
Resistência e hibridismo no cinema socioambiental: a projeção e o grito em *A última floresta* (2021) ¹

Adriano Medeiros da ROCHA²
Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, MG
Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

RESUMO

Esta pesquisa busca articular elementos de um cinema de resistência à delimitação do conceito de um cinema ambiental ou cinema com preocupação socioambiental na América Latina, especialmente no Brasil nos últimos anos. Neste caminho se buscará compreender algumas das principais concepções estéticas e políticas do cinema com engajamento socioambiental enquanto mecanismo de resistência aos fatores de destruição da natureza e dos povos originários. Delimitando um objeto de estudo, também será desenvolvida uma análise fílmica particular sobre o híbrido *A última floresta* (2019), desenvolvido através da parceria entre o cineasta Luiz Bolognesi, sua equipe, o xamã Davi Kopenawa e o povo Yanomami.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica; cinema socioambiental; cinema de resistência; cinema brasileiro; povo Yanomami.

PROJETANDO A RESISTÊNCIA DO CINEMA SOCIOAMBIENTAL

Refletindo sobre o papel da arte, Dandara Mota da Silva (2021) recorre às investigações de Gilles Deleuze para pensar a arte como um ato político-poético. A partir da leitura do Deleuze, ela nos recorda que a arte é contrainformação, ou seja, se opõe às sociedades de controle, se mostra contrária às relações de saber-poder, contrária ao controle das informações. Assim, a arte é contra hegemônica – contra aquilo que está dado. Dessa maneira, a arte só é efetiva quando é concretizada por intermédio do ato de resistência, que pode ser representado pela própria criação. No caso do cinema de preocupação socioambiental, essa resistência se dá por diversas maneiras, tanto pelas temáticas abordadas, como pelos mecanismos narrativos construídos e pelas próprias propostas estéticas concebidas.

Dessa forma, ao eclodir, denunciar e criticar, publicamente, ações como o desmatamento, o consumismo, o curto ciclo de vida dos produtos industrializados, a

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós doutorando do PPG-CINE, da Universidade Federal Fluminense, professor do curso de Comunicação Social-Jornalismo, da Universidade Federal de Ouro Preto, e-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br.

exploração desenfreada de recursos naturais, o avanço da mineração irregular, a abertura para o uso de agrotóxicos contaminantes nas plantações de alimentos, o abandono aos povos originários, a omissão por parte dos governos (especialmente o atual Governo Federal brasileiro), o cinema de preocupação socioambiental está fazendo uma arte de resistência. E é nesse ato de criação resistente que a vida escapa da formatação daquele conhecimento que, anteriormente, era atribuído aos “grandes saberes”, indo para o encontro a outros conhecimentos que, muitas vezes, ainda são postos à margem.

Silva nos lembra que a arte sucede de um ato de resistência, pois resiste, inclusive, à morte. “E se ela resiste à morte, é por ser produção e promoção de vida, de resistência àquilo que nos leva à morte em vida ou à morte como fim único” (SILVA, 2021, p. 353). Aqui poderíamos relacionar o cinema de preocupação socioambiental com formas de registro da morte da própria natureza e, por consequência desse caminho, da nossa. Neste sentido, o ato de resistência também se refere à luta que travamos a partir da nossa afirmação no mundo e da nossa afirmação da vida. “A arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resista. Daí a conexão tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora, de uma certa maneira, ela o é”.

Silva aponta que, em o *Abecedário de Gilles Deleuze* (1988-1989), ao se referenciar à obra de arte em “R de Resistência”, Deleuze acrescenta que resistir significa sempre liberar uma potência de vida que estava aprisionada ou ultrajada, como é possível observar no seguinte trecho sintetizado por Dandara Mota da Silva:

E o que é resistir? Criar é resistir... É mais claro para as artes. A ciência está numa posição mais ambígua, mais ou menos como o cinema. Ela está presa a problemas de programa, de capital. As partes resistem, mas... Os grandes cientistas também são uma grande resistência. [...] Eles resistem antes de tudo ao treinamento e à opinião corrente, ou seja, a todo tipo de interrogação imbecil. [...] Acho que, na base da arte, há essa ideia ou esse sentimento muito vivo, uma certa vergonha de ser homem que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou. O homem não para de aprisionar a vida, de matar a vida. [...] O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal. [...] [A Arte] É uma liberação da vida, uma libertação da vida. da vida. [...] Não é uma exageração da arte. A arte é a produção dessas exagerações. Só a sua existência já é uma resistência. [...] Liberar a vida das prisões [...]. E isso é resistir. Isso é resistir, não sei. Vemos isso claramente no que fazem os artistas. Quer dizer, não há arte que não seja uma liberação de uma força de vida. Não há arte da morte. [...] Esse é seu esplendor. Não imaginamos como seria. Se não existissem as artes, [...] Quando dizemos... Criar é resistir efetivamente. O mundo não seria o que é sem

a arte. As pessoas não aguentariam. [...] Redes de resistência? Óbvio, a função da rede é resistir e criar o é.³

