

¿QUIÉN MATÓ A LA LLAMITA BLANCA? UMA ABORDAGEM DOS CONFLITOS TERRITÓRIO-CULTURAIS NA BOLÍVIA CONTEMPORÂNEA ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL

Marina Cavalcanti Tedesco¹

Carlos Eduardo Marconi de Carvalho²

Resumo: Este artigo investiga alguns dos principais conflitos território-culturais na Bolívia contemporânea a partir das imagens e sons apresentados no filme *¿Quién Mató a la Llamita Blanca?* (2006), de Rodrigo Bellot, cineasta boliviano. Um *thriller* policial e, ao mesmo tempo, um *road movie* que cruza o país este audiovisual aborda temáticas muito presentes no conflitivo cotidiano boliviano: a divisão entre cambas e collas e a abundância de regionalismos e racismos. Tais pontos serão aqui trabalhados através de um enfoque que pensa o cinema não como espelho do real, mas como mediação, uma prática cultural inserida em uma indústria (ou uma tentativa dela), e produzida a partir e através de questões presentes – tanto em conteúdo quanto em forma – em uma sociedade capitalista periférica.

Palavras-chave: Bolívia, cinema, conflitos território-culturais.

O trabalho “*¿Quién Mató a la Llamita Blanca?*: uma abordagem dos conflitos território-culturais na Bolívia contemporânea através do audiovisual” tem por objetivo geral investigar como alguns dos principais conflitos território-culturais presentes hoje (mas não desde hoje) na Bolívia foram apresentados e trabalhados no filme *¿Quién Mató a la Llamita Blanca?* (Rodrigo Bellot, 2006). Ao identificar a presença de tais conflitos, buscar-se-á, também, apontar as soluções (ou a falta delas) que a obra – e seu autor – propõe (esta distinção entre o produto audiovisual e o realizador é muito importante, posto que na maior parte das vezes um filme contém mais vozes que a de seu autor, processo que pode ou não ser intencional).

Entre seus objetivos específicos, destaca-se, primeiramente, o intento de contribuir para uma maior interdisciplinaridade no pensamento sobre território e cultura, conceitos que atravessam todas as Ciências Humanas e Sociais, sendo verdadeiramente centrais para algumas delas. Este esforço estará presente em toda a investigação, na medida em que norteará a construção do arcabouço teórico utilizado para desenvolver a reflexão aqui apresentada.

¹ Marina Cavalcanti Tedesco é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e professora do curso de Publicidade e Propaganda da Universidade Salgado de Oliveira.

² Carlos Eduardo Marconi de Carvalho é mestre em História pela Universidade Federal Fluminense e Técnico em Assuntos Culturais do Arquivo Nacional. cadumarconi@yahoo.com

O segundo objetivo específico dessa proposta é fortalecer o estudo de território e cultura conjugados, tendência que tem sido desenvolvida em várias disciplinas e se opõe às antigas práticas de, por um lado, trabalhar a cultura como se ela fosse desterritorializada, e por outro, estudar o território como se a cultura não fizesse parte dele.

Como terceiro e último objetivo específico está o esforço para privilegiar o cinema enquanto lugar epistemológico para a construção do conhecimento. Seguramente a pesquisa científica já recorre a este meio há muitos anos, embora, em boa parte dela, a postura em relação ao mesmo difira da aqui delineada.

Atualmente há uma tendência a fugir das tradicionais abordagens que oscilaram entre apresentá-lo ou como uma janela para o mundo, uma espécie de espelho/sintoma da realidade, ou como algo quase diabólico, que se aproveitava da vulnerabilidade do espectador em sua posição passiva dentro de uma sala escura para moldar sua subjetividade. Claro que sempre houve quem não se enquadrasse em nenhuma dessas duas posições, mas elas estão sendo citadas porque foram dominantes por muitas décadas na pesquisa de/sobre cinema.

Assim, a concepção de cinema que permeará este trabalho é a de que ele é uma mediação, uma prática social, ao mesmo tempo em que um produto audiovisual, inserido nas esferas mais amplas da indústria cultural, estruturante da e estruturado pela sociedade (incluindo aí seus aspectos territoriais e culturais). Sem dúvidas um desafio, todavia uma postura mais frutífera e instigante frente à realidade do cinema hoje e à sociedade contemporânea do que algumas posturas anteriores.

Qualquer sociedade é marcada por conflitos, que variam em suas naturezas. Pode-se afirmar que todo e cada um deles é “‘espacial’, na medida em que se realiza no/através do espaço” (HAESBAERT, 2007, p. 44). Entretanto, apenas uma parte poderia ser qualificada como “‘territorial’, no sentido da centralidade adquirida pelo referente espacial em estratégias de apropriação, culturais e políticas, dos grupos sociais” (HAESBAERT, 2007, p. 44).

Como o termo território possui diferentes definições, nem sempre harmoniosas, faz-se necessário explicitar em que sentido será utilizado no âmbito desta investigação.

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do

trabalho, da resistência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi (SANTOS, 2000, p. 96).

Em uma época fortemente marcada pelo discurso da desterritorialização, através de autores os quais afirmam que, progressivamente, e em velocidade vertiginosa, o espaço perde importância, poderia parecer um paradoxo a eleição de tal conceito como central para uma reflexão sobre a sociedade. Entretanto, compartilhamos o pensamento que,

de fato, as fronteiras mudaram de significação, mas nunca estiveram tão vivas, na medida em que o próprio exercício das atividades globalizadas não prescinde de uma ação governamental capaz de torná-las efetivas dentro de um território. A humanidade desterritorializada é apenas um mito (SANTOS, 2000, p. 42).

Além disso, considera-se que território é “um conceito capaz de apreender uma das principais dimensões do espaço geográfico, a sua dimensão política ou vinculada às relações de poder, dentro das diferentes perspectivas com que se manifesta o poder” (HAESBAERT, 2007, p. 36). E entre estas diversas formas está o poder simbólico, já que “não há território sem algum tipo de identificação e valoração simbólica (positiva ou negativa) do espaço pelos seus habitantes” (HAESBAERT, 1999, p. 172).

“O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 2007, p. 8). É o poder que traz transfiguradas, irreconhecíveis e disfarçadas as outras formas de poder.

Além dos territórios, a(s) própria(s) cultura(s) – entendida aqui como “não somente as artes e as letras, mas, igualmente, os modos de viver, os direitos fundamentais dos seres humanos, os sistemas de valores, as tradições e as crenças [de determinado grupo social]” (SEGRARA, 2003, p. 220) - tem fronteiras.

A cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante (BOURDIEU, 2007, p. 11).

É a partir dos aportes acima que se chega à categoria de conflito território-cultural. Ou seja, aqueles nos quais essas dimensões, completamente imbricadas, são fundamentais para sua compreensão e constituição, independente de como sejam nomeados pelos atores envolvidos. Sabe-se que, por razões estratégicas, conscientes ou não, muitas vezes se enfatiza apenas um aspecto em detrimento (e/ou ocultamento) do

outro. Todavia estes são recursos para os enfrentamentos cotidianos, e não devem obscurecer a complexidade dos fenômenos que aqui serão analisados.

“Enquanto construção social, o lugar fílmico afirma-se freqüentemente como arena de interpretação de forças hegemônicas e contra-hegemônicas” (ROSE *apud* AZEVEDO, 2006, p. 70). Ou seja, pode-se encontrar em uma obra audiovisual conflitos território-culturais.

Não os mesmos que estão na “realidade”, posto que aqui não se adota a perspectiva baziniana do cinema como uma janela para o mundo (AUMONT, 1995). Ainda que tenham a intenção de retratar ou imitar o “real” com o máximo de fidelidade, valendo-se para isso de diversos recursos estilísticos e de linguagem que vem sendo desenvolvidos há décadas na história do audiovisual (fala-se freqüentemente do realismo, mas muitas vezes se esquece que os próprios filmes reflexivos também empreendem em muitos casos essa tentativa), as imagens e sons apresentados pelo cinema são sempre representações.

As imagens, assim como as palavras, carregam conotações... o ângulo usado pela câmera, a posição dela no quadro, o uso da iluminação para realçar certos aspectos, qualquer efeito obtido pela cor, tonalidade ou processamento teria o potencial do significado social (TURNER, 1997, p. 53).

E este mesmo autor prossegue seu raciocínio sobre o tema afirmando que:

o cinema é um complexo de sistemas de significação e seus significados são produto da combinação daqueles. A combinação pode ser realizada com sistemas complementares ou conflitantes entre si mas nenhum por si só é responsável pelo efeito total de um filme (TURNER, 1997, p. 69).

O entendimento do audiovisual como representação não desqualifica em hipótese alguma o esforço de compreender a assimilação dos conflitos território-culturais por este meio. Ao contrário, “traspassados de significados geográficos, o filme pode reproduzir ou desafiar representações coletivas e estereotipadas sobre os lugares, pois cada filme enfatiza sempre um determinado ‘olhar’ sobre o espaço” (AZEVEDO, 2006, p. 61). Ao mesmo tempo em que “se o cinema, enquanto indústria cultural, dá voz a essas espacialidades, elas estruturam-se, por seu turno, no seio de uma cultura audiovisual” (AZEVEDO, 2006, p. 67).

¿*Quién mató a la llamita blanca?* é o segundo filme do diretor Rodrigo Bellot. Sua obra de estréia, *Dependencia Sexual* (2003) foi muito bem recebida pela crítica. Já a mais recente, embora tenha sido um imenso sucesso de público tanto nas salas de

cinema quanto nas mãos dos ambulantes, foi muito menos unânime nas avaliações dos especialistas.

É uma obra bastante audaciosa, em sua concepção e realização. Enquanto projeto, é mais que uma tentativa de contribuir para a construção de uma indústria cinematográfica boliviana sustentável (o que já é uma tarefa hercúlea). É também a pretensão de usar os formatos e parâmetros visuais e perceptivos que a população consome diariamente para abordar as questões específicas do país.

No texto de apresentação encontrado na página do filme lê-se:

Contamos nuestras historias, con un estilo de narración que estamos acostumbrados a consumir, sólo que ahora, nuestro proceso se lleva a la inversa, nosotros –los bolivianos- somos los productores, los dueños de la historia y del mensaje, y ahora contamos nuestra realidad, para mostrársela al mundo (BELLOT).

Para cumprir tal objetivo, a equipe utiliza uma infinidade de recursos que povoam as imagens hegemônicas: animação, efeitos especiais, tela dividida, letreiros e setas, fotos fixas... Tudo isso carnavalizado, reapropriado, para falar de “*el racismo crónico disfrazado de regionalismo, el clasismo, la intolerancia y la corrupción socialmente aceptada*” (BELLOT).

É especificamente este primeiro ponto que interessa aos objetivos deste artigo; o racismo disfarçado de regionalismo. Ou como os territórios são e estão atrelados a determinados aspectos culturais, servindo muitas vezes de fronteira “natural” para construções sociais arbitrárias e relações de poder extremamente assimétricas.

Das tantas questões presentes nos conflitos sociais bolivianos, uma delas, apesar de estar intimamente imbricada no processo histórico atual, não está presente (ao menos em nível discursivo) no contexto mais imediato das lutas dos movimentos sociais pela recuperação dos recursos naturais e pela possibilidade de usos e costumes tradicionais. Trata-se de uma divisão étnica e territorialmente informada, entre a população *camba* e a população *colla* – esta proveniente das terras altas e do Ocidente boliviano em geral, ‘herdeira’ dos Incas e Tiwanakus, e aquela outra tendo como lugar de referência as terras baixas e o Oriente da Bolívia. Tal divisão encontra eco em outros países de constituição topográfica similar, como no Peru e no Equador (*Sierra e Costa*). Igualmente nesses casos ela carrega, sob o signo do território, diferenças étnicas, lingüísticas e culturais, além de algumas questões econômicas e geopolíticas.

Na Bolívia, são comuns os insultos de uns para outros (e basta uma mirada atenta para verificar que seus sentidos extrapolam o âmbito territorial, incluindo aspectos étnicos e culturais): desta forma, o *colla* é, na visão do *camba*, um *cholo*, ‘*indio de mierda*’, sujo, atrasado, que não contribui para o progresso do país, apegado às tradições, bloqueador de estradas, contrário ao desenvolvimento. Por outro lado, o *camba*, na visão do *colla*, é mulherengo, preguiçoso, bêbado e racista.

Estes insultos e concepções estão bem arraigados na população, sendo facilmente encontrados em seu cotidiano, e também na sua produção artística (não somente no cinema, mas também na música, na literatura, etc). Apesar de tal banalização (e inclusive por ela), merecem um estudo aprofundado, pois perpassam uma questão fundamental para a sociedade boliviana contemporânea: visões de país, de organização governamental e social.

A discussão sobre autonomia, a qual se intensificou desde a posse do presidente Evo Morales, em 2006, muitas vezes retoma e baseia seus argumentos em racismos disfarçados de regionalismo e pode ser lida como um conflito território-cultural – e, seguramente, como qualquer questão que envolva disputas por território, também engloba a luta por seus trunfos (RAFFESTIN, 1993).

Setores da população oriental do país – predominantemente a elite de Santa Cruz, Tarija, Beni e Pando – que conformam um recorte territorial denominado *media luna*, vem demandando do Estado boliviano maior autonomia frente ao aparato estatal localizado em La Paz, considerado “andinocêntrico”. Ao serem atendidos nesta demanda, poderiam, segundo a tese autonomista, usufruir melhor dos lucros e da arrecadação e redistribuição de impostos provenientes do agronegócio, da exploração de recursos naturais e das indústrias orientais.

Contrapõem-se a esta diversas outras formas de autonomia. Há, por exemplo, a proposta de autonomias municipais. Já alguns movimentos sociais defendem que a autonomia deveria ser organizada em função das nações e povos existentes dentro do território boliviano. O debate se estendeu durante todo o período da Assembléia Constituinte convocada por Evo Morales, atual governante máximo do país, e tem gerado acirramento de posições que já se traduz em confrontos abertos.

Grupos de direita das terras baixas e orientais, como, por exemplo, o *Movimiento Nación Camba de Liberación*, se mobilizam desde fins do século XX e início do XXI para defender uma autonomia que atenda aos interesses da região da *media luna*. É importante ressaltar que esta mobilização conta, inclusive, com a formação de grupos

paramilitares e grupos urbanos de choque, em nome de uma suposta diferença irreconciliável com os povos do altiplano.

¿*Quién mató a la llamita blanca?* é um filme no qual a divisão *camba/colla* desempenha um papel central. Seus dois (anti)heróis, os criminosos Jacinto e Domitila, são habitantes de El Alto, cidade vizinha de La Paz, composta majoritariamente por indígenas e camponeses migrantes das regiões rurais do país, e mais recentemente, na década de 80, por diversas questões econômicas, de cocaleros oriundos de Cochabamba e mineiros de Potosí (tal cisão na sociedade boliviana é tão marcante que já serviu de mote para filmes realizados décadas atrás, como *Mi Socio* – Paolo Agazzi, 1982).

Ao longo de sua trajetória pela Bolívia (Jacinto e Domitila – os *tortolitos* – são pagos para levar cocaína até o Brasil, tendo, portanto, que atravessar quase todo o seu país) passam por algumas de suas principais cidades, como Oruro, Potosí, Cochabamba, Santa Cruz, além de La Paz e El Alto, seu ponto de partida. Ficam explícitos os conflitos território-culturais e suas implicações, tais como preconceitos – os já referidos insultos – e visões diferentes de gestão para o país – a recém abordada disputa pelas autonomias, assim como o desequilíbrio de poder entre os grupos envolvidos em tais conflitos.

Em ¿*Quién mató a la llamita blanca?* a distinção entre *collas* e *cambas* aparece nos primeiros minutos. A exemplo de outras passagens do filme, a explicação necessária para um melhor entendimento da história se apresenta escrita na tela, sobreposta a outras imagens – especificamente a de um executivo de La Paz que fala sobre seu país (na verdade o narrador do filme que se traveste de vários personagens-tipo durante a obra e assim ilustra boa parte das diferenças culturais entre as regiões).

Embora com o desenrolar da narrativa o espectador seja confrontado com outros elementos, os quais permitem a compreensão de que esta partição é muito mais profunda do que parece à primeira vista, a definição inicial trazida pelo filme é “*camba*: do Oriente Boliviano” e “*colla*: do Ocidente Boliviano”, como se esta complexa questão pudesse ser reduzida apenas à coordenadas geográficas. Na medida em que os protagonistas avançam em direção a Puerto Suárez, fronteira com o Brasil, vão sendo agregadas novas dimensões à primeira conceituação, inclusive porque a presença de conflitos território-culturais se amplia.

Nas duas primeiras cidades mostradas, El Alto e La Paz, se percebe a quase inexistência deles. Jacinto e Domitila podem circular livremente por ambas. Ainda que a diferença entre elas seja clara – a primeira é o espaço do habitar, ficando para a segunda

apenas um uso funcional, como, por exemplo, realizar grandes negócios – há vínculos claros entre o casal e as mesmas.

A problemática das autonomias também se faz presente na história antes da partida dos *tortolitos*. Ainda vestido de executivo, o narrador, ao falar das intenções separatistas de da região da *media luna* faz um trocadilho, confundindo autonomia com “auto-mania”. Esse tom de descrédito, e mesmo de desdém, do filme em relação a tal proposta como possibilidade para o país é mantido nos outros momentos em que o tema retorna ao centro das atenções.

Ao contrário do que poderia parecer, a postura da obra no que tange aos conflitos território-culturais não é simplista. Na própria construção dos personagens os limites aparentemente claros da divisão binária entre *cambas* e *collas* já são questionados. Com isso não se defende que seus efeitos não sejam concretos e que não haja papéis sociais definidos por tal (de)marcação, pelo contrário, fica muito claro que essas práticas existem, assim como a intenção de criticá-las. Cabe ressaltar ainda que não se opera uma destruição das fronteiras território-culturais, e sim uma problematização.

Jacinto e Domitila usam para praticar seus crimes um traje que mistura elementos ‘andinos’ com ‘ocidentais’ – como afirma Domitila, uma roupa como a dos *Power Rangers*. Além disso, para se divertir vão a um bar no qual toca uma banda de rock e há uma grande tolerância às drogas ilícitas. Ou seja, não são “índios agarrados a sua cultura secular”, e sim habitantes de uma grande cidade em um país periférico, que carregam consigo, junto às tradições, influências oriundas de outras partes do mundo.

No caso de seus antagonistas, os policiais Chicho e Perucho, a situação é ainda mais complexa. Perucho é nascido na região ocidental da Bolívia, portanto *colla*. Todavia, depois de anos de trabalho dentro das forças repressivas do Estado, adotou o pensamento de que os *collas* são bandidos, baderneiros, bloqueadores de estrada, o que fragilizou bastante seu pertencimento a esta categoria.

Já Chicho, responsável por emitir alguns dos comentários mais preconceituosos do filme, é filho de uma boliviana com um estrangeiro que não o assumiu. Assim mesmo se considera um *camba* alemão, pois, segundo ele, “os *cambas* nascem onde querem”. Nesta fala se torna explícito algo que já estava presente, ainda que subreptício: o conflito *camba/colla* não é somente territorial.

Justamente por ser o mais ferrenho defensor dessa separação – assim como do projeto de autonomia da *media luna* – Chicho está presente em todas as cenas que ela é

amenizada ou rompida (em várias demonstrações da impossibilidade real da manutenção de tal cisão). Em uma festa que encontram na cidade de Oruro, em sua perseguição aos *tortolitos*, ele, embriagado, dançará a morenada (um ritmo fortemente ligado à rotina de trabalhos nas minas, portanto aos indígenas e negros) segurando a *whipala* – bandeira dos povos originários. Além disso, se envolverá com Domitila, quando esta estiver (mal)disfarçada de *camba*.

Para não restringir os conflitos território-culturais ao casal protagonista e aos policiais, o filme apresenta sua ocorrência em histórias secundárias, que atravessam a trama principal. Um estrangeiro eleito Mister Bolívia (o homem mais bonito do país) é acusado por uma comunidade indígena de atropelar e matar um filhote de *llama*. Cria-se um impasse, pois os moradores do lugar tentam submetê-lo a um tribunal popular. A televisão acompanha o caso e, em seu depoimento, uma senhora de Santa Cruz (uma das principais cidades da *media luna*) chama os indígenas de selvagens e pergunta qual é o mal de matar uma *llama*, já que esta é apenas um “*perro colla*” (aludindo ao fato de que os *collas* as têm como os *cambas* têm aos cachorros). Esta senhora se refere aos habitantes do altiplano como terroristas e bloqueadores.

Apesar deste e de alguns outros casos trazidos pelo filme os conflitos territoriais são desencadeados em sua maioria pela presença dos protagonistas em alguns lugares. Quando descobrem que transportar a carga de cocaína até o Brasil era uma armadilha para prendê-los, resolvem vendê-la em Santa Cruz, e com o dinheiro se hospedam no hotel mais caro da cidade, onde está inclusive um ministro corrupto que tem um caso com a Miss Autonomia (em mais um momento de deslegitimação da proposta).

Na área da piscina do hotel, duas *cambas* falam para serem ouvidas que o estabelecimento deveria ser mais seletivo, posto que não é por terem dinheiro que os *collas* podem estar ali. Domitila, enfurecida, as empurra para dentro da água. Este é um momento de inflexão do filme, já que pela primeira vez vê-se uma reação imediata e frontal aos insultos dos *cambas*. A partir desse momento, os (anti)heróis do filme reagirão, sendo inclusive uma dessas reações que desencadeará o final do filme.

Jacinto chega sozinho (havia brigado com a parceira) a um restaurante e é destratado pela garçonete por querer comida de *colla*. Em seguida ouve um cliente dizer:

Esses filhos da puta estão cada vez mais problemáticos. Coordenadora de água, coordenadora de gás, caralho! Por que não pegam meu pau que é bem grande? Atrás de um tem 5000 *collas* revoltosos, infelizes, porcos que fodem este país. O

mínimo que podemos fazer é matar todos eles como um ato patriótico. Eu queria ter três bombas nucleares para matar todos os *collas*. La Paz, Cochabamba, Oruro, Potosí. É a única maneira.

Descontrolado, o *tortolito* tenta matá-lo, mas é rendido por Chicho e Perucho, que por acaso estavam no mesmo local. Quando tudo parecia perdido para ele, surge Domitila, disposta a tudo para defendê-lo. A surpresa reservada ao final do filme é que Perucho a reconhece. É seu padrinho, apesar de não vê-la há muitos anos. Essa ligação familiar desencadeia um diálogo no qual Domitila explica por que se tornou uma criminosa.

Domitila: Padrinho, o que vocês não entendem é que nesse país nós não somos nada. Apenas nos usam para servir às classes mais altas.

Perucho: Ainda assim está errado. Você está arruinando sua vida.

Domitila: Você está arruinando sua vida servindo à autoridade. Que maldita autoridade?! Estão usando a vocês e a nós também.

Chicho: Não a escute. Posso atirar nela?

Perucho: Há 40 anos venho servindo à instituição e o que eu ganhei? As classes altas ficam com tudo.

Chicho: É o que eu estava dizendo antes.

Domitila: Padrinho, se nos entrega nada vai mudar. Tudo vai seguir igual nesse país. Os únicos que se beneficiam são os de cima. Nós só queremos trabalhar e viver em paz.

E é justamente o que eles fazem. Perdoados por Perucho os *tortolitos* se livram da cocaína que ainda carregavam e se reconciliam – não sem antes ajudar os policiais a impedir uma grande transação ilegal envolvendo drogas e armas e o chefe da DEA (*Drug Enforcement Administration*) na Bolívia. Aliás, a ingerência norte-americana no país é um tema que, por sua constância no filme, mereceria um outro estudo.

No que diz respeito aos conflitos território-culturais, após assistir a *¿Quién mató a la llamita blanca?* o espectador conclui que eles são recorrentes na sociedade boliviana (nas suas mais diversas formas, para além das duas trabalhadas aqui, que são as mais enfatizadas pelo filme) e justamente por isso extremamente graves, podendo inclusive provocar a divisão definitiva do país em pelo menos dois.

Também se constata depois da exibição que, embora o sentimento de separação perpassasse *cambas* e *collas*, ele se realiza de maneira muito diferente nas práticas de uns e outros. As relações de poder estabelecidas são extremamente assimétricas,

possibilitando, assim, que os *cambas* possam externar quase sem pudores o que pensam do Outro, sendo possíveis para os *collas* apenas atitudes radicais, muitas vezes ilícitas. Em nome disso os atos de Jacinto e Domitila, apresentados como um banditismo social, são desculpados, já que eles se propuseram a voltar à “normalidade”.

Por fim, cabe ressaltar que, embora não aponte propostas explícitas para a resolução dos conflitos território-culturais enfrentados pela/na sociedade boliviana (seria possível ler a insinuação de uma aliança de classe como solução, mas, de fato, *¿Quién mató a la llamita blanca?* é um filme muito mais provocativo que propositivo), a posição da obra é a de que superá-los é possível. E é este o tom que do poema de Eduardo Galeano escolhido para encerrar a narrativa (reproduzido aqui como se encontra no original, ao passo que os diálogos foram traduzidos para o português).

Nuestros países nacieron condenados
a una suerte de fatalidad del miedo de ser
que nos impide de vernos como somos
y como podemos ser...
Pero, ese miedo NO es invencible,
el racismo NO es una fatalidad del destino,
NO estamos condenados a repetir la historia.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Edgar Ramos. *Agonía y Rebelión Social: 543 motivos de justicia urgente*. La Paz: Capítulo Boliviano de Derechos Humanos, Democracia y Desarrollo, 2004.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema In: Sarmiento, J.; Azevedo, A.F. e Pimenta, J.R.. (coords) *Ensaio de Geografia Cultural*. Porto: Editora Figueirinhas, 2006. pp. 59-79.

BELLOT, Rodrigo. <<http://quienmatoalallamitablanca.com/sinopsis.htm>>. Acesso em: 14/02/2010.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

COUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Bauru: Edusc, 1999.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE Y VIDEO DE ORURO. Plano detalle del cine boliviano. La Paz: Plural Editores.

GISBERT, Carlos D. Mesa. La aventura del cine boliviano: 1952-1985. La Paz: Editorial Gisbert y Cia S.A., 1985.

HAESBAERT, Rogério. Identidades Territoriais. In: Corrêa, R. e Rosendhal, Z. (orgs.) Manifestações da Cultura no Espaço. Rio de Janeiro. EdUERJ, 1999.

_____. O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. Identidades Territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou: do hibridismo cultural à essencialização das identidades). In: Araújo, F. e Haesbaert, R. (orgs.) Identidades e Territórios: Questões e olhares contemporâneos. Rio de Janeiro: Access, 2007. p.169-190.

KOHL, Benjamin & FARTHING, Linda. El Bumerán Boliviano. La Paz: Plural Editores, 2007.

RAFFESTIN, Claude. Por uma geografia do poder. São Paulo: Editora Ática S.A., 1993.

SEGRERA, Francisco López. A representação das identidades deslocadas. In: MENDES, Candido (org.); Larreta Enrique (ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. pp. 208-237.

SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis & GOLLOT-LETÉ, Anne. Ensaio sobre a análise fílmica. Campinas, SP: Papirus, 1994.