



CINEMA, GLOBALIZAÇÃO, TRANSCULTURALIDADE

**Alessandra S. Brandão, Anelise R. Corseuil
e Ramayana Lira [orgs]**



CINEMA, GLOBALIZAÇÃO, TRANSCULTURALIDADE

**Alessandra S. Brandão, Anelise R. Corseuil
e Ramayana Lira [orgs]**

coleção
Linguagens

CINEMA, GLOBALIZAÇÃO, TRANSCULTURALIDADE

**Alessandra S. Brandão, Anelise R. Corseuil e
Ramayana Lira [orgs]**



REITOR **Sebastião Salésio Herdt**

VÍCE-REITOR E PRÓ-REITOR DE ENSINO, PESQUISA E DE EXTENSÃO **Mauri Luiz Heerdt**

SECRETÁRIA-GERAL DA REITORIA **Mirian Maria de Medeiros**

CHEFE DE GABINETE **Willian Máximo**

PRÓ-REITOR DE OPERAÇÕES E SERVIÇOS ACADÊMICOS **Valter Alves Schmitz Neto**

PRÓ-REITOR DE DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL **Luciano Rodrigues Marcelino**

DIRETOR DO CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TUBARÃO **Heitor Wensing Júnior**

DIRETOR DO CAMPUS UNIVERSITÁRIO DA GRANDE FLORIANÓPOLIS **Hércules Nunes de Araújo**

DIRETOR DO CAMPUS UNIVERSITÁRIO UNISULVIRTUAL **Fabiano Ceretta**

ASSESSOR DE PROMOÇÃO E INTELIGÊNCIA COMPETITIVA **Ildo Silva da Silva**

ASSESSOR JURÍDICO **Lester Marcantonio Camargo**

DIRETOR **Laudelino J. Sardá**

ASSISTENTE ADMINISTRATIVA E FINANCEIRA **Alessandra Turnes**

ASSISTENTE EDITORIAL **Vivian Mara Silva Garcia**

ASSISTENTE DE LOGÍSTICA E DE VENDAS **Suzane Nienkotter**

ASSISTENTES DE MARKETING **Elóy Simões e Robson Galvani Medeiros**

CAPA **Marina Moros**

DESENHO SAMAUMEIRA **Dino Geraldo Alexandre | Livro das árvores | Jussara G. Gruber [org.]**

PROJETO GRÁFICO **Marina Moros**

IMAGENS **Livro das árvores | Jussara Gomes Gruber [org.] © Organização Geral dos**

Professores Ticuna Bilingües

SUMÁRIO

- 7 | **Apresentação**
- 15 | **Espaços transnacionais, imagens transculturais:
a arte de Shirin Neshat**
Sandra Regina Goulart Almeida
- 35 | **O apagamento das fronteiras em Tráfico e A Quarta
guerra mundial: narrativas homogeneizantes**
Anelise R. Corseuil
- 47 | **J'ai pas sommeil e Code Inconnu: Violência e a Imu-
nização dos Espaços Transnacionais**
Alessandra S. Brandão e Ramayana Lira
- 63 | **Sobre a dimensão transcultural do realismo sensório
no cinema mundial contemporâneo**
Erly Vieira Jr
- 85 | **Identidades híbridas: um índio em busca de quê?**
Antonio João Teixeira
- 105 | **Narrativas de exílio no cinema contemporâneo**
Hudson Moura
- 119 | **Um conto de duas cidades**
Cecília Mello
- 139 | **Cinema africano e autorrepresentação: da reconfigu-
ração do passado colonial para a reinvenção do pre-
sente global**
Amaranta Cesar
- 161 | **As fronteiras da representação – experiências perifé-
ricas e cinema francês contemporâneo**
Catarina Andrade
- 177 | **Consensos cronotópicos e poética da responsabili-
dade na renovação do audiovisual latino-americano**
Sebastião Guilherme Albano

APRESENTAÇÃO

Cinema, globalização e transculturalidade são palavras que sinalizam modos de se olhar a imagem audiovisual na contemporaneidade em uma dimensão política e cultural, reverberando, portanto, questões relacionadas a nomadismo, transnacionalidade, porosidade das fronteiras, transitoriedade, des/reterritorializações. Sabemos que esse contexto favorece, com cada vez mais intensidade, a circulação de pessoas, bens e imagens. Assim, diante das transformações que essa circulação promove no âmbito não apenas das tecnologias, mas das relações humanas, interessa-nos pensar as (re)configurações do sensível e das comunidades; pensar de que maneiras o cinema produz imagens desse cenário; e pensar modos de se (re)imaginar a vida, também tomada na dimensão do particular, em seus gestos de singularidade. Desse modo, consideramos que mais do que operar a partir de formas coagulantes ou monádicas de significação, a transculturalidade nos coloca diante do desafio das subjetividades e das simultaneidades, (con)fundindo, nos (des)encontros das narrativas, a complexidade dos pares familiaridade/estranheiridade,

aqui/lá, dentro/fora, local/global, pertencimento/desenraizamento, comunidade/imunidade.

Os artigos reunidos neste livro discutem as formas como os processos de globalização e seus corolários afetam as construções audiovisuais, sem deixar de reconhecer as forças singularizantes das imagens transculturais que essas obras engendram. Os textos resultam de pesquisas e discussões realizadas no Seminário Temático Cinema, Globalização, Transculturalidade, que aconteceu durante os Encontros da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - entre os anos de 2008 e 2011¹. São trabalhos que refletem sobre as potências da imagem audiovisual e sobre as forças políticas que dela emergem como linhas de fuga, desafiando discursos apressados de homogeneização e apaziguamento de impulsos de resistência. Antes, o que predomina nas leituras que aqui se seguem - em suas diversas abordagens analíticas e teóricas - são modos de resistir a tais visões, buscando, a contrapelo, extrair das telas os traços de diferença e estrangeiridade que compõem, de forma intrincada, as construções imagéticas da contemporaneidade.