Cabe ressaltar que a palavra resistência apresenta variados sentidos em diferentes áreas: na Ecologia, por exemplo, significa a habilidade de um sistema se manter em funcionamento diante de um distúrbio, de o meio ambiente resistir mesmo em meio a tantas agressões cotidianas – retratadas pelo cinema que aqui propomos investigar. É importante dizer que, pela expressão *meio ambiente*, utilizada neste estudo, buscamos formar um conceito que desdobra aquele de cunho jurídico, delimitado pelo Conama e também exposto no artigo 3º, inciso I da Lei 6938 de 31/08/1981. Sabemos que, além da definição legal, existem definições mais abrangentes, que dialogam também com saberes dos povos originários e consideram aspectos da própria natureza para definir o significado dessa expressão-conceito. O professor e pesquisador Roberto Naime acredita que

Os elementos que compõem o cenário não são somente os elementos naturais, mas principalmente as interações que ocorrem nesse sistema e que são intangíveis. [...] Em relação a meio ambiente, o entendimento sobre o termo, ultrapassa as definições impostas, ocorrendo de se arremessar para a vida cotidiana que nos cerca, onde estão presentes as interações que constituem o ato de viver e as consecuições dos objetivos ecossistêmicos. Tendo sempre como premissa a valorização do estado de equilíbrio e a homeostase ambiental do local.⁴

Refletindo sobre essa busca de equilíbrio, acreditamos que experiência fílmica também pode nos conduzir a uma experimentação ambiental (a partir da imersão em suas imagens e sons) e, mais do que isso, pode estimular reflexões sobre nosso modo de perceber e de nos relacionarmos com o meio ambiente, tanto em uma perspectiva ética como também estética. Mauro Grün (2006) propõe uma reflexão que aproxima a natureza e o ser estético. Para ele,

O ser estético depende da noção de apresentação. A natureza, por sua vez, não será ouvida a menos que nos engajemos com ela, a menos que nós tenhamos o desejo de escutá-la. A natureza, assim como o ser estético, adquire seu ser no ato de autoapresentação. Assim, a compreensão somente é possível quando há respeito pela dignidade da coisa, por sua alteridade. Aquilo que nos é familiar não

³ DELEUZE, 1988-1989 apud SILVA, 2021, p. 354.

⁴ Fragmento da entrevista disponível em <<https://www.ecodebate.com.br/2018/11/22/diferencas-entre-ecologia-e-meio-ambiente-artigo-de-roberto-naime/>> .

nos encoraja a compreensão. A compreensão é possível apenas quando nós retemos o respeito pela outriedade do outro que nós procuramos conhecer. (GRÜN, 2006, p. 164)

É importante destacar que a crise ambiental ganhou formas e contornos mais impressionantes nos últimos anos. No caso do Brasil, por exemplo, depois da chegada de Jair Messias Bolsonaro à Presidência da República, o governo federal tem feito uma verdadeira estratégia de desmonte da política ambiental e desaparecimento de instituições e da infraestrutura de preservação do meio ambiente do país – o que não é um caso de exceção na América Latina. Partindo de realidades políticas complexas, Victor Amar Rodríguez (2009) defende que o cinema pode contribuir com a educação ambiental, uma vez que estimula a sensibilização do espectador. Contudo, o autor considera equivocada a categorização de cinema ambiental, entendendo que qualquer gênero pode ser usado para reflexões sobre o meio ambiente.

Em sua dissertação de mestrado, Thaís Arruda Ferreira (2013) buscou também refletir sobre esse conceito de cinema ambiental. Inicialmente, ela expõe o entendimento do jornalista e historiador Beto Leão sobre o tema. Para ele, em concordância com Rodríguez, o cinema ambiental não se restringe aos filmes ecologicamente engajados, mas abrange todas as obras cinematográficas que tratam de temas com alguma leitura ambiental possível. O destaque seria para aqueles filmes que tratam de questões que envolvam a sobrevivência da humanidade e dos seres vivos em nosso planeta. Beto Leão acredita que, dentro do cinema dito ambiental, os filmes ecologicamente engajados são aqueles de denúncia, contudo, ele defende que o cinema ambiental também é a representação de filmes que descrevem ou que estão ambientados em paisagens mais naturais.

o cinema e o vídeo são instrumentos fundamentais para a conscientização dos povos, seja mostrando as belezas naturais do Brasil, seja através de denúncias sobre a destruição das florestas, a poluição dos rios e do ar, as dificuldades dos índios, dos seringueiros, dos nordestinos e de todos os habitantes do campo e da cidade nas suas lutas particulares pela sobrevivência em seu habitat. (LEÃO, 2001, p. 10)

