakobson. Trama e linguagem vão formando uma telaranha no ecrã. Através de sua estrutura de “Road movie”, o filme mostra na viagem que vai desde El Alto, La Paz, Oruro, Cochabamba, El Chapare, Riberalta, Santa Cruz e chega até Puerto Suárez, as diferenças geográficas, étnicas, culturais, componentes da diversidade e da complexidade. A tela do filme representa, como um espelho social que se desloca, os problemas internos de cada uma destas regiões dentro do contexto global do país

O primeiro personagem que aparece é um narrador, um recoletor de papelão, que puxa um enorme carro carregado de desejos pelas ruas de La Paz. O receptor observará telas fragmentadas, super imposições de texto sobre imagem, e esse narrador onírico que está em todas as partes, e muda de sotaques e de personagem ao longo do filme. Uma estética jamais explorada na cinematografia boliviana. Uma linguagem audiovisual contemporânea que só a atual tecnologia digital nos permite. Algo que nós, latino-americanos estamos acostumados a consumir dos norte-americanos.

Conclusão

Quando repassamos a produção cinematográfica da Bolívia desde o marco que estabelecemos com o filme *Mi socio* (1982), vemos que os nomes de diretores como Juan Carlos Valdivia, Paolo Agazzi, Rodrigo Bellot e Antonio Eguino vêm ocupando lugar de destaque. Eguino fez parte do grupo Ukamau, com Jorge Sanjinés. Mas pela renovação, ele forma juntamente com esses outros, a nova geração de cineastas bolivianos. A esta lista poderíamos acrescentar alguns nomes mais, entre eles o próprio Jorge Sanjinés, que não deixou de fazer filmes durante esse período. Em geral, os filmes desses autores têm eixos narrativos que se cruzam, temáticas que se complementam de um filme ao outro. Valdivia produziu “*Jonas y la ballena rosada*” em 1994, rodado na cidade de Santa Cruz. Conta a história de um empresário, dono de uma funerária, que vive numa “casona”, e se dedica a construir seu próprio mausoléu. Com ele vivem na mesma casa, ademais da esposa, a filha casada e o genro, um professor que perde o emprego público por não apoiar o governo de turno. Também tem a filha caçula, uma jovem bonita e rebelde. Após perder o emprego o genro passa a se dedicar á fotografia, transformando os porões da casa em estúdio. A jovem cunhada com o intuito de ajudá-lo o seduz e ambos

passam a viver um romance carnal, de um acentuado erotismo, que beira a pornografia. O pai permite que a filha rebelde vá estudar em Miami, um dos destinos mais desejados dos bolivianos. Ao regressar a filha apresenta o noivo ao pai. Um jovem, filho de um poderosíssimo comandante do narcotráfico na América Latina. O pai, classudo e esnobe, não aceita e se vê diante de um problemão. Estão presentes dois dos principais temas bolivianos: a droga e a migração ou imigração.

O próprio Valdivia produziu o filme *American Visa*, em 2005. Talvez seja seu maior logro artístico na cinematografia até o momento. As cenas de abertura do filme caracterizam um Road movie. Com tomadas aéreas, mostra um ônibus que percorre estradas sinuosas, rasgando montanhas do altiplano boliviano. O roteiro é uma adaptação do romance homônimo do romancista boliviano Juan de Recacoechea, e rendeu a Valdivia o “1º Prêmio Ariel de la Academia de Cine Mexicano”, para a categoria melhor roteiro adaptado. O filme foi nominado para o prêmio Goya 2007 de melhor filme estrangeiro de fala hispânica, nas categorias de Drama/Romance. Os dois protagonistas do filme são mexicanos: Demián Bichir e Kate del Castillo. Bichir representa o personagem Mario Álvarez, um professor boliviano cujo sonho é residir nos Estados Unidos (Miami) para poder melhorar seu nível de vida. Se sente desesperançado diante da situação da Bolívia. Mas depois que tem negado seu visto americano, Mario se vê envolvido numa rede de atividades criminais que lhe colocam em apuros. Enquanto tenta conseguir o visto norte-americano, Mario se enamora de uma bela prostituta de Santa Cruz (Kate del Castillo) que lhe dá uma lição de vida. Ela não é culta, não sabe inglês como ele, mas aponta que a felicidade pode estar bem perto, sem ter de sair do país para encontrá-la. O filme emprega, em outra linguagem, o mesmo tom irônico com o qual o romance critica os bolivianos que acreditam que os Estados Unidos seja um paraíso, a única saída para seus problemas.

O romance *American Visa* deu a Juan de Recacoechea o Prêmio Guttentag de Romance em 1994. Atualmente consta que já foi traduzido para seis idiomas (inglês, hebraico, russo, francês, grego, esloveno). É considerado o melhor romance policial da literatura boliviana, ademais de ser o mais vendido do país. O diálogo entre literatura e cinema tem caminhado para uma inversão de trajeto, estabelecendo uma nova mão na mesma via, na qual se vai do cinema para a literatura. Uma obra literária, uma vez que ganha alguma repercussão, ou desperta o interesse dos realizadores de cinema, contará com um forte apoio de difusão que este meio mediático pode lhe proporcionar. Juan de Recacoechea é um homem vivido e culto. Estudou jornalismo na França, fundou e trabalhou em emissoras de televisão na Bolívia. Escreve sua arte verbal com o sentido de quem também domina as técnicas das linguagens audiovisuais. Outro romance seu, intitulado *Altiplano Express*, um romance policial, passou a fazer parte de um projeto fílmico da prestigiosa produtora argentina Pampa Films, com parceria boliviana. Será outro Road movie, dessa vez a viagem será em trem.