O espaço é uma preocupação que permeia uma parte significativa dos capítulos que se seguem. Categoria praticamente incontornável na discussões sobre globalização e transculturalidade, o espaço toma, aqui, uma feição pluridimensional que reflete a diversidade de abordagens tomadas por autoras e autores. Em “Espaços transnacionais, imagens transculturais: a arte de Shirin Neshat”, Sandra Regina Goulart Almeida explora a estética híbrida da

1 Em seus dois primeiros anos de vigência, o Seminário Temático Cinema, Globalização, Transculturalidade foi coordenado por Andréa França (PUC-Rio), Anelise Reich Corseuil (UFSC), Denilson Lopes (UFRJ) e Ângela Prysthon (UFPE) e, nos dois anos seguintes, esteve sob a coordenação de Anelise Reich Corseuil (UFSC), Denilson Lopes (UFRJ) e Ramayana Lira de Sousa (UNISUL).

artista iraniana Shirin Neshat, apontando para os cruzamentos entre gênero, história, religião e transculturalidade. Valorizando as diferenças, as interrelações, a multiplicidade, a autora observa como a obra *Woman without Men* problematiza narrativas dominantes através da construção de experiências de trânsito entre o nacional e o transnacional, experiências de natureza transgressora onde o espaço transnacional, ainda que de maneira precária, oferece repouso para subjetividades empoderadas.

O espaço transnacional nos filmes do diretor austríaco Michael Haneke e da diretora francesa Claire Denis é abordado por Alessandra S. Brandão e Ramayana Lira no texto “J’ai pas sommeil e Code Inconnu: violência e a imunização dos espaços transnacionais”. As autoras percebem nas obras desses realizadores uma brecha na representação da violência por onde as imagens do cinema escapam da lógica imunizante que prende o espectador em um olhar moralizante. O cinema de Haneke e Denis, ao produzir espaços transnacionais eivados por violência, escapa à imunização e traz à tona os perigos da imagem.

Cecília Mello também se preocupa com a representação dos espaços urbanos, em particular os pares de cidades São Paulo e Lisboa, Hamburgo e Istambul, Viena e Snizhne, e Taipei e Paris, no texto “Um conto de duas cidades”. Para Mello, a tensão entre stasis e movimento caracteriza o jogo entre os espaços das cidades, jogo que é reforçado pelo trabalho da montagem cinematográfica que, ao aproximar duas cidades distantes geograficamente, acentua a condição presente da memória. O problema da memória, aliás, retorna em outros textos deste livro. “Narrativas de exílio no cinema contemporâneo”, de Hudson Moura, por exemplo, questiona o trabalho da memória de exilados, presos que estão entre um aqui e um lá. Marcadas pela tensão

entre origem e destino, as narrativas cinematográficas apresentam a angústia e a riqueza do exílio, onde os afetos e os sentidos ligam a instabilidade do presente a uma origem à qual não se pode retornar. Também Catarina Andrade enfoca narrativas de deslocamento e desterro em “As fronteiras da representação – experiências periféricas e cinema francês contemporâneo”, onde a experiência periférica no coração do centro cultural (França) faz refletir sobre as possibilidades de ajustamento e confronto.

O trabalho dos afetos vai reaparecer no texto de Erly Vieira Jr, “Sobre a dimensão transcultural do realismo sensorio no cinema mundial contemporâneo”. Apresentando uma abordagem original do cinema mundial, Vieira Jr irá focar nos aspectos sensoriais que narrativas contemporâneas produzem, desestabilizando noções tradicionais de realismo e, mais importante, estabelecendo insuspeitadas conexões transculturais. A Vieira Jr importa, ao final, destacar os aspectos políticos desse realismo sensorio, observando uma estreita relação entre estética, política e ética no cinema mundial contemporâneo. Sebastião Guilherme Albano em seu capítulo “Consensos cronotópicos e poética da responsabilidade na renovação do audiovisual latino-americano” também mostra uma forte preocupação em desenvolver o conceito de “poética da responsabilidade” como uma forma de resistência às demandas do neo-liberalismo que parece dominar a estética e a política do cinema latino-americano mais recente.

Por fim, o problema da representação aparece como principal enfoque de três textos deste livro. Anelise Reich Corseuil aponta, em “O apagamento das fronteiras em Tráfico e a Quarta Guerra Mundial: narrativas homogeneizantes”, o apagamento das diferenças produzidas pelas duas obras cinematográficas em tela que, se por um lado tentam

dar conta da experiência desterritorializada contemporânea, por outro lado aderem facilmente a narrativas globais homogeneizantes bem colocadas pelo capital flexível no início do século XXI. Se o texto de Corseuil lida com uma obra ficcional e um documentário, “Identidades híbridas: um índio em busca de quê?”, de Antonio João Teixeira, lida com a tensão entre narrativas ficcionais não ficcionais que lidam com a representação de indígenas brasileiros. Ao tomar o hibridismo cultural como questão central de sua argumentação, Teixeira valoriza os filmes *Mato eles?*, *Árido movie* e *Serras da desordem* pela capacidade de levar em conta vozes dissidentes e identidades outras que não aquelas da cultura dominante.

Amaranta César valoriza a potência emancipadora da autorrepresentação em “Cinema africano e autorrepresentação: da reconfiguração do passado colonial para a reinvenção do presente global”, ajudando a preencher a lacuna de textos em língua portuguesa sobre o cinema africano. César busca compreender como se dá a reinvenção do jovem cinema africano comparando duas obras, uma dos anos 70 e outra dos anos 2000. Nessa passagem, a autorrepresentação que buscava uma revisão histórica do passado de maneira a consolidar a nação nos anos 70 dá passagem a novas formas de filiação e solidariedade nos anos 2000.

O que nos motivou a organizar esse livro foi o desejo de compartilhar esses olhares diversos sobre a tríade Cinema, Globalização, Transculturalidade, esperando projetar nossos debates no Seminário Temático da SOCINE para uma diálogo mais amplo. Desejamos a todos uma boa leitura.

As organizadoras







**ESPAÇOS TRANSNACIONAIS, IMAGENS TRANSCULTURAIS:
A ARTE DE SHIRIN NESHAT ¹**

SANDRA REGINA GOULART ALMEIDA

*She wanted to be a tree in a warm climate.
She wanted to, and it is always desire
that drives one to madness.*

Shahrnush Parsipur [Women without Men]

The Tower of Babel is our refuge.

Gayatri Chakravorty Spivak²

Espaços transnacionais

A contemporaneidade se caracteriza pelo surgimento de um cenário de grandes mudanças sociais, culturais e econômicas delimitadas principalmente pelo fenômeno da globalização e dos movimentos

¹ Pesquisa realizada com apoio do CNPq e da FAPEMIG.