O autor separa a história do cinema ambiental brasileiro em três grandes períodos: a) dos primeiros filmes nacionais até começo da década de 1930 (centrados nas belezas naturais e nas florestas virgens); b) da década de 1930 até a década de 1950 (centrados nos exotismos das regiões e na exaltação do progresso urbano); c) a partir de

1960, com o cinema socioambiental e/ou cinema ecologicamente engajado (abordagem em tom de denúncia, centrado em questões que envolvem a sobrevivência do homem em seu habitat). Neste último recorte delimitado, Leão afirma que os documentários cinemanovistas *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Sacareni e Mario Carneiro, e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, apontam para um marco do cinema socioambiental no Brasil. Nessa perspectiva, todo filme reconhecido como ecologicamente engajado também é considerado um filme ambiental, conforme desdobra Thaís Arruda Ferreira:

Em relação aos filmes ecologicamente engajados, constatamos que, são todos os filmes que têm um caráter de denúncia, contudo, essa denúncia pode ser realizada tanto dialogando com a concepção antropocêntrica quanto com a concepção mais abrangente e complexa de meio ambiente. Em *Bernardet*, o entendimento de “denúncia” dialoga com a concepção antropocêntrica, de modo que os problemas ambientais estão relacionados com a destruição da natureza, sendo necessária à resolução dos problemas e a preservação da mesma, por ser considerada sinônimo de recursos indispensáveis para a humanidade. Em *Leão*, o entendimento de “denúncia” dialoga tanto com a concepção antropocêntrica quanto com a concepção abrangente, sendo que, nessa última, os problemas ambientais estão relacionados com a degradação humana (miséria e exclusão) e da natureza. (FERREIRA, 2013, p. 63)

Em uma entrevista para a revista UFG, o pesquisador Ismail Xavier afirma que o cinema ambiental não é uma categoria estética ou formal, mas exclusivamente temática. Através da história do cinema, constatamos que alcançar o equilíbrio entre a temática e a própria linguagem cinematográfica não é tarefa simples, uma vez que todos os gêneros são instáveis, cheios de zonas cinzentas em suas fronteiras.

Estamos vivendo aqui a mesma questão que se viveu nos anos 60, em que você tinha uma discussão na qual, às vezes, um filme podia ser precário como cinema, mas estava discutindo uma questão que era considerada urgente, do ponto de vista político, ideológico. O Cinema Novo teve muito isso. Quantos filmes não são relativamente limitados como cinema? (XAVIER, 2006, p. 12)

Nessa busca de equilíbrio entre temática e linguagem cinematográfica, Xavier defende que o mais importante é a capacidade de o filme gerar reflexão. Assim, um projeto estético também é capaz de se afirmar como um projeto de reflexão, enriquecendo o repertório de alternativas formais do cinema e o debate sobre o assunto. Contudo, o pesquisador aponta que “você vai ter sempre esse problema das tensões entre efeito imediato, a própria envergadura da obra e a capacidade que ela tem de gerar uma

discussão de grande fôlego que consiga ter uma permanência maior” (XAVIER, 2006, p. 13).

Também buscando ampliar as fronteiras do cinema ambiental, André Brasil e Bernard Belisário (2016) argumentam que, de modo mais ou menos sistemático, o cinema tem participado da trajetória de luta por autonomia de grupos em diversas situações, como daqueles que tiveram suas terras demarcadas (e que retomam práticas e rituais outrora abandonados), àqueles que se valem das imagens para fazer ver o contexto terrível de ameaças e de violência ao qual estão submetidos e contra o qual resistem. Em diversos casos, o cinema funciona como uma espécie de catalisador para a experiência de grupos que se esforçam por reconquistar seu “devir-índio”.⁵ Para os autores, muitas vezes, esse processo construtor tem mostrado impuro, cruzado, realizado em meio a processos de formação e criação compartilhada entre índios e não índios, a partir de técnicas, tecnologias e poéticas de tradição visual ocidental.

André Brasil e Bernard Belisário tocam em um ponto muito importante para esta pesquisa: a constituição de narrativas cinematográficas a partir da troca de conhecimentos, vivências e formulações culturais. Neste sentido, nos interessa o encontro e a imersão em obras cinematográficas que se permitam pensar o meio ambiente também a partir destas junções e mesclas, percebendo as potencialidades desses mecanismos colaborativos em maior ou menor instância. Refletindo sobre as possibilidades de uma antropologia reversa e criativa, os autores afirmam que

Não é preciso contudo abandonar as questões propriamente expressivas e formais: se elas não visam a uma investigação estritamente estética é porque advêm antes da crença de que, lugar de inscrição precária dos eventos, das ações e da experiência, o cinema seja capaz de cifrar, por meio dessa inscrição, processos que o ultrapassam. [...] um filme – e isso nos parece definidor da produção de cinema por coletivos indígenas – se constitui por suas relações com o fora. Um filme se fortalece nas forças que atuam de fora para possibilitá-lo, mas também para desfazê-lo (ou, nas palavras de Tserewahú, para “desmanchá-lo”). [...] Mais do que uma assimilação de códigos prévios, filmar (assim como o aprendizado técnico de manejo da câmera) envolve um saber corporal, em mútua reconfiguração entre corpo e máquina. (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 603 - 604)

⁵ “Os índios que agora ‘voltam a ser’ índios são os índios que reconquistam seu devir-índio, que aceitam redivergir da Maioria, que reaprendem aquilo que já não lhes era mais ensinado por seus ancestrais” (Viveiros de Castro, 2015 in BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 69).