Outra produção fílmica que teve como ponto de partida a literatura boliviana foi a megaprodução de Antonio Eguino *Los Andes no creen en Dios*, em 2007. O roteiro é o resultado de uma interpretação livre da obra literária de Adolfo Costa du Rels,

outro romancista boliviano. Para elaborar o roteiro o cineasta se valeu do romance homônimo de Du Rels, e dos contos “Plata del diablo” e “La Misk’i Simi” (a da boca doce, em quechua). Filme ambientado na povoação mineira de Uyuni e outras regiões provincianas de Potosi, retrata uma Bolívia dos anos 1920-40; época em que a exploração dos recursos minerais vivia seu auge, um grande esplendor. Outra vez temos o tema da viagem e da migração. O ex-chefe da companhia mineradora, agora ministro do país, viaja de La Paz para a França com a família. Ao chegar em trem na estação de Yuni, começa a relembrar quando chegou aí pela primeira vez no início de sua carreira como engenheiro.

Neste filme Antonio Eguino consegue grandes efeitos ao usar o estilo do gênero *western*, o que lhe é permitido por se tratar de um filme de reconstrução de época. Ele introduz um espetacular assalto por parte de um bando de delinquentes norte-americanos a um trem de passageiros que transporta uma importante remesa de dinheiro. Inclui também a desapareição dos garimpeiros debaixo de uma tormenta de neve nos Andes. A tudo isso se soma o ulular do vento nas quebradas, a beleza impressionante do Salar de Uyuni, e as excelentes tomadas fotográficas de outras paisagens do altiplano boliviano. Haveríamos que discutir, em outro lugar, evidentemente, como nós latino-americanos desenvolvemos ao longo de nossa experiência com o audiovisual, uma habilidade para capturar e representar a natureza de forma particular no vídeo. É algo que os países latino-americanos fazem bem feito em seus cinemas, o Brasil faz também em parte de sua cinematografia, mas se destaca, sobretudo, nas produções de suas telenovelas, naquelas que são bem realizadas.

Finalmente, para fechar o texto, sem esgotar o assunto, diremos que os filmes “*Mi socio*”, “*Sena/Quina*” e “*¿Quién mató a la llamita blanca?*”, constituem um modelo do Road movie boliviano, ainda que diferente de Hollywood. Filmes que ademais de tudo o que foi dito sobre eles, compreende um período de 20 e poucos anos. Falta dizer que contam com trilhas sonoras compostas exclusivamente para eles ou adaptações de repertório do cancionero popular. É um cinema que tem apelo popular, mas não é sensacionalista. Trata de problemas graves de maneira suave, artística, sem apelação. Com a implantação de La Fábrica, em Cochabamba, que conta com o apoio da Conacine – Agência de Cinema Boliviano –, o país passou a contar com uma estrutura que nunca tiveram antes. Uma plataforma de desenvolvimento para o cinema que já começou a dar os primeiros frutos audiovisuais.

Como diz Rodríguez Monegal (1993) a literatura latino-americana se divide em duas grandes variantes: a realista e a fantástica. O cinema boliviano, antes realista, com a nova produção, passa a ter também essas duas variações. Através da estrutura do Road movie, todo o país vira signo nas telas. A população assiste aos filmes nacionais no cinema, ou em casa. Cópias são vendidas em bancas de revistas, ou por camelôs pelo valor de 5 bolivianos. Uma lei em Santa Cruz permite que se vendam cópias não originais de filmes que tenham mais de dois anos de lançamento. O povo discute seus assuntos a partir do que viram nos filmes. Estar na Bolívia e poder assistir aos filmes com a população é um exercício muito bom para se observar o

processo de comunicação artística a partir da recepção. Valeria a pena, em outro trabalho, considerarmos o efeito de auditório, analisando os códigos formadores, como diz Lotman (1996), desse grande texto-cinema. Por ora, deixemos registrado, de forma aberta às interpretações sensíveis, que a produção boliviana já forma um paradigma para o cinema latino-americano.

Bibliografia:

AGASSI, Paolo. (La Paz: *La Razón*). Entrevista ao jornal em 11/08/2005.

FIELD, Syd. 4 *Roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos*. (Tradução de Álvaro Ramos). Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1997.

HURTADO, Alfonzo Román. *Cambas y collas: los paradigmas de una nueva nación*. 6ª ed. Santa Cruz de la Sierra: Imprenta Gráfica Sirena, 2008.

JAKOBSON, Roman, *Linguística, poética, cinema*. 2. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2004.

LAPLANTINE, François e NOUSS, Alexis. *Mestizajes. De arcimboldo a Zombi*. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. (Trad. Española de Desiderio Navarro). Madrid: Cátedra, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de comunicación en la cultura*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2002.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Narradores de esta América: los maestros de la novela*. 2 vls. Caracas: Alfadil, 1993.

ROCA, Luis Alberto. *Breve historia del habla cruceña y su mestizaje*. Santa Cruz de la Sierra: Editorial El País, 2007.

SANJINÉS, Jorge. *CONTRACAMPO*. Revista de cinema. RJ: 2004. Disponível em < <http://www.contracampo.com.br/63/entrevistasanjines.htm> > acesso em 23 jun. 2012.

SLOTEDIJK, Peter. *El hombre operable*. Disponível em < <http://pt.scribd.com/doc/21074026/Sloterdijk-El-Hombre-Operable> > Acesso em 26 jun. 2012.

WIM WENDERS, Ernst. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70, 1990.