² Ver SPIVAK, 2012.

transnacionais e translocais. Nesse contexto, os espaços transnacionais, concebidos como consequências do processo de globalização, podem ser pensados como fenômenos inextricáveis dessa contemporaneidade que apontam para uma compreensão da noção de espaço não apenas como uma categoria privilegiada do momento atual, mas também como uma entidade discursiva multifária, diversa e movente, que se encontra imbricada pelo contínuo atravessamento de fronteiras, quer essas sejam físicas ou virtuais. Com já lembrava Michel Foucault, em seu conhecido texto de 1967, “Des espaces autres” “a ansiedade de nossa época tem a ver fundamentalmente com o espaço, muito mais do que com o tempo. O tempo parece-nos como apenas uma das várias operações distributivas que são possíveis entre os elementos que estão espalhados pelo espaço”. Abordando o tema em um sentido semelhante, Homi Bhabha ressalta, em *O local da cultura*, como “o imaginário da distância espacial” na contemporaneidade nos leva a “viver de algum modo *além* da fronteira de nosso tempo”. O emprego do termo *além* (*beyond*) pelo crítico remete emblematicamente tanto a uma distância espacial quanto a um espaço geopolítico de cruzamento de limites e fronteiras, caracterizando-se como um profícuo “um espaço de intervenção no aqui e no agora” (BHABHA, 2007, p. 27). Levando em conta esse contexto, interessa-me, neste trabalho, refletir sobre a categoria do espaço em sua configuração contemporânea e sua imbricada relação com movimentos globais, observados na contínua mobilidade espacial e virtual que marca as produções culturais na contemporaneidade. A presente relação móvel entre a mediação eletrônica e a imigração em massa, observa Arjun Appadurai, define a ligação entre a globalização e o moderno e impele o trabalho imaginativo e crítico (APPADURAI, 1996, p. 3-4).

No entanto, apesar da ênfase no excesso como característica da noção de espaço contemporâneo, como bem adverte Marc Augé, esse acaba por se tornar um não-lugar formado de espaços de tensão solitários e de anonimato (AUGÉ, 1994, p. 87). Embora possa ser vislumbrado como necessariamente relacional, interacional e, sobretudo, plural, esse espaço contemporâneo é, ao mesmo tempo, cerceante e excludente (SANTOS, 2008, p. 27). Nesse sentido, os fenômenos transnacionais podem ser concebidos sob o enfoque de estratificações identitárias múltiplas, descentradas e provisórias, elaboradas a partir de seus vários constituintes, como as relações de gênero, classe e raça – categorias centrais para se pensar a produção cultural contemporânea. Face aos movimentos globais da contemporaneidade, torna-se, portanto, imprescindível refletir sobre as condições e as circunstâncias por meio das quais se configura essa produção artística que atravessa fronteiras e recebe a marca indelével da transculturalidade.

Imagens transculturais

É essa análise que o presente trabalho procura fazer ao propor uma reflexão a partir da obra de Shirin Neshat, fotógrafa, cineasta e artista multimídia iraniana que deixou o país antes da Revolução Iraniana de 1979 e que hoje vive nos Estados Unidos.³ É por meio de imagens do corpo e da escrita, observadas em suas fotografias, instalações midiáticas e sua direção fílmica, que Neshat, em sua condição de artista transcultural de uma diáspora e do exílio, fala para uma audiência transnacional sobre o contexto político e estético de

³ Ver também a discussão sobre a questão de gênero no estaco transnacional no qual discuto brevemente a obra de Neshat, ALMEIDA, 2012.

seu país de origem, principalmente sobre a experiência das mulheres e sobre as forças religiosas, sociais e culturais que moldam seus corpos e suas subjetividades. Como observam alguns críticos, é justamente a situação diaspórica vivenciada pela artista que causa uma interrupção na forma como Neshat procura, de certa forma, representar uma tradição cultural à qual pertence, apesar de distância que a separa de seu terra natal (NAVAB, 2007, p. 40). Essa poderosa imagem de interrupção de um fluxo que se constituiria como contínuo e hegemônico, que Stuart Hall utiliza como uma metáfora significativa para refletir sobre o trabalho crítico como uma forma de intervenção (HALL, 1996), surge frequentemente nas imagens, vídeos e filmes de Neshat, produzindo uma ruptura com as narrativas da nação e do pertencimento e rompendo com um discurso linear nacionalista frequentemente baseado na experiência das mulheres e seus corpos.

Ao encenar uma estética híbrida na qual coabitam elementos da tradição persa e outros da iconografia ocidental, Neshat constrói imagens, como as retratadas na série *Women of Allah*, produzida em 1996, nas quais procura conectar a situação das mulheres, o abuso de seus corpos e a situação política do país natal. A partir de fotografias de corpos femininos encobertos com véus que deixam transparecer, nas poucas partes desnudas, inscrições em caligrafia persa de poemas de escritoras iranianas, cujos textos não puderam ser publicados em função da censura que assola os meios literários e culturais do país, Neshat propõe uma reflexão sobre o silenciamento das mulheres nas sociedades muçulmanas, mas também aponta para seus atos de rebeldia e transgressão. Nessas imagens, a palavra escrita no corpo desvela, por um lado, tanto o inquietante emudecimento que lhes é imposto quanto o olhar confrontador daquela cuja palavra lhe é negada e, por outro, através de um processo de espelhamento que justapõe o corpo

escrito e uma arma, remete à violência a elas impetrada ao mesmo tempo em que emblematicamente acusa o espectador (ao apontar-lhe uma arma) de cumplicidade com um sistema que faz do corpo da mulher (neste caso, uma mulher oriental e islâmica) um espaço de contendas políticas e nacionais, remetendo frequentemente à participação de forças transnacionais na manutenção desse aparato ideológico.

Histórias íntimas, pequenas transgressões

Na mesma direção segue o questionamento proposto por Neshat em seu filme mais recente, produzido em colaboração com Shoja Azari, no qual aborda as relações entre o corpo das mulheres e o espaço nacional. *Women without Men* (Mulheres sem Homens) é uma produção alternativa, envolvendo apoio francês, alemão e marroquino. Lançado em 2010, e executado por uma equipe basicamente iraniana, o filme, como parte de uma estratégia política, é filmado totalmente em farsi, com legendas em inglês. Recebeu o Leão de Prata de melhor diretor no festival de Veneza de 2009 e fez parte da seleção oficial do festival de Sundance, em Toronto. Dedicado à memória daqueles que perderam suas vidas na luta pela liberdade e pela democracia no Irã, o filme, assim como o romance no qual se baseia, é um contundente relato histórico dos episódios que eventualmente levaram à Revolução Iraniana de 1979 e, conseqüentemente, ao governo religioso islâmico instalado a seguir.⁴ Ao propor a análise deste filme, o trabalho em tela pretende refletir sobre os espaços transnacionais de produção artística e midiática da contemporaneidade e sua relação com uma narrativa

⁴ A República Islâmica do Iran foi instaurada em 1981, após o retorno do Aiatolá Komeini do exílio.

originalmente marcada pelo nacional, em um claro confronto com o contexto global pós 9/11, como o filme de Neshat procura mostrar. Adaptado, ou poder-se-ia dizer, como Neshat o faz, “inspirado,” no romance homônimo de 1989 de Shahrnush Parsipur, escritora iraniana atualmente refugiada política nos EUA, o filme se passa no Irã durante o período de instabilidade política, em 1953, que culminou com o golpe de estado, que por sua vez derrubou o regime democraticamente eleito de Mossadegh e reinstalou o governo do Shah Rhexa Pahlavi, que contou com o apoio da Inglaterra e dos EUA, muito em função do conhecido interesse econômico na região petrolífera do Oriente Médio.

O filme aborda, assim, uma questão nacional que ultrapassa esse limite ao se dirigir a uma audiência tipicamente transnacional, embora claramente se situe às margens de uma estética hollywoodiana. Ao mesmo tempo em que dialoga com a conjuntura política transnacional atual, uma vez que se insere claramente no contexto das lutas políticas e religiosas travadas nos últimos anos e polarizadas entre o ocidente e o oriente, esse é um filme histórico e político sobre uma nação, mas instaurado fora da nação sobre a qual discorre. Nesse sentido, ganha relevo o contexto de produção no qual o filme se insere e com o qual dialoga, pois no discurso construído pelas nações hegemônicas para justificar as ofensivas ocidentais no oriente, o Irã personificaria o eixo do mal pela suposta ligação com o radicalismo islâmico. O filme, porém, enfoca uma narrativa alternativa a essa amplamente propagada, a partir do resgate da história do país, na qual se constata a complexidade dessas relações e a cumplicidade dos países do ocidente, em especial os EUA, com a situação que hoje se configura no Iran. Vale ressaltar as condições de produção desse filme (como o apoio francês, alemão e marroquino), ou seja, emblematicamente

alijado das forças norte-americanas, mas dialogando incessantemente com esse contexto. No entanto, ao invés de se configurar em termos dicotômicos como esse discurso das relações ocidentais e orientais foi construído, o filme de Neshat se propõe a desvelar a complexa e ambígua rede de conexões históricas e políticas que levaram aos conflitos contemporâneos. Apesar de ser produzido em farsi e ter uma equipe iraniana, este filme supostamente nacionalista jamais será visto no Irã de nossos dias, assim como tanto a obra de Neshat quanto o romance de Parsipur continuam proibidos no país.

Considerando esse complexo contexto, não se pode negar a ambiguidade que esse filme apresenta e a fratura que instaura ao apresentar, em um contexto transnacional e transcultural, um relato histórico e nacionalista cuja mola propulsora foram justamente as forças intervencionistas ocidentais, procedendo assim a um decisivo questionamento dos centros hegemônicos. O filme de Neshat marca esse espaço de denúncia de forma mais contundente ainda ao relacionar o movimento histórico cuja repercussão chega a nossos dias com a história da exclusão das mulheres do espaço público, de sua exploração e do abuso de seus corpos. É essa história privada sobre espaços de afeto e intimidade que emoldura o belo filme dessa artista iraniana (literalmente, pois ele começa e termina com a cena de um suicídio de uma das personagens centrais), que prima pela sensibilidade e poeticidade imagética e pelo esmero na composição da cenografia, como ocorre com seus outros trabalhos. Trazendo ainda o elemento mágico e surreal que quebra e desestabiliza a linearidade da narrativa, o filme estabelece um diálogo incômodo ao contrapor a história pública da nação com a história privada dessas mulheres iranianas.

Por sua vez, o romance de Parsipur, no qual se baseia o filme de Neshat, publicado em 1989, foi imediatamente proibido no Irã e a autora encarcerada após sua publicação por ousar retratar a sexualidade feminina de forma pouco convencional e por apresentar um enfoque questionador das relações de gênero. Desnecessário dizer que o filme produzido em Marrocos, bem como toda a obra de Neshat, é também proibido no Irã, sendo divulgado apenas através de redes midiáticas de resistência cada vez mais articuladas. Com uma alusão ao célebre livro de contos do escritor estadunidense Ernest Hemingway, *Men without Women* (1927), o romance de Parsipur, bem como o filme de Neshat, narra, como alude o título, a vida de mulheres iranianas de diferentes classes durante as manifestações que antecederam o golpe de estado de 1953. Contado por meio de uma narrativa que mistura surrealismo, realismo mágico e fábulas iranianas, a vida dessas mulheres, tanto no filme quanto no romance, é determinada pelo que elas têm em comum, isto é, um destino marcado pelos papéis de gênero que são obrigadas a desempenhar no espaço privado e por sua exclusão do espaço público e do destino da nação. Como observa um dos personagens masculinos no romance de Parsipur: “It doesn’t make sense for a woman to go out in the first place. Home is for women, the outside world for men” (PARSIPUR, 2010, p.28).

Diferentemente do romance, que enfoca cinco personagens femininas, o filme aborda mais especificamente a vivência de quatro personagens femininas: Zarin, uma jovem mulher que não tem outra opção a não ser se prostituir; Fakhri, esposa de um oficial de classe alta, que se traça à maneira ocidental; e Munis e Faezeh, jovens virgens sobre as quais são impostos padrões de vestuário e códigos de comportamento rígidos. O filme começa com a imagem da jovem

Munis contemplando a paisagem ao redor de seu lar e, a seguir, saltando do terraço de sua casa. O manto preto que a cobria cai ao chão e ouvimos sua voz em *voice-over* afirmando que a única forma de se livrar da dor é se livrando do mundo. O episódio seguinte é narrado em *flashback*, primeiro sob a perspectiva de Munis, que ouve pelo rádio as notícias sobre a situação política do país enquanto o irmão a recrimina por tentar se envolver em assuntos que não lhe dizem respeito. A partir desta imagem, somos, aos poucos, apresentados às outras três mulheres, todas elas confrontadas com seus problemas íntimos enquanto ao fundo se desenrola o drama político que marcará o destino do país. Acompanhamos, então, a difícil escolha das personagens para mudar a fortuna a elas reservada, cometendo pequenos, mas emblemáticos, atos de transgressão: Zarin foge do prostíbulo quando não consegue mais ver os rostos de seus clientes; Fakhri deixa o marido e se refugia em uma casa de campo; Munis e Faezeh fogem de casa, após o suicídio de Munis (que é enterrada pelo irmão, mas se ressuscita) e o estupro de Faezeh. Munis decide, então, que não seria uma mera observadora dos acontecimentos políticos em seu país, mas que passaria a agir, juntando-se a um grupo revolucionário de esquerda. No cerne da relação que se estabelece entre essas mulheres está o afeto (no sentido de fazer agir que Spinoza dá ao termo de fazer agir) que compartilham e a possibilidade de dar vazão a desejos até então reprimidos ou proibidos. Assim se desenrolam as vidas dessas mulheres ao mesmo tempo em que se descortinam as cenas históricas do país. Ironicamente, a morte de Zarin e a imagem do suicídio de Munis coincidem com a irrupção do golpe de estado. O drama político do país se sobrepõe às histórias íntimas e privadas dessas mulheres transgressoras.

Tanto o romance de Parsipur quanto o filme Neshat (e também sua obra como um todo) evocam as muitas topografias do corpo feminino que permeiam a produção cultural contemporânea e que singularizam uma imagética que remete a uma antiga conexão entre a terra natal, a pátria e o feminino, num processo de releitura contínua de símbolos que constroem o imaginário coletivo de vários povos, neste caso, em especial, o contexto iraniano. Não é, pois, acidental a relação entre a violência simbólica do estupro contra as mulheres, que ocorre em vários contextos, e a violência perpetrada contra a nação iraniana por meio do golpe político. O corpo feminino supliciado e a virgindade imposta a todo custo surgem como metáforas do espaço privado restritivo e claustrofóbico no qual estão confinadas as personagens e do qual tentam se libertar. Esse contexto remete ao que Gayatri Spivak se refere como um sistema contíguo de “heteronormatividade reprodutiva” que é instaurado a partir de um discurso nacionalista que se apropria do privado, principalmente por meio da regulação das questões reprodutivas e de gênero, como forma de controlar a esfera pública e, assim, legitimar o poder instituído (2010a, p. 57). Ou, como observa Judith Butler, “o corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia de gênero e de heterossexualidade compulsória” (1990, p. 26). Esse uso e abuso das mulheres e de seus corpos, por meio de sua colocação na heteronormatividade reprodutiva, acabam por dar sustento a um discurso nacionalista que perpetua, no imaginário coletivo e nas políticas públicas, a figura das mulheres como receptáculo que trazem o futuro da nação em seus corpos. Como observa Sérgio Costa, “não existe nos sistemas de representações, uma posição neutra para o corpo, o corpo é sempre

um signo ao qual se atribui significado” (2006, p. 120). O corpo é, como observa Susan Bordo, um texto da cultura, isto é, ele “opera como uma metáfora da cultura” (2003, p. 165).

No caso do filme de Neshat e da narrativa de Parsipur percebe-se o questionamento desse equivocado movimento metonímico que desliza do domínio territorial para o corpo das mulheres, por vezes por meio da violência simbólica e epistêmica operada no corpo feminino, pois, como lembra Spivak, o “estupro grupal perpetrado pelos conquistadores se torna uma celebração metonímica da aquisição territorial” (1988, p. 303). A equivalência entre a mulher e, principalmente, seu corpo e a terra explorada se estende no sentido de reforçar de maneira contígua a relação entre ambos. Costa observa ainda que se o corpo é o espaço no qual “as relações de dominação se tornam visíveis, ele é também parte inseparável do processo de articulação do sujeito que se opõe à dominação” (2006, p.120). Para Foucault, o corpo como uma construção discursiva encaixado na cultura pode se tornar um espaço de transgressão que mina a constituição do poder que sobre ele é exercido (1987, p. 20-32). Ou, como argumenta bell hooks, “para transgredir, é necessário retornar ao corpo”, isto é, ir além dos limites tradicionais desse corpo histórico e simbólico, pois a transgressão, como sugere Foucault, “leva o limite até o limite do seu ser” (2006, p. 32). Nesse sentido, as mulheres de Neshat e Parsipur são também marcadas pela transgressão de gênero de forma distintas.

Alijadas do espaço público e sem possibilidade de voz, como as mulheres das fotografias de Neshat, as personagens femininas, com exceção de Munis, que opta por se engajar no movimento de resistência, se refugiam na casa de campo de Fakhri e se reúnem em seu belo jardim, que se torna emblemático de um espaço outro

além dos limites do público, do privado e da nação.⁵ É esse sentido simbólico de lar, como o espaço de conforto e afeto, que esse espaço privado adquire para essas mulheres. Para Foucault, o jardim enseja um dos tipos mais antigos de heterotopia como sítios contraditórios, pois consegue “sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis”. E prossegue Foucault:

no Oriente, o jardim era uma impressionante criação de tradições milenares, e que assumia significados profundos e sobrepostos. Na tradição persa, o jardim era um espaço sagrado que reiterava nos seus quatro cantos os quatro cantos do mundo, com um espaço supra-sagrado no centro, um umbigo do mundo (ocupado pela fonte de água). Toda vegetação deveria encontrar-se ali reunida, formando um microcosmo. (...) O jardim é a mais pequena parcela do mundo e é também a totalidade do mundo; tem sido uma espécie de heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da antiguidade.

Se, por um lado, o jardim é esse espaço que representa a totalidade do mundo, um microcosmo; por outro, como nos lembra Caren Kaplan, pode ser visto como um novo terreno, um novo local, em termos de uma poética feminista, pois não é um domínio meramente doméstico, nem tampouco um espaço público ou coletivo, “é um espaço na imaginação que permite a presença do que está dentro, do que está fora, e dos elementos liminais do entre-lugar” (KAPLAN, 1987, p. 197). No entanto, longe de ser simplesmente um espaço romantizado ou a expressão de uma utopia, o jardim neste romance e no filme se torna, ao final, ambigualmente um espaço inquietante, inóspito e mesmo “estranho” (no sentido freudiano) de questionamento da supressão das diferenças. Ao mesmo tempo em que

⁵ O romance de Parsipur, mais do que o filme de Neshat, destaca a comunhão das mulheres com o jardim e a natureza a seu redor.

é um refúgio para essas mulheres, mesmo como uma possibilidade de vida após a morte (como no caso de Munis), é também um lugar que causa desconforto, pois as força a enfrentar a inequívoca diferença que as separa umas das outras e do mundo do qual são excluídas. O espaço liminar que agora ocupam não dá conta da complexidade das questões de gênero que perpassam suas experiências marcadas pelos vários outros constituintes de identidades (classe social, idade, etnicidade, religiosidade, entre outros) que as diferenciam entre si.

Construindo um discurso que oscila entre a possibilidade de ação e de libertação e a inevitabilidade do contexto histórico e político de opressão ao qual estão sujeitas, a essas mulheres parece restar pouco espaço para agenciamento. Chama atenção a maneira como esta incapacidade de ação se configura simbolicamente pela morte ao final, como é o caso da prostituta Zarin e da revolucionária Munis, morte essa que Neshat opta por tornar o eixo articulador do filme ao usá-la como moldura para iniciar e concluir o filme, tornando emblemáticas as palavras da própria Munis no início do filme: para se libertar da dor é preciso se libertar do mundo. Assim, ao invés de propor uma solução utópica para as mulheres nos espaços contemporâneos, a narrativa de Parsipur, bem como o filme de Neshat, produz um questionamento contundente sobre a possibilidade de essas mulheres escaparem da construção de um discurso determinista, do uso e abuso de seus corpos ou de se unirem em uma irmandade universalizante mesmo no contexto atual. As vitórias parecem resguardadas para pequenos momentos de transgressões perpetrados por essas mulheres ou nos pequenos momentos de união das diferenças que as separam inequivocadamente. Ocupando a pretensa posição desconfortável, na visão da sociedade da qual se alijam, de mulheres “sem os homens” que as controlam e regularizam o acesso a seus corpos, essas mulheres

lançam mão de seus desejos mais recônditos, mesmo que esse desejo as levem, como evoca a epígrafe empregada para abrir este trabalho, à loucura ou mesmo a atos irrevogáveis.

Coda

As representações e construções do corpo feminino nesses itinerários de gênero, bem como o potencial transgressivo de tais representações são interrogadas neste filme que procura ressignificar as imagens do corpo feminino numa perspectiva crítica e num espaço nacional histórico, mas marcadamente transnacional de produção e de profundas interações culturais. Neshat revela através de suas imagens e narrativas questionadoras e desestabilizadoras, a complexidade e a pertinácia das relações de gênero em contextos que extrapolam as fronteiras nacionais, nos levando a vislumbrar o espaço contemporâneo e as questões de gênero pelos parâmetros abarcados pela teorização de Doreen Massey (1994, 1999, 2005), isto é, por meio de inter-relações, da multiplicidade, da diferença e da heterogeneidade, bem como da pluralidade de trajetórias possíveis. Dessa forma, as imagens e narrativas aqui analisadas partem da interseção entre o corpo feminino e as experiências do trânsito entre o nacional e o transnacional, fazendo entrever uma experiência da mobilidade cultural dramatizada tanto no corpo material e simbólico quanto nas vivências históricas desse corpo, em um processo singularizante que desestabiliza a dicotomia dos discursos nacionais e transnacionais e o processo de heteronormatividade reprodutiva. *Women without Men* efetua, assim, uma intervenção crítica ao propor essas relevantes reflexões, apresentando uma narrativa modulada por várias vozes femininas que ousam falar, se expor e transgredir os padrões a elas impostos, construindo um refúgio, mesmo que

temporário e de agenciamento limitado, em uma simbólica Babel plurilíngue – um espaço no qual o desejo feminino e o afeto entre as mulheres podem ser concebidos e almejados.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Itinerários de gênero no espaço transnacional. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.151-180.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: critical dimensions of globalization*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1996.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BORDO, Susan. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press, 2003.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.

COSTA, Sérgio. *Dois atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres. In: _____. *Dits et écrits (1954-1988)*. Paris: Gallimard, 2001. p. 1571-1581.

_____. *De outros espaços*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/outros.prn.pdf>. Acesso em: 20 setembro 2011.

_____. Prefácio à transgressão. In: _____. *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema. v. 3*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 28-46.

HALL, Stuart. Cultural Studies and its Theoretical Legacies. In: MORLEY, David; CHEN, Kuan-Hsing (ed.). *Stuart Hall: Critical dialogues in Cultural Studies*. London: Routledge, 1996. p. 262-275.

HOOKS, Bell. *Transgress*. Paragraph 17.3 (1994): 270-271.

KAPLAN, Caren. Derritorializations: the rewriting of home and exile in western feminist discourse. *Cultural Critique* n. 6, p. 187-198, 1987.

MASSEY, Doreen. *For space*. London: Sage, 2005.

_____. *Space, place and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

_____. Spaces of politics. In: MASSEY, Doreen, et al (Org.). *Human geography today*. Londres: Polity Press, 1999. p. 279-295.

NAVAB, Aphrodite Désirée. Unsayng life stories: the self-representational art of Shirin Neshat and Ghazel. *The Journal of Aesthetic Education*, University of Illinois, v.41, n. 2, p. 39-66, 2007.

PARSIPUR, Shahrnush. *Women without Men*. Trad. Kamran Talattof e Jocelyn Sharlet. New York: The Feminist Press at CUNY, 2010.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Ithaca: Harvard University Press, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the subaltern speak? In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Larry (Ed.). *Marxism and the interpretation of culture*. Urbana: University of Illinois Press, 1988. p. 271-313.

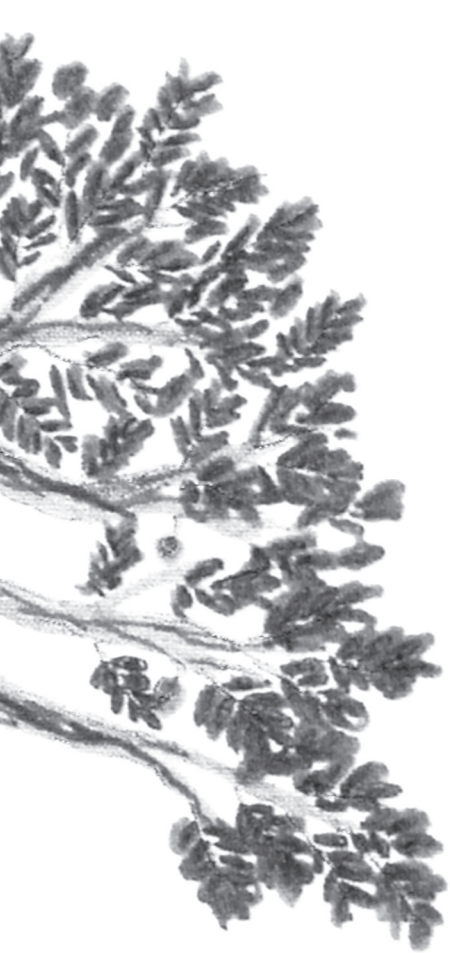
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Nationalism and the imagination*. London, New York and Calcutta: Seagull books, 2010a.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010b.

Obra audiovisual

WOMEN WITHOUT MEN. Shirin Neshat. França, Alemanha, Marrocos, Iran, 2010.







O APAGAMENTO DAS FRONTEIRAS EM TRÁFICO E A QUARTA GUERRA MUNDIAL: NARRATIVAS HOMOGENEIZANTES

ANELISE R. CORSEUIL

Documentários e filmes ficcionais recentes apresentam narrativas com uma simultaneidade de eventos paralelos que, em muitos casos, implica em um transbordamento de fronteiras geográficas e culturais, aproximando audiências de primeiro e terceiro mundo, seja pelas questões temáticas, estéticas e/ou de produção abordadas pelo filme. Em filmes ficcionais como *Babel* (2006) e *Tráfico* (2000) e documentários como *A Quarta guerra mundial (The Fourth world war)* (2003), *Frontierland* (1995) e *Gringo in mañanaland* (1995) ocorre a coexistência de uma pluralidade de narrativas, não necessariamente interrelacionadas, mas, sim, simultâneas, que ilustram uma geografia cultural plural, híbrida e fluída. Os espaços representados nestes filmes podem ser definidos como desterritorializados, pois as fronteiras nacionais e o poder do estado-nação se tornaram, aparentemente, obsoletos. Nesse contexto de produção fílmica, este artigo analisa o filme ficcional *Tráfico* (2000),

de *Steven Soderbergh* e o documentário *A quarta guerra mundial* (2003), produção da Big Noise Film, dirigido por Rick Rowley.

Em ambos os filmes, as narrativas simultâneas não apresentam uma relação causal, uma origem ou ordem fixa. Eles também não oferecem um fechamento em termos de significado. *A Quarta guerra mundial*, por exemplo, apresenta diversas narrativas com uma temática comum, onde a miséria, pobreza, sofrimento, opressão política, econômica, social, são mostradas desde a Argentina, México, Coréia, Palestina, África do Sul até os EUA pós 11 de setembro. As sequências nestes diferentes países foram filmadas por cinegrafistas ativistas ao redor do mundo e justapostas no filme. O elemento central unindo as narrativas é o neoliberalismo, que é descrito pela *voz over*, como fruto do estágio avançado do capitalismo atual e a causa principal de um estado de opressão mundial. Mas mesmo este elo de ligação entre as várias histórias apresentadas é tênue, pois a situação histórica do Apartheid sul-africano, da crise econômica causada pelo endividamento argentino no início do século XXI, da situação de opressão política e econômica e histórica imposta ao povo palestino por Israel, ou da guerra ao Iraque pós 11 de setembro não poderiam ter a mesma causa histórica. No entanto, os subtítulos apresentados nas sequências iniciais do filme uniformizam um complexo cenário mundial, ao dizer que vivemos “Uma guerra sem campo de batalha. Uma guerra sem inimigo. Uma guerra que está em todos os lugares. Milhares de guerras civis. Uma guerra sem fim” (*A quarta guerra mundial*).

O documentário generaliza a situação mundial em uma equação que pode ser dividida em dois fatores: de um lado temos o povo oprimido, denominado como “nós”, no que se inclui a audiência do documentário e os oprimidos pelas guerras, cujas imagens nos

são mostradas; do outro lado, temos as grandes corporações e o neoliberalismo destruidor do local, das pequenas empresas e de qualquer senso de coletividade. Este mundo em estado de guerra permanente, sem fronteiras e subserviente a um capitalismo selvagem é apresentado por sequências de imagens de luta em vários continentes, todas narradas a partir do voz over de Suheir Hammad, poeta líbano-americana, e de Michael Franti, músico ativista. A *voz over* poética é caracterizado por um certo subjetivismo, musicalidade, contundência e tom profético, adicionando um tom emocional ao filme, que também faz uso de relatos de personagens anônimas em um mundo cercado de dor e perdas.

O documentário é emblemático de uma consciência intercultural e dos novos sentidos de identidade comunitária que vão além da nação e das fronteiras nacionais para situar grupos sociais deslocados do centro de poder econômico, político e social em um contexto transnacional. É importante observar que mesmo nas sequências filmadas nos EUA pós 11 de setembro, os relatos se restringem aos menos privilegiados, desempregados e sem teto. As narrativas justapostas atravessam as fronteiras do nacional para problematizar a fluidez do capital e a confluência de identidades culturais em diferentes cenários geográficos, culturais e históricos, mas que, devido à rápida edição de imagens e a uma mesma *voz over* sem qualquer subtítulo que localize a origem do texto narrado, acaba se homogeneizando. Através da montagem e dos recursos cinematográficos, ao mesmo tempo em que o documentário aproxima estes povos, ele também neutraliza as diferenças inerentes a estes diferentes territórios. A desterritorialização possibilitada pelo cinema ao justapor espaços tão diferentes é dessa forma complexa e problemática. O que podemos fazer com o local, o específico, o histórico: diluí-lo em meio a tantas

imagens e vozes que se justapõem? Não estaria aqui a força do local se diluindo frente a uma narrativa transnacional?

Para Hess e Zimmerman (1997), ao transpor fronteiras geográficas e culturais, aproximando audiências de primeiro e terceiro mundo, seja por questões temáticas ou por questões estéticas e de produção, o documentário contemporâneo apresenta narrativas transnacionais como estratégia política contra os centros de poder hegemônicos. Em um cenário mundial de economia global, o documentário transnacional possibilita uma prática documental que vai além das fronteiras nacionais na luta contra o capitalismo em seu estágio atual. Para os autores, é necessária uma nova teorização e prática do documentário capaz de ir além da nação com vistas a um cenário global revelador da desterritorialização da nova ordem econômica. Como estratégia contra esta ordem mundial, os autores propõem um outro tipo de desterritorialização, possibilitada através do documentário transnacional: “os documentários transnacionais deslocam a influência corporativista da economia global ao criar novos lugares de justiça social em escala global” (Hess e Zimmermann, 1997, p.3). Em sua estratégia política de desterritorialização, o documentário transnacional possibilitaria, ao mesmo tempo, um questionamento não apenas da idéia de identidade nacional como posição fixa, mas também da diluição das condições materiais ocasionada pela economia transnacional.

A Quarta guerra mundial apresenta uma característica marcadamente transcultural no sentido em que aproxima os conflitos regionais e nacionais, aproximando audiências do primeiro mundo, supostamente a audiência alvo do filme, àquelas representadas nos conflitos regionais de países da América Latina, do Oriente Médio, da África e da América do Norte. O tom denunciatório

de práticas econômicas neoliberais pode ser visto como tentativa estética e retórica de aproximar diferentes audiências, fortificando o debate contra tais políticas. Indo além de questões nacionais, o filme estabelece um elo econômico, histórico, social e cultural entre comunidades globalizadas, independentemente de suas localizações geográficas. Neste sentido o documentário reforça a posição de críticos como Hess e Zimmermann e de Robert Stam. Este último sugere que “se o discurso nacionalista dos anos 60 construiu barreiras separando primeiro e terceiro mundo, opressor e oprimido, discursos pós-nacionalistas substituem estes binarismos com um espectro mais sutil de diferenças em que em um novo regime global primeiro e terceiro mundos estão imbricados” (Stam, 1996, p. 32)¹.

A Quarta guerra mundial aproxima conflitos nacionais de países tão díspares como México, África do Sul, Argentina, Coreia e EUA através de uma narrativa, que, ao mesmo tempo em que se propõe a resistir aos discursos neoliberais, afirma-os ao apagar as fronteiras do nacional e do histórico, definidoras de cada região representada. Desta estratégia narrativa, decorre um apagamento das diferenças entre cada estado-nação, diferenças estas que seriam capazes de potencializar a luta contra a hegemonia do neoliberalismo. Appadurai aponta para a necessidade de se pensar o papel específico do estado-nação em uma economia global disjuntiva e a relação de confronto entre confrontos regionais e a nação (APPADURAI, 1996, p.38)² em países em que

¹ “If the nationalist discourse of the 1960s drew sharp lines between First World and Third World, oppressor and oppressed, postcolonial discourse replaces such binaristic dualisms with a more nuanced spectrum of subtle differentiations, in a new global regime where First World and Third World are mutually imbricated”. Tradução minha.

² “While far more could be said about the cultural politics of deterritorialization and the larger sociology of displacement it expresses, it is appropriate at this juncture

alguns grupos tentam capturar e cooptar o poder do estado e estados tentam monopolizar conceitos de nacionalidade. Neste sentido, a construção de uma narrativa transnacional, açambarcando diferentes lutas de poder históricas como o apartheid, o militarismo latino-americano, as relações entre a palestina e Israel, como se todos tivessem um mesmo ideal ou inimigo, o neoliberalismo, é um apagamento histórico homogeneizante e problemático em si.

De maneira similar a *A quarta guerra mundial*, *Tráfico* também apresenta uma transposição de fronteiras do nacional a partir das várias linhas narrativas que atravessam a fronteira México/EUA justificadas pela fluidez do capital do narcotráfico. Ao mesmo tempo em que o filme denuncia políticas neoliberais que isentam o estado-nação mexicano e estadunidense de um papel mais contundente, ele também se utiliza de uma retórica que aproxima mexicanos e estadunidenses sem se ater aos diferentes papéis e problemas que estes países apresentam desde a linha de produção até o consumo da cocaína. Indo além de questões nacionais, o filme estabelece uma relação econômica, histórica, social e cultural entre comunidades globalizadas, mas a partir de uma perspectiva histórica e econômica indiferenciada e homogeneizante.

O filme de Soderbergh é uma adaptação da minissérie britânica *Traffick* de 1989, produzida pelo Channel 4. *Traffick* apresenta a trajetória da heroína desde os campos de produção de papoula no Paquistão até o seu consumo na Grã-Bretanha, tendo a Alemanha como ponto central no processo de distribuição e consumo. Já *Tráfico* desloca alguns elementos da narrativa da minissérie ao abordar a distribuição e o consumo da cocaína nos EUA a partir dos cartéis

to bring in the role of the nation-state in the disjunctive global economy of culture today.” Tradução minha.

controladores e distribuidores da droga no México. O processo de produção da droga não é apresentado, já que o filme se estrutura a partir de quatro linhas narrativas que focalizam a distribuição e o consumo da coca: no México dois policiais, Javier e Manolo (Benicio Del Toro e Jacob Vargas, respectivamente) tentam interceptar o tráfico da droga, quando se envolvem com General Salazar (Tomás Milian), um militar do alto escalão do governo mexicano corrompido pelo sistema de cartéis. Nos EUA, o filme apresenta três linhas narrativas simultâneas em três locais diferentes dos EUA: uma constituída por Robert (Michael Douglas), sua esposa (Amy Irving) e a filha Caroline (Erika Christensen). Robert, um juiz federal, assume um posto de proeminência no governo de Washington, enquanto sua esposa, em Cincinnati, se debate com o drama íntimo da filha, que se torna viciada em cocaína. Outra narrativa ocorre em San Diego com dois policiais do DEA (*Drug Enforcement Administration*), Montel Gordon (Don Cheadle) e Ray Castro (Luis Guzman), um afro-americano e um chicano, respectivamente. Eles apreendem uma carga de cocaína através de um intermediário do narcotráfico, Ruiz (Miguel Ferrer). Na Califórnia, Carlos Ayala (Steven Bauer), um americano de origem mexicana, morador de La Joya, e controlador de grande parte do narcotráfico que vem da fronteira com o México, é preso a partir do depoimento de Ruiz. A esposa de Ayala, Helena (Catherine Zeta-Jones), inicialmente ignorante das atