

A preocupação socioambiental no cinema boliviano contemporâneo: olhares e reflexões a partir de *Utama* (2022)¹

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

Resumo

Esta pesquisa investiga elementos narrativos e estéticos de uma vertente do cinema do latino-americano contemporâneo. O recorte da pesquisa é dado através do estudo de caso e da análise fílmica do longa-metragem *Utama* (2022), dirigido por Alejandro Loayza Grisi. Através desta película filmada na Bolívia, busca-se refletir sobre um cinema que se propõe à conscientização socioambiental e ao protagonismo de grupos ainda sub representados na sétima arte boliviana. A partir da narrativa fílmica, além da degradação da natureza, é possível refletir sobre conceitos como territorialidade, resistência, ancestralidade e aculturação. Neste sentido, esta investigação busca olhar para o caminho construtor de *Utama*, perceber e interpretar algumas das principais provocações e representações expostas no filme.

Palavras-chave: cinema latino-americano; cinema socioambiental; análise fílmica; território; resistência.

Introdução

No plano das mostras e festivais, o cinema boliviano vinha marcando espaço na esfera mundial especialmente pelos trabalhos do cineasta Kiro Russo. Contudo, nos últimos anos, outros realizadores também vêm conquistando novos espaços. Este é o caso de Alejandro Quiroga, com o filme *Los de Abajo* (2022) e de *Utama* (2022), de Alejandro Loayza Grisi. Buscando uma aproximação com a perspectiva de preocupação socioambiental, este artigo se dedicará às reflexões sobre esta última película.

Mesmo sendo o primeiro longa metragem Alejandro Loayza Grisi, o filme já conquistou dezenas de premiações internacionais. Entre eles está o prêmio de filme de ficção internacional do Festival de Sundance. Tal percurso vitorioso chamou atenção até

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Pesquisa Cinema, XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Cineasta, professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, pós-doutor em cinema pelo PPGCINE da Universidade Federal Fluminense, Doutor em artes/cinema pela EBA da Universidade Federal de Minas Gerais e Universitat Autònoma de Barcelona. e-mail: adrianomedeiros@ufop.edu.br.

mesmo do presidente daquele país. Luis Alberto Arce Catacora fez questão de registrar em sua conta do antigo Twitter os êxitos de Utama pelo mundo.

O filme retrata um casal de idosos que mora no altiplano boliviano, onde sofre com uma forte seca. A situação os coloca no dilema de migrar como o resto da comunidade próxima ou ficar naquele território e buscar alternativas para sobreviver. Cabe ressaltar que a palavra Utama significa nossa casa na língua aimará. Assim, a partir do próprio título, já é possível estabelecer aproximação direta a questões ambientais, humanas e sociais, que afligem os bolivianos como também qualquer habitante deste planeta.

Dandara Mota da Silva (2021) recorre às investigações de Gilles Deleuze para pensar a arte como um ato político-poético. Ela 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 - caminho reconhecido no filme Utama, essa resistência se dá por diversas maneiras, tanto pela temática abordada, como pelos mecanismos narrativos construídos e pelas próprias propostas estéticas concebidas.

Dessa forma, ao denunciar e criticar ações como o consumismo, a exploração desenfreada de recursos naturais, o abandono dos povos originários, o cinema de preocupação socioambiental está fazendo uma arte de resistência. E é neste ato de criação resistente que a vida escapa da formatação daquele conhecimento que, anteriormente, era atribuído aos “grandes saberes” eurocêntricos, indo para o encontro a outros conhecimentos que, muitas vezes, ainda são postos à margem – como os saberes tradicionais encontrados no casal de anciãos que protagonizam a obra analisada.

Construindo um método de análise

Francesco Casetti e Federico Di Chio (1998) defendem que a análise fílmica não é simplesmente o deciframento de um texto, mas também a exposição e valoração de um modo próprio de aproximar-se do cinema. Os autores alertam que a análise fílmica não possui uma disciplina precisa e nem um trajeto puramente teórico. “O objeto-filme, por si, irá forçar algumas eleições, vai requerer procedimentos concretos, mas nunca limitará

ou cerceará as ações do analista. Sabendo disso, podemos afrontar o filme sem nenhum tipo de temor reverencial”. (CASETTI; DI CHIO, 1998, p. 63). Eles ressaltam que o analista de filmes deve responder às questões da análise usando também seus próprios critérios de intervenção e sempre deixando uma margem para os elementos subjetivos e para a criatividade.

Casetti e Di Chio propõem uma sequência de quatro passos fundamentais para guiar o trajeto de uma análise fílmica. O primeiro deles seria segmentar a obra, ou seja, subdividi-la em várias partes distintas. Em uma perspectiva que se alinha bem a um cinema socioambiental, os autores comparam este tipo de visualização mais individualizada para os fragmentos que compõem o objeto fílmico ao olhar de um botânico diante a uma planta, distinguindo raízes, troncos, folhas, flores, entre outros. Para eles, como o botânico, o pesquisador de cinema deveria colocar sua atenção sempre nas partes menores, mais imperceptíveis às pessoas comuns, tomando cuidado para não danificar qualquer um daqueles segmentos vivos.

Se uma unidade é partida em fragmentos é para reuni-los em uma nova unidade que nos diga como foi feita e como funciona a primeira unidade; a desintegração dos elementos deve seguir uma reintegração que compreenda a perfeição da estrutura ou o mecanismo daquilo que se tem à frente. Neste sentido, analisar não significa fazer uma autópsia. É dizer: não é possível seccionar a sutura. Nossos objetos estão vivos e o procedimento analítico deve servir somente para compreender melhor seu esqueleto e seu conjunto de nervos. Por isso, é preciso utilizar o microscópio e o bisturi sem por em perigo o retorno do “paciente” à vida, sua saída do estado de anestesia. (CASETTI; DI CHIO, 1998, p. 34).

Nessa aproximação com o cinema socioambiental, tanto para homem que lida com plantas quanto para aquele que lida com cinema seria fundamental saber exatamente o que e onde cortar em seu objeto. Nesse primeiro momento – da segmentação –, deveriam ser respondidas questões, tais como: por onde entrar no texto fílmico? Como iniciar o texto? O que examinar? “A decomposição da linearidade consiste em subdividir o texto em segmentos cada vez mais breves que representam unidades de conteúdo sempre menores. O procedimento parece claro. O problema se apresenta quando se apresenta a necessidade de decidir em qual parte do fluxo do filme deve-se intervir para interrompê-lo, onde situar os limites e quais distinções trabalhar”. (CASETTI; DI CHIO, 1998, p. 38).

O segundo passo, sugerido por Casetti e Di Chio, seria o de estratificar a obra. Nesse caso, depois de recortado ou subdividido o filme, o investigador passaria a trabalhar de uma forma transversal sobre os componentes internos das partes individualizadas.

Aqui, já não se seguiria a linearidade da obra, mas se colocaria a atenção nas seções. Continuando com a aproximação do filme com uma planta, o botânico estaria se dedicando à análise dos extratos concêntricos que se encontram na parte interna do tronco da planta. Juntos, eles formam o sustentáculo do tronco, contudo, cada círculo também possui identidade própria. Nessa etapa, as perguntas deveriam incluir diversos gêneros, tais como: o que devo distinguir no interior do filme? O que posso privilegiar? Por quê?

Uma vez dividido o filme em episódios, sequências, enquadramentos e imagens, se passa então a fragmentar esses elementos, diferenciando seus distintos componentes internos (o espaço, o tempo, a ação, os valores figurativos, a trilha musical, etc.) que serão analisados um a um, tanto no jogo recíproco do interior de um segmento dado (Quais relações existem em a música e o ambiente fílmico na sequência X?) como também na diversidade de formas e funções que assumem durante o filme (Como muda a música entre as sequências X e Y?; Quais funções distintas desempenha nos fragmentos?). Estes elementos são os diferentes componentes que, além do simples critério de sucessão linear, pontuam o filme com pensamentos e detalhamentos, intervalos e descontinuidades, sugerindo uma trama transversal que resulta essencial para o tecido do filme. (CASSETTI; DI CHIO, 1998, p. 45).

Como terceiro passo a ser seguido, os autores sugerem enumerar e ordenar as partes recortadas do todo. Através destas duas últimas ações seria possível definir um primeiro mapa do objeto em estudo, levando-se em conta as diferenças e semelhanças, tanto no lugar estrutural onde cada peça foi anteriormente colocada, como suas funções. A partir deste mapa descritivo seria possível descobrir as correspondências, a regularidade e os princípios do objeto analisado.