Em outra vertente, Brasil e Belisário defendem que o acoplamento entre o corpo e a câmera que filma permite que a dimensão fenomenológica, ou seja, tudo aquilo que se inscreve concretamente na imagem, entre em contato/relação com uma outra dimensão: a cosmológica. Esta última seria constituída, muitas vezes, por processos invisíveis que afetam a própria imagem, ultrapassando a mesma, a partir de elementos de um fora de campo. Um dos exemplos evidenciados por eles são os registros de situações de xamanismo e ritual, onde o

corpo é afetado por agências cuja presença não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis. O corpo-câmera estabelece vínculos, contiguidades e vizinhanças entre as dimensões visível e invisível, uma a ressoar a outra. (BRASIL; BELISÁRIO, 2016, p. 604)

Esse mecanismo ligado ao fora de campo, também é ressignificado por Rodrigo Avila Colla (2014) no estudo e aproximação com a convivialidade. Colla recapitula reflexões de Tim Ingold (2012), quando este sugere que as *coisas* se conectam vivamente com o mundo em seu *acontecer*. Esse sentimento de convivialidade buscaria contemplar as diferentes instâncias de convívio em suas complexidades (abarcando não humanos e não vivos). Diferente do que Ingold entende por objetos, as coisas, teriam estatuto vivo, pois, ao vazar, ao deixar rastros, ao existir em seu acontecimento, elas vivem. Ingold defende que essa *conexão* se daria de maneira mais semelhante a uma teia. “Assim como a aranha, as vidas das coisas geralmente se estendem ao longo não de uma, mas de múltiplas linhas, enredadas no centro, mas deixando para trás inúmeras ‘pontas soltas’ nas periferias.” (INGOLD, 2012, *apud* COLLA, 2014, p. 46).

O pensamento de Tim Ingold dialoga diretamente com muitas representações cinematográficas da vida encontrada na floresta – aquela que nunca dorme – intrincada, em seu cerne, por uma constituição cosmológica. Neste sentido, o autor defende que nós humanos devemos saber conviver com essas *coisas* de maneira a não usá-las contra o mundo e contra elas (e contra nós mesmos), mas em favor de um convívio mais harmônico. A partir disso, acredita que a ética do convívio deve levar em conta as seguintes instâncias de convivialidade: 1) dos humanos-entre-eles; 2) das diferentes epistemologias e cosmologias que intentam reintegrar os excluídos da antiga Constituição; 3) dos humanos e outros seres com suas perspectivas próprias (suas vozes,

suas interpelações, seus apelos por reconhecimento); 4) dos humanos e entes naturais e suas “personalidades”, de maneira, inclusive, a buscar aprender com a perspectiva de outros seres acerca dessas personalidades; 5) dos humanos para com as coisas levando em conta seus aconteceres, seus rastros, seus vazamentos, e sem deixar ainda de considerar perspectivas tanto humanas quanto não humanas em relação ao acontecimento delas (COLLA, 2014, p. 48).

Pensando a respeito da análise da narrativa fílmica, Jesús García Jiménez (1993) apresenta três modelos de análise: fenomenológico, estruturalista e pragmático. Dentro dessa tríade, este último modelo parece ser o mais apropriado para a presente investigação. García Jiménez caracteriza tal modelo pragmático a partir de seu caráter indutivo. Nele, o ponto de partida seria a análise dos textos narrativos audiovisuais para intuir as regras que presidiriam sua construção. Assim, a maior tarefa do analista seria a de refazer o processo criativo e reviver a experiência poética da criação audiovisual.

O autor evidencia o ecletismo deste modelo que assume as contribuições positivas de cada modelo anterior e trata de superar suas limitações. Nele, pode-se observar uma clara preferência pelas condições de produção do discurso e pelos efeitos de sua recepção, recriação. Em sua dimensão poética, o modelo pragmático primaria pelo sentido da liberdade criativa. Também por este aspecto, iremos utilizá-lo aqui.

O modelo pragmático é a representação de um tipo particular de organização discursiva, que inclui a intervenção e a criatividade entre seus componentes e relações essenciais. Tem, portanto, uma irrenunciável vocação prática. Enquanto tal, seu problema é saber como compatibilizar o grau exigido de construção formalizada que requerer todo modelo, com seu caráter inventivo, poético e pragmático. (...) Dizer um modelo “icônico-analógico” é dizer que o ato narrativo, que constitui a “coisa representada” pelo modelo, pode ser analisado como um modo intuitivo, porém, as distâncias e dimensões quantitativas das relações podem ser calculadas com uma relativa precisão até o ponto em que é possível aplicar a seu objeto a análise de conteúdo. (GARCÍA JIMÉNEZ, 1993, p. 52)

UM CINEMA SONHADO COM OS YANOMAMI

Conforme registro da revista Piauí⁶, no mês de maio de 2019, pouco antes das filmagens de *A última floresta*, o cineasta Luiz Bolognesi recebeu um visitante inesperado na casa onde residia, no bairro Bubutã, em São Paulo.

⁶ *O Cineasta e o xamã*. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>. Consultado em junho de 2022.

Durante três dias seguidos, ele me acordava de manhã batendo na janela do quarto”, (...) Tempos depois, o Davi Kopenawa explicou que, para os Yanomami, o tucano é um mensageiro dos xapiri, os espíritos da floresta. Alerta para situações de risco de morte. Interpretei como um chamado para registrar os Yanomami e atrair a atenção para o perigo do garimpo.⁷

Conforme já pontuamos antes, nos últimos anos, após a entrada do governo de Jair Bolsonaro no poder, a ameaça à natureza e aos povos originários cresceu de maneira exponencial. Um bom exemplo disso é o projeto de lei 490, que autoriza a exploração comercial das terras indígenas. Durante a entrevista para a Piauí Bolognesi revela que a ideia de *A última floresta* foi catalisada quando ele leu o livro *A Queda do Céu – Palavras de um xamã yanomami*, escrito pelo líder yanomami Davi Kopenawa e pelo antropólogo francês Bruce Albert.

(...) *A Última Floresta* nasceu durante as filmagens de *Ex-Pajé*, meu longa-metragem anterior que retrata um pajé destituído de sua potência porque a igreja evangélica havia entrado com força na aldeia. Senti necessidade de fazer um documentário que mostrasse o outro lado da moeda, uma aldeia que fosse símbolo de resistência, em que o xamã fosse forte e atuante.

A leitura de *A queda do céu* foi tão inspiradora que o cineasta resolveu fazer contato telefônico com Davi Kopenawa, a fim de que este último aceitasse ser personagem em seu próximo filme. O xamã respondeu que desejava conhecê-lo pessoalmente. Assim, Bolognesi foi encontrá-lo em Boa Vista, Roraima, em janeiro de 2019. Kopenawa externou sua opinião sincera ao cineasta, afirmando que não havia gostado do seu filme anterior - *Ex-Pajé* porque, na sua opinião, a obra apresenta um xamã fraco um pastor evangélico forte. “Quero mostrar o povo yanomami forte, morando na floresta, com os nossos xapiri vivos. Quero um filme bonito, que viaje pelo mundo. (...) Vocês, brancos, precisam ouvir o que nós, os Yanomamis, temos a dizer”.⁸

A partir desses primeiros apontamentos trazidos por Kopenawa, Luiz Bolognesi decidiu convidá-lo a colaborar no roteiro do seu novo filme – que se consolidou como *A última floresta*. “Ele me perguntou: “Mas o que faz um roteirista?” “A gente vai escolher juntos as histórias que vamos contar”, respondi. Ele então falou: “Luiz, cinema é sonho,

⁷ Fragmento da entrevista de Luiz Bolognesi em *O Cineasta e o xamã*. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>. Consultado em junho de 2022.

⁸ Trecho de fala Davi Kopenawa relatada em fragmento da entrevista de Luiz Bolognesi em *O Cineasta e o xamã*. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>. Consultado em junho de 2022.

né? Então você tem que ir à minha aldeia e dormir umas noites lá. Temos que falar dos nossos sonhos para encontrarmos juntos essas histórias.”⁹

A concepção do cinema como sonho realmente foi importante tanto naquele momento de pesquisa e pré-produção, como também na confecção da estrutura da própria obra fílmica. Bolognesi aceitou uma jornada na qual se entregou ao desconhecido. A aldeia Watoriki fica numa região de montanhas, na divisa entre os estados do Amazonas com Roraima, próxima à fronteira do Brasil com a Venezuela. Não há acesso por carro, trem ou barco. Na primeira viagem até a aldeia o cineasta foi acompanhado de sua assistente de direção e produtora, Carol Fernandes. A dupla fez um período de dez dias de imersão e pesquisa com os yanomami. Pouco tempo depois eles voltaram com a equipe e permaneceram filmando na aldeia por cinco semanas.

Como meu objetivo era fazer um filme o mais indígena possível, fui perdendo o controle de forma consciente, primeiro da dramaturgia e depois da direção. Como roteirista, normalmente sei qual vai ser o arco dramático e onde cada cena se encaixa. Mas ali eu não sabia. Davi reuniu um grupo de homens – os mais velhos e os guerreiros da aldeia –, que foram decidindo que histórias iríamos contar.¹⁰ Foram eles que resolveram incluir o mito dos gêmeos Omama e Yoasi, os deuses criadores do povo yanomami. Pensei: “Caramba, vou ter que contar uma história mitológica num documentário sem dinheiro. Como vai ser isso?” Não tinha a mínima ideia.¹¹

A última floresta é um filme híbrido, que faz combinações bem dosadas de elementos documentais e ficcionais. Desde o roteiro – assinado Davi Kopenawa Yanomami e por Luiz Bolognesi, o diretor opta não por fazer somente uma obra sobre os yanomami, mas com os yanomami. Neste sentido, promove uma audição sensível das opiniões de Davi Kopenawa e abre mão do seu lugar de conforto enquanto realizador – sem perder a perspectiva da autoria (compartilhada).

Muitas vezes eu não sabia o que faria com o material filmado. Pensava: “Está perigosamente naive. Talvez o filme não funcione, talvez fique tosco.” Havia noites em que não conseguia dormir porque estava gastando uma grana, tinha levado equipe, pessoas que se afastaram das famílias para embarcar nessa

⁹ Fragmento da entrevista de Luiz Bolognesi em *O Cineasta e o xamã*. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>. Consultado em junho de 2022.

¹⁰ Fragmento da entrevista de Luiz Bolognesi em *O Cineasta e o xamã*. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>. Consultado em junho de 2022.

¹¹ Fragmento da entrevista de Luiz Bolognesi em *O Cineasta e o xamã*. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>. Consultado em junho de 2022.

jornada. Havia uma expectativa enorme do Davi; dos Yanomami; do pessoal do Instituto Socioambiental, que me ajudou no contato com os indígenas; e dos produtores do filme: Laís Bodanzky, Caio e Fabiano Gullane. Foram momentos de angústia e insegurança. Mas decidi que, na sala de montagem, tentaria encontrar um caminho narrativo que não fosse ingênuo e funcionasse tanto para os Yanomami como para os brancos.

Desde os caracteres iniciais o espectador percebe a defesa dos povos originários, especialmente os yanomami. Sua vivência há mais de mil anos nas terras que se tornaram o Brasil é devidamente ressaltada ainda nos segundos iniciais. A primeira imagem da obra é um grande plano geral no qual se vê uma enorme montanha de pedras, circundada por uma densa floresta bem verde, na qual também se observa um pequeno círculo que, pouco depois, percebemos como sendo a aldeia dos yanomami. Esse plano antecipa uma fotografia cuidadosa que busca, em muitos momentos, demonstrar a grandiosidade e a força da natureza e seus elementos. Vários planos tem duração mais alongada, reflexiva. Atendendo ao pedido de Davi Kopenawa, Bolognesi e sua equipe constituem um filme visualmente muito cuidado e atrativo.

Compondo essa atratividade pela fotografia, a obra também propicia um entrelace de registros de atividades cotidianas de grande força documental a encenações com pormenorizado tom ficcional, de encenação. Na perspectiva de uma menor interferência, ou seja, potencial de naturalidade de ações vividas deliberadamente diante da câmera, é possível destacar sequências como a do banho das crianças no rio, o diálogo noturno sob a luz da fogueira, a preparação e distribuição de alimento pela mulher índia, o ancião nu varrendo a aldeia. Ambos registros podem ser considerados difíceis de serem realizados de maneira tão *natural, próxima*. O culto xamânico final pode ser interpretado como a apoteose deste aspecto. No caso das imagens ficcionais é preciso destacar a encenação do mito da origem. A combinação harmoniosa dessas duas maneiras construtoras propicia uma obra fílmica dinâmica e diferenciada.

Conforme vimos antes, Davi Kopenawa acredita que é preciso sonhar para fazer cinema. Neste sentido, a noite na aldeia Watoriki se torna uma espécie de porta de entrada para os sonhos, para o mundo dos seres sobrenaturais. Neste caso, para a vida dos irmãos Omama e Yoasi e de Thuëyoma, o ser peixe que se deixa capturar em forma de mulher. Também neste mito da criação, o *sonho* se mistura com a realidade, uma vez que, após ferir Thuëyoma e entregar seu próprio filho para os espíritos maléficos, Yoasi é expulso daquelas terras por Omama, que se torna o protetor da natureza e pai dos yanomami. No

filme, Davi Kopenawa conta a outros índios de sua aldeia que, com essas ações, Yoasi criou a morte para os yanomami. Porém, “Omama enterrou os espíritos maléficos e a fumaça das doenças embaixo da terra com o minério. Por isso não devemos tirar o minério debaixo da terra. Para não despertar a fumaça da doença”.¹²

Esse tipo de roda de conversa está presente em vários momentos do filme. A palavra, a história oral, a fala também se mostra bastante forte, especialmente aquela que é passada dos anciãos ou xamãs para os demais membros da tribo. Neste sentido, a voz de Davi Kopenawa tem presença marcante na obra. Ele é uma espécie de xamã protagonista que tenta orientar, conscientizar, tanto os mais jovens da própria aldeia, como também aqueles que teimam em invadir terras yanomami.

Internamente, o desafio de Kopenawa e dos outros anciãos é exemplificado quando o marido de Ehuana Yaira decide sair da aldeia e se entregar ao poder de sedução da mineração. Neste ponto do filme há novo entrelace entre documentário e ficção, uma vez que, naquilo que parece ser um sonho, Ehuana observa Yawarioma – o peixe em forma de mulher – levar seu marido para o mundo das águas. De volta à forma mais documental, observamos que o irmão de Ehuana vai caçar e aproveita para procurá-lo dentro da floresta. Através de fotos de celular e pelo relato entusiasmado do marido de sua irmã, ele conhece alguns dos atrativos de quem se propõe a esta atividade. Ao retornar para a aldeia somente com arco e flecha nas mãos é interpelado pelo atento xamã: “não trouxe a caça”? Neste fragmento filmico há a manifestação cuidadosa da liderança da aldeia para com aquele jovem índio, buscando que ele (como tantos outros) escape da armadilha do garimpo e do feitiço das mercadorias. “Omama escondeu o minério embaixo da terra para ninguém mexer. Os brancos reviram a terra para tirar petróleo, ouro e libertam os espíritos maléficos. A fumaça da doença se espalha”.¹³

Para catalisar este processo de conscientização entre os indígenas, David Kopenawa rompe as conversas íntimas à luz da fogueira para também utilizar meios alternativos de comunicação. Esse é o caso do rádio de ondas curtas que ele usa para se comunicar com diversas outras aldeias isoladas. O uso organizado deste meio de comunicação sugere o fortalecimento da união, do aspecto comunitário entre os povos originários em defesa da natureza e da própria sobrevivência.

¹² Trecho da fala de Davi Kopenawa no filme *A última floresta*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h30UO2bb04o&t=480s>>

¹³ Trecho da fala de Davi Kopenawa no filme *A última floresta*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h30UO2bb04o&t=480s>>

É importante ressaltar que o trabalho de conscientização deste xamã protagonista transcende, e muito, a área de reserva indígena. Neste sentido, o filme busca sair da situação particular de conscientização – exemplificada pelo marido e irmão de Ehuana, para evidenciar a força deste xamã também no espaço do homem branco. Vale pontuar aqui que força da mulher também é evidenciada na obra através da participação ativa de Ehuana. Afinal, mesmo depois que o marido a abandona, ela cuida dos filhos, prepara o alimento da família, vai rachar lenha para a fogueira em pleno dia de chuva e, na cooperativa feminina, tece, ao mesmo tempo que amamenta um de seus filhos.

Queria trazer as mulheres para a roda de conversa. Num primeiro momento, Davi recusou: “Não é nossa tradição. Nas rodas de decisão só os homens participam.” Fiquei incomodado porque as mulheres me procuravam, elas queriam participar. Argumentei: “Davi, lá fora as coisas estão mudando, as mulheres estão lutando para ter espaço. Aqui as mulheres também lutam e, se a gente não trouxer o olhar delas, vão achar que os Yanomami não respeitam as mulheres.” Ele ficou quieto, se levantou e saiu. Às vezes, ficava bravo comigo. Nunca era deselegante ou agressivo, mas se calava. Na hora, pensei: “Putz, passei do limite.” Mas ele voltou e falou: “Luiz, pensei melhor: Ehuana é uma mulher forte. Você deve ouvi-la e trazer as histórias das mulheres. O que você decidir com ela, pode filmar.”¹⁴

Essa participação feminina também é bastante simbólica no momento da mudança de locus de conscientização. É por conta da insistência de Ehuana que os homens da aldeia se reúnem para desenvolverem um ritual xamânico coletivo. A ideia é chamar os xapiri para combater os espíritos maléficos ligados à mineração e às demais ações destruidoras da natureza e da vida. O ritual é filmado com a câmera livre, muito próxima e íntima, acompanhando as reações de cada um daqueles participantes. Depois de inalarem um composto de ervas, os xamãs deitam no chão, se contorcem, fazem expressões corporais e faciais que sugerem animais selvagens. Utilizando o contra luz em diversos planos, a fotografia desperta ainda mais a imaginação do espectador. Nos momentos finais do ritual xamânico mostrado no filme os participantes vão se agrupando no centro da composição e vão apontando e gesticulando para o mesmo sentido, gritando também ao mesmo tempo, misturando suas vozes e falas. É possível ter uma chave interpretativa na qual aqueles yanomami se juntaram para derrotar um mesmo inimigo em comum, presente naquele local.

¹⁴ Fragmento da entrevista de Luiz Bolognesi em O Cineasta e o xamã. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>. Consultado em junho de 2022.

O ritual xamânico termina com a entrada de um contra plongèe onde vemos a copa de algumas árvores emoldurando o astro sol, que projeta luz sobre aquela imagem e também sobre a própria situação de enfretamento de antes – durante o ritual – e do momento que se inicia. Logo depois, começamos a seguir David Kopenawa por um espaço ainda desconhecido da maioria dos espectadores. Entramos junto com o xamã em um espaço que está repleto de pessoas sentadas à sua espera. Aos poucos, entendemos que se trata de uma palestra que Kopenawa começa a ofertar para pesquisadores da renomada universidade Harvard. Seu processo de conscientização transcende os seus e é direcionado para homens brancos que podem se transformar em aliados da causa ambiental. De forma direta ele chama a atenção de todos naquele recinto (e também do espectador).

As autoridades não indígenas usam muito a palavra “importante”. Para vocês que vivem na cidade, o mais importante é a mercadoria. Apesar de ter muitas mercadorias, o branco não divide. São sovinas. Fazer muita mercadoria faz mal para a floresta. Para nós, o mais importante são os animais da floresta, a fertilidade. Importante é dividir o alimento entre nosso povo, nossa sobrevivência, nosso crescimento, nossa forma de viver e nossa existência como povo.¹⁵

Esse último fragmento da fala de Kopenawa é coberto por imagens semelhantes àquelas visualizadas no início da obra. Um tipo de formação cíclica. São grandes planos gerais da imensa montagem de pedra emoldurada pela densa floresta verde. Com um suave movimento de câmera a aldeia yanomami é colocada no centro da tela, enquanto começamos a ouvir uma pulsante trilha musical com elementos da própria natureza e dos povos originários. Mais uma vez, a floresta eclode energia e vida.

Mesmo com todos os retrocessos ambientais dos últimos anos, talvez possamos, a partir do cinema, especialmente do cinema que se propicia à reflexão socioambiental, analisar nossa relação com o meio ambiente de outro modo e, através dele, ver e ouvir aquilo que nele ainda resta com mais sensibilidade e cuidado. Afinal, sempre resta algo importante, mesmo quando expressões como “desaparecer” ou “deixar de existir” são tão comuns nos noticiários. Acreditamos que, durante este processo, algumas questões vão eclodir, tais como: que valores e hábitos são tidos como legítimos na sociedade contemporânea no que diz respeito ao meio ambiente? Aqui é preciso lembrar que, em

¹⁵ Trecho da fala de Davi Kopenawa no filme A última floresta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=h30UO2bb04o&t=480s>>

uma escala maior, a América Latina ainda recicla o lixo da Europa e, entre tantas restrições e imposições, pagamos créditos de carbono ao restante do mundo.

REFERÊNCIAS

- AMAR RODRÍGUEZ, Victor. El cine por una educación ambiental. *Educación & Realidade*, Porto Alegre, v.34, n.3, p.133-145, 2009.
- BRASIL, André; BELISÁRIO, Bernard. Desmanchar o cinema: Variações do fora de campo em filmes indígenas. *Sociol. antropol.* Rio de Janeiro, v.06.03: 601–634, dezembro, 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2238-38752016v633>>.
- COLLA, Rodrigo Avila. Ecologização e convivialidade: aproximações entre educação ambiental e cinema. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Pontifícia Universidade Católica. Porto Alegre, 2014.
- DELEUZE, Gilles. Abecedário de Gilles Deleuze. Entrevista concedida a Claire Parnet. 1988-1989.
- Entrevista com ISMAIL XAVIER. dossier FICA. *Revista Comunicação e Informação da Faculdade de Comunicação da UFG*. Junho 2006, ano VIII, n°1.
- FERREIRA, Thaís Arruda. Reflexões sobre cinema ambiental: uma abordagem multidisciplinar. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e inovação). Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Universidade Estadual de Campinas, Limeira, 2013.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús. *Narrativa Audiovisual*. Madri: Cátedra, 1994.
- GRÜN, Mauro. A Outridade da Natureza na Educação Ambiental. In: CARVALHO, I. C. M. de; GRÜN, M. TRAJBER, R. (Orgs.). *Pensar o Ambiente: bases filosóficas para a Educação Ambiental*. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, UNESCO, 2006. p.177-187.
- LEÃO, Beto. *Cinema Ambiental no Brasil – uma primeira abordagem*. Goiânia: AGEPEL. FICA, 2001.
- MARIA, Flávia Regina. O cinema como instrumento de sensibilização ambiental para a conservação da água. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais. Universidade Federal de São Carlos, 2017.
- NAME, Leo; SPYER, Tereza (Org.). *Cinelatino: imagens da América Latina a serem decifradas*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020.
- O cineasta e o xamã. Disponível no link: <<https://piaui.folha.uol.com.br/o-cineasta-e-o-xama/>>. Consultado em junho de 2022.
- SCOTT, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*. Ciudad de México. Ediciones Era, 2004.
- SILVA, Dandara Mota da. A arte como ato de criação e modo de resistência. *Revista lampejo*. Vol. 10, n.1, 08/2021. Pág. 343-361.