O último passo, na opinião de Casetti e Di Chio, seria o de recompor e modelar uma nova visão global e unitária do filme. Aqui, se mostra uma representação sintética dos princípios de construção e funcionamento da obra. Na opinião dos autores, esta fase de recomposição traçaria uma linha a ser seguida, estabelecendo um modelo no qual os principais elementos seriam encontrados sobre uma nova lógica. Casetti e Di Chio denominam a nova representação do filme como modelo. Na opinião deles, ela deveria ser capaz não apenas de sintetizar a obra pesquisada, como também explicá-la. Assim, esse modelo seria uma espécie de esquema que proporcionaria uma visão concentrada do objeto analisado, permitindo, ao mesmo tempo, o descobrimento de suas linhas de forças e seus sistemas recorrentes.

Ampliando a discussão a respeito da análise da narrativa fílmica, Jesús Garcia Jiménez (1993) apresenta aos seus leitores três modelos de análise: fenomenológico,

estruturalista e pragmático. Dentro dessa tríade, este último modelo parece ser o mais apropriado para a presente investigação. 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. Em sua dimensão poética, o modelo pragmático primaria pelo sentido da liberdade criativa.

Na análise aqui proposta, serão evidenciados os elementos diferenciais que a referida obra fílmica e seu casal protagonista apresentam na jornada de luta pela sobrevivência e permanência em seu território.

Olhares e sensibilidades socioambientais em *Utama*

O filme aqui analisado traz para o espectador uma perspectiva socioambiental, apresentando como eixo temático principal a escassez de água, devido às mudanças climáticas atuais. Desde os primórdios da história humana, a importância da água é incontestável. Afinal, como viver sem saciar a sede? Para que a pessoa se mantenha viva, precisa de um suprimento mínimo deste elemento fundamental. Ainda na Grécia antiga, o filósofo Empédocles de Agrigento constituiu a teoria dos quatro elementos, na qual, a água, juntamente com o ar, o fogo e a terra, era considerada uma das quatro substâncias materiais fundamentais, irredutíveis na formação de todos os seres e coisas. A história ainda revela que, em geral, os homens estabeleceram suas moradias onde a água era abundante - normalmente junto a rios e lagos. No caso dos altiplanos bolivianos retratados em *Utama*, a busca pela proximidade com a água não é tão simples.

A obra cinematográfica foi filmada em 2019 em Potosí, no sudoeste daquele país, no meio do planalto boliviano, a uma altitude de 4.200 metros acima do nível do mar e em condições climáticas bastante adversas. O longa é uma coprodução oficial entre Bolívia e Uruguai. Ele também teve o apoio local da comunidade indígena San Luis Potosí de Santiago de Chuvica e contou com verbas promocionais da Espanha. A ideia do roteiro de Alejandro Loayza Grisi surgiu durante uma série de viagens que o diretor e seu pai – o também cineasta Marcos Loayza - fizeram por todo o país para o documentário *Planeta Bolívia* (2016).

Conforme antecipou-se, a narrativa fílmica aborda a vida de um casal idoso de índios quéchua que vive a mesma rotina há anos nas terras altas da Bolívia. Contudo, o foco temporal se dá quando uma seca de duração incomum ameaça seu modo de vida. Assim, Virginio (José Calcina) e Sisa (Luisa Quispe) enfrentam o dilema de resistir ou serem obrigados a abandonar um local considerado *sagrado* para eles. A relação dos idosos com aquele território se mostra muito consolidada e respeitosa. Em um ato de resistência, eles optam por permanecer ali.

Dessa maneira, os conceitos de território e territorialidade são bem importantes dentro do filme. De acordo com Sarita Albagli (2004), o termo território vem do latim, *territorium*, derivado da palavra *terra* e significa pedaço de terra apropriado. A pesquisadora esclarece que o território não se reduz à sua dimensão material ou concreta, representando um tipo de teia ou rede de relações sociais que se projetam no espaço. No filme, a construção do território remete ao contexto e escala de uma região que sofre com uma seca de longa duração, mas também que reflete a preocupação de pessoas de todo o planeta que estão assustadas com os dias de *fevura* no lugar do anterior aquecimento global.³

No mundo ocidental, o conceito de território foi de início centralmente associado à base física dos Estados, incluindo o solo, o espaço aéreo e as águas territoriais. Nas sociedades indígenas, o fundamental é o sentimento de identidade com a Terra-Mãe, sentimento esse baseado no conhecimento, no patrimônio cultural e nas relações sociais e religiosas que esses povos guardam com aquela parcela geográfica. (ALBAGLI, 2004, p. 26)

Esse sentimento de identidade e proximidade com a Terra-Mãe é muito perceptível na relação do casal de anciãos Virginio e Sisa com o território onde vivem. Eles moram em uma casa simples dentro de uma propriedade rural isolada. Mesmo em meio àquela terra empoeirada, Sisa continua semeando cotidianamente na área de plantio que mantém em volta da casa. Já Virginio, embora com a saúde debilitada, se esforça para manter-se na ancestral função de pastor das lhamas vestidas com adornos coloridos, como cordões amarrados nas orelhas – tradição disseminada nos Andes. Aqui vale ressaltar que os povos andinos associam animais relevantes – como as lhamas - a seres sobrenaturais

³ No dia 27 de julho de 2023, o secretário-geral da ONU, António Guterres, disse que o mundo já passou da fase do aquecimento global e, agora, vive a fase da “fevura global”. O anúncio foi feito depois que serviço meteorológico europeu indicou que o mês de julho de 2023 foi o mais quente da história.

(wamani) que residem nas paisagens. Nesta visão, elas seriam pertencentes a estes *espíritos das montanhas*. Como as relações humanas com os wamani necessitam ser renovadas regularmente, as lhamas serviriam como um intermediário essencial nesses *diálogos* entre os humanos e os espíritos das montanhas.

Durante o filme, Virginio confessa que esse caminhar com as lhamas é aquilo que o mantém vivo. Apesar de a natureza não apontar qualquer indício, os dois acreditam fielmente na chegada da chuva. Essa atmosfera de crenças remonta a perspectiva simbólica de território empregada no filme. Vale contextualizar que, para conseguir sobreviver à natureza agreste e caprichosa dos espaços habitáveis da Cordilheira dos Andes, os andinos preservam práticas ancestrais ligadas à agricultura e ao pastoreio. Normalmente, dentro da população andina há um respeito articulador entre o homem, a comunidade e os recursos naturais.

Para Sarita Albagli, a diferenciação dos territórios está diretamente ligada a quatro dimensões principais: simbólica, física, econômica e sociopolítica. No caso de Utama, a dimensão física apresenta um clima frio (apontado através dos figurinos usados pelos personagens), um solo extremamente seco, um relevo de altiplano e uma vegetação demasiadamente rasteira ou quase inexistente. O uso de planos gerais ressalta a aridez da paisagem. Em alguns momentos reflexivos, Virginio observa, cuidadosamente, o que parece ter sido um antigo lago, hoje, totalmente seco, apresentando o solo rachado em grandes placas de terra. A diretora de fotografia Bárbara Álvarez cria imagens artisticamente atrativas, porém, contraditórias à significância daquele solo morto.

Na dimensão econômica, o filme retrata um território pobre, onde os moradores resistentes não possuem condições mínimas para sua sobrevivência, como o acesso à água e à comida. No caso da dimensão sociopolítica local, o filme destaca a organização ritualística comunitária – como tentativa de resolver o problema da seca e também de apresentar o papel diferencial da mulher naquele território. Vale ressaltar que, na tradição daquela comunidade, cabe à mulher o abastecimento de água no cotidiano da casa. Sisa realmente precisa ser forte para carregar os baldes na longa distância entre a bomba manual pública do povoado até a casa deles. O vilarejo mais próximo está praticamente abandonado. As mulheres que ficaram na região, como Sisa, precisam caminhar ainda mais longe para encontrar um filete de água do restou do rio: um contraste visual com a imensidão desértica.

Fazendo uma aproximação à pesquisa de Gilsa Helena Barcellos (2008), ao se refletir sobre o lugar da mulher indígena, toma-se como pressuposto que a divisão sexual do trabalho é fator estruturante da vida naquela comunidade, determinando um lugar social que se materializa nas relações sociais de gênero. Apesar do amor e parceria evidenciados pelo casal de anciãos, o modelo de configuração familiar apresentado no filme assume uma conformação patriarcal, com os papéis sociais definidos para cada gênero. A longa convivência não implica na inexistência de conflitos. Enquanto Virginio será visto como um tipo de liderança daquele povo tradicional, Sisa - como mulher - assume “lugares-dentro-de-lugares”, como administradora dos recursos domésticos.

Muito cansada de transportar a exígua água pela longa distância do rio até sua casa, ela resolve quebrar aquela tradição e cobra ajuda de Virginio no cumprimento desta necessidade de ambos. Apesar de se mostrar com a saúde fragilizada, ele não quer sair daquele território. Um dos raros amigos que ainda continua morando no povoado o alerta sobre as mudanças climáticas globais: “Já não é assim. O tempo se cansou”.

Neste caso, a afirmação fatalista feita por este personagem pode ser diretamente associada à territorialidade. Sarita Albagli argumenta que este conceito envolve a preocupação com o destino, com a construção do futuro. Ela foi incorporada às ciências humanas e sociais a partir da compreensão de que os comportamentos humanos também devem ser analisados na sua dimensão espacial. Como atributo humano, ela é primariamente condicionada por normas e valores culturais variáveis a cada sociedade e período.

O conceito de territorialidade refere-se, então, às relações entre um indivíduo ou grupo social e seu meio de referência, manifestando-se nas várias escalas geográficas – uma localidade, uma região ou um país – e expressando um sentimento de pertencimento e um modo de agir no âmbito de um dado espaço geográfico. No nível individual, territorialidade refere-se ao espaço pessoal imediato, que em muitos contextos culturais é considerado um espaço inviolável. Em nível coletivo, a territorialidade torna-se também um meio de regular as interações sociais e reforçar a identidade do grupo ou comunidade. (ALBAGLI, 2004, p. 28)

As frases ditas pelo amigo de Virginio são usadas no filme também como elemento introdutório de um novo personagem que vai agregar outros questionamentos à narrativa: Clever, o neto de Virginio e Sisa. De forma contrastante àquela paisagem seca

e estagnada, ele chega velozmente, em um tipo de moto táxi, levantando poeira pela área desértica e simbolizando novos movimentos dentro da trama.

Conforme será visto posteriormente, a presença do jovem traz dicotomias como ruralidade versus espaço urbano, tradição versus modernidade, bem como a visualização de caminhos de aculturação, ligados à radicalização de formas de vida da população global. Aqui é possível aproximar a chegada do jovem Clever ao conceito de territorialidade, uma vez que “territorialidades distintas correspondem também a temporalidades distintas e coexistentes, expressando diferenças, desigualdades e relações de poder. Assim, têm-se os “mais” e os “menos” desenvolvidos, os “avançados” ou “dinâmicos” e os “atrasados” ou “tardios”, em síntese, o rápido tendendo a subordinar o lento”. (ALBAGLI, 2004, p. 30).

Em sua recepção, Clever não é abraçado pelo avô, que se mostra desconfiado do motivo da visita do neto. Já Sisa o trata de forma muito afetiva e íntima. Desde a chegada, ele diz que tem algo importante para contar a ela. Esse segredo vai movimentar o final da trama. Clever se torna símbolo de modernidade naquele território. A partir das suas roupas, do seus avantajados fones de ouvidos, das comidas enlatadas que trouxe e do uso constante do celular para enviar mensagens, ele rompe com normalidade daquele espaço. A banda sonora catalisa o som característico do recebimento das mensagens do seu celular para quebrar o silêncio da paisagem árida.

A maior parte dos diálogos do filme é falada na língua quíchua ou quechua. Contudo, como o pai de Clever não transmitiu para o filho aquela tradição. Assim, ele não compreende a língua falada e defendida pelo avô e precisa da tradução feita constantemente pela avó. O embate entre essas gerações também se mostra ligado ao abandono de Sisa e Virgínio por parte do pai daquele jovem.

Tentando se integrar, Clever vai pastorear lhamas com o avô. Contudo, no primeiro dia da atividade, ele caminha mais à frente, sempre deixando seu avô para trás – sugerindo que possui um ritmo mais acelerado, próprio da juventude. Além disso, Clever permanece com seus grandes fones de ouvidos, se isolando do avô e daquele mundo rural. Mas a forte tosse de seu avô, enfim, chama sua atenção. Quando questionado pelo neto, o ancião desconversa.

Bem no meio de suas lhamas com fitas coloridas nas orelhas, Virgínio indaga o neto na língua quechua: “Há lugares sagrados, sabia? Você sabe o que é sagrado”? Por duas vezes, Clever apenas responde que não entende o avô. Aqui, ele parece não entender

tanto o posicionamento de resistência, como a língua do avô. Depois de observar um *condor* voando no céu azul, o avô conta ao neto sobre o fim do ciclo de vida daquele pássaro, fazendo um tipo de associação ou espelhamento à sua própria situação: “quando se sente velho e que não serve para nada, que já não pode voar, se sente muito débil. E quando se sente assim, sobe à montanha mais alta e logo fecha as asas, encolhe as patas e se deixa cair, chocar-se com as rochas. O importante é que comece um novo ciclo”. A fala de Virginio é extremamente reveladora daquilo que ele está pensando em termos de futuro próximo.

Aos poucos, Clever tenta ir se aproximando do avô e de sua realidade. Em outro momento, ele e o avô saem à procura de água. Junto das lhamas, os dois andam tanto que uma delas não aguenta e cai no chão, demasiadamente enfraquecida. Vendo o desespero do avô, Clever resolve carregar o animal de volta para casa, enquanto o avô se esforça para trazer dois baldes de água retiradas do que restou do rio. Ao chegar com a respiração muito ofegante, ele anuncia à esposa que precisa ir à montanha. Para aquela comunidade, a ida até a montanha simboliza uma crença que os mantém conectados à natureza e suas divindades. Robles e Rojas lembram que os deuses andinos são personificados nas montanhas, nas colinas sagradas, na chuva, nas nascentes, lagoas, trovões e relâmpagos. Os andinos os celebram em uma atitude reverente de reciprocidade: homem-natureza.

Desde a descoberta da agricultura nos Andes, (...) agradecer e homenagear a Mãe Natureza tem sido uma obrigação social e um consciente sentimento de estar em harmonia com os elementos considerados favoráveis aos recursos necessários à sua existência. Render culto aos seus deuses e produzir alimento para seu sustento tem sido motivo de festa desde os tempos antigos. (ROBLES; ROJAS, 2019, p. 57).

No início da subida, Virginio olha sensivelmente para a grande montanha que ainda precisa ascender na tentativa de suplicar por água. A fotografia apresenta um contra-plongèe exaltando o tamanho daquele obstáculo natural para o homem já idoso. O espectador ouve a voz de Virginio repetir: “Tu estás morrendo. Tu estás morrendo”. Neste momento, não se sabe se ele está falando da montanha, como reflexo da natureza, ou de si próprio. No grupo que está subindo, ele é o que apresenta maior dificuldade para realizar tal trajeto.

Lá no alto, um dos homens explica que eles estão reunidos ali porque seus antepassados também subiam a montanha trazendo água, como um tipo de sacrifício para

chamar chuva. O grupo de pessoas ali reunido faz um ritual no qual sacrifica uma lhama como oferenda. Depois de cortarem o pescoço dela, tomam água e cospem o líquido no chão. No filme não se escuta cantos cerimoniais (harauis) que, normalmente, representam a fertilidade e a vida no imaginário do povo andino.

Contudo, o sacrifício não dá certo. Como a chuva não chega até aquele território, os moradores que ainda resistem por lá promovem uma reunião comunitária. Agora, eles se mostram divididos: alguns querem ficar e manter seus costumes, enquanto outros preferem abandonar aquelas terras e partir para a emigração especialmente direcionada às cidades.

Na medida em que se vê o agravamento do problema da natureza naquele território – em consequência das mudanças climáticas e da seca – também é possível perceber, de forma espelhada, o agravamento na situação de saúde de Virginio. Diante da negativa do avô em aceitar fazer um tratamento em um hospital na cidade, Clever convida sua avó para ir morar com ele e seu pai na cidade. O episódio provoca fúria no avô. Um dos pontos mais fortes deste conflito entre gerações é visto quando Clever e Sisa estão sentados conversando à mesa e Virginio se aproxima e permanece em pé de frente ao neto. Na medida em que a discussão entre os dois se acalora, Clever se levanta e encara o avô. Cada um deles é posicionado de um lado da mesa, de maneira simétrica, porém em oposição. Sisa permanece sentada, escutando, prestando atenção e refletindo sobre todos os detalhes daquela disputa. Entre as diversas funções que ela tem na narrativa, o papel da mulher enquanto ser conciliador é bastante demarcado.

Comparada a Virginio, Sisa apresenta um posicionamento mais flexível e inclusivo em relação à forma de pensar diferente apresentada pelo neto. Neste caso, é possível uma aproximação com o conceito de bem-viver, empregado por Pablo Solón (2019), enquanto a busca por uma vida plena, harmoniosa, inclusiva, um saber viver, cujos elementos centrais seriam sua visão do “Todo” (sistêmica), a convivência na multipolaridade, a busca de equilíbrios, a complementariedade da diversidade e o respeito à natureza, baseado em cosmovisões desses povos originários. Como apontado por Solón, cabe lembrar que as práticas ligadas à persistência das cosmovisões indígenas empregadas pelos povos andinos não as tornam atemporais e imutáveis. Na realidade, a flexibilidade e a adaptabilidade dos modos de ver e saber indígenas constituíram o que os tornou aptos a prosseguir.

Depois de uma forte crise de tosse que faz Virgínio ficar desacordado pelo altiplano desértico, ele consegue voltar para casa e, muito pensativo, decide comunicar ao neto de forma direta: “Clever: eu vou morrer”. Enquanto o neto insiste para ele ir à cidade no intuito de se tratar e morar com seu pai, Virgínio insiste que o neto não vê os *sinais* e que o pai de Clever foi para a cidade somente para “fazer coisas fáceis”, ou seja, diferentes daquelas que ele e sua esposa, resistentes, fazem por ali no seu cotidiano.

A contragosto, Virgínio é consultado por um médico particular, contratado por seu filho, em sua própria casa. Logo depois, Sisa e o neto conversam do lado de fora, enquanto Virgínio os observa pelo vidro do basculante. Ele parece conseguir entender o que os dois estão falando, mesmo sem ouvi-los. O espectador descobre que Clever vai ser pai de uma menina. A avó fala sobre as mudanças que ocorrerão na vida dele depois deste acontecimento. A surpresa parece ser um elemento catalisador potente também para algumas mudanças em Virgínio.

Mais uma vez, observando a paisagem desértica do que parece ter sido um antigo lago, Virgínio tira do bolso as pastilhas dadas pelo médico e as joga fora, uma a uma. Afinal, todos os *sinais* indicam – na sua visão - a impossibilidade de cura da sua doença. Do céu observa-se um condor descer e pousar ao lado de Virgínio. O pássaro misterioso o encara. Seria uma visão antecipatória da morte? Cabe ressaltar que, na mitologia inca, o condor-dos-andes (*Vultur gryphus*) é imortal. Segundo a lenda (também contada por Virgínio ao neto), quando ele se deixa cair das montanhas, tem apenas uma morte simbólica, já que, através deste ato, ele retornaria ao ninho, onde renasce em um novo ciclo, uma nova vida. Seria a filha de Clever a incorporação deste novo ciclo?

De uma maneira ou de outra, logo na manhã do dia seguinte, Virgínio acorda Clever e entrega a ele uma pequena lata onde guarda objetos de memórias, como fotografias antigas e cartas. Além disso, também há na lata um saquinho com pepitas de ouro. Ele diz ao neto que é para a família. “Você vai usar melhor que eu”. O avô também dá a Clever seu próprio chapéu. Parece um tipo de despedida. De forma complementar, a montagem mostra Sisa ainda deitada, porém, com olhos abertos, como pressentindo o que virá a acontecer com o parceiro.

Virgínio realmente morre de maneira natural, dormindo em sua cama. Ele é enterrado junto com uma das muitas pedras que coletava daquele território e trazia como presente para sua grande parceira. Momentaneamente, Clever é visto sentado no mesmo lugar onde seu avô costumava observar a paisagem inóspita. Ele está com o chapéu que

foi do avô. O espectador pode até pensar que aquela tradição agora vai continuar de avô para neto. Porém, isso não acontece.

O filme rompe com essa linha mais previsível. A fotografia mostra um céu repleto de nuvens pretas, sugerindo uma possível chuva a caminho. Sisa é vista ao longe, guiando as lhamas da família pelo território tão defendido. Será que a tão esperada chuva vai enfim chegar? Será que Virginio teria sido a verdadeira oferenda aos deuses para pedir a chuva? De toda forma, o papel da mulher é evidenciado no filme de Alejandro Loayza Grisi e sua equipe. Afinal, uma mulher – que ainda está por chegar - vai mudar completamente a vida de Clever e outra, que ele tem grande carinho e respeito, rompe tabus e preconceitos, assumindo o protagonismo da sua própria vida e sobrevivência em contato direto com a Terra-Mãe.

Antes de os créditos subirem

Impulsionado pelas reflexões socioambientais, o filme *Utama* analisa, através de diferentes camadas, algumas transformações ocorridas em uma comunidade andina retratada. As mudanças climáticas se apresentam como a principal causa da seca que flagela os protagonistas. Contudo, esse não é um problema restrito aos altiplanos bolivianos. Todos habitantes deste planeta estão envolvidos e tem suas parcelas de culpa e também de necessidade e possibilidade de mudanças reais em relação ao descaso com a Mãe-Terra.

Junto do grave problema ambiental evidenciado, vê-se, na obra, a radicalização de formas de vida da população global e um caminho que pode levar ao desaparecimento de uma cultura, seja pela migração daquela comunidade para as cidades, seja pela perda de um idioma nativo, ou ainda pela desvalorização de costumes e saberes tradicionais. Neste sentido, apesar da mensagem reflexiva proposta pela obra não ser nova, a interpretação da trama conduzida especialmente pelo casal de não-atores de idade já avançada, a torna suficientemente ímpar dentro da sua universalidade. Alejandro Loayza Grisi e sua equipe conseguem uma articulação potente entre a preocupação socioambiental, a necessidade de mudança e a busca pelo próprio sentido da vida – espelhadas nos caminhos de seus personagens.

Os resultados desta pesquisa ainda estão sendo descobertos, pois a investigação está em desenvolvimento. Contudo, nessas últimas linhas é importante reafirmar que aqui

não há o desejo de produzir qualquer tipo de conhecimento totalizador. Ao contrário, deseja-se contribuir para o surgimento de novas pesquisas e pesquisadores que também busquem analisar as produções cinematográficas latino-americanas de preocupação socioambiental. Neste sentido, ainda há muito por se pesquisar, por se debater. Outras obras e categorias fílmicas e personagens de resistência contra a degradação da natureza também precisam ganhar espaço neste tipo de análise. Refletindo sobre o filme *Utama*, seus protagonistas e sua narrativa, pode-se, em última medida, construir importantes reflexões sobre o exacerbado consumo de água atual, a gravidade da crise climática contemporânea e até mesmo a respeito da necessidade urgente de mudanças da própria forma de vida humana no planeta Terra.

Referências

ALBAGLI, S. Território e territorialidade. In: LAGES, V.; BRAGA, C.; MORELLI, G. (orgs.). **Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Brasília: SEBRAE, 2004.

BARCELLOS, G. **Desterritorialização e r-existência Tupiniquim: mulheres indígenas e o complexo agroindustrial da Aracruz Celulose**. 2008. Tese (doutorado) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

CASSETTI, F.; DI CHIO, F. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós, 2007.

CORSEUIL, A.; NÚÑEZ, F.; HOLANDA, K. (orgs.). **Cinema e América Latina: estética e culturalidade**. São Paulo: Editora Socine, 2016.

FLORES, B. (Wyka Kwara). Ancestralidade, movimentos de mulheres e sustentabilidade ambiental local para enfrentamento de crises globais. **Revista Latino-americana de Estudos Científicos**. v. 2, n.12, 2021.

JIMÉNEZ, J. **Narrativa Audiovisual**. Madri: Cátedra, 1994.

PENAFRIA, M. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, abril de 2009.

FERREIRA, R. O imortal condor-dos-andes. Disponível em: <<https://oeco.org.br/noticias/28091-o-imortal-condor-dos-andes/>> . Acesso em: 11 julho 2023.

FERREIRA, T. **Reflexões sobre cinema ambiental: uma abordagem multidisciplinar**. 2013. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e inovação). Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Estadual de Campinas, Limeira, 2013.

GILLONE, D. Perspectivas estéticas e políticas do cinema da América Latina. In: ROCHA, A.; LAIA, E. (orgs.). **audiovisual revolucionário**. São Paulo: Editora dos Frades, 2021.

MARIA, F. **O cinema como instrumento de sensibilização ambiental para a conservação da água.** 2017. Dissertação (mestrado em Ciências Ambientais) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Ambientais, Universidade Federal de São Carlos, 2017.

ROBLES, R.; ROJAS, F. **La Fiesta del Agua: Agricultura de riego y culto a los dioses del agua en la cuenca de Santa Eulalia, Huarochirí, Perú.** Lima: Cultura Peruana, 2019.

SILVA, D. A arte como ato de criação e modo de resistência. **Revista lampejo.** v. 10, n.1, 08/2021. Pág. 343-361.

SOLÓN, P. **Alternativas sistêmicas: Bem-Viver, decrescimento, comuns, ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização.** São Paulo: Elefante, 2019.

UTAMA. Direção de Alejandro Loayza Grisi. Bolívia: 2022. (87 min). Disponibilizado por link privado pelo próprio diretor.

VANOYE, F.; GOLLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas/SP: Papirus, 2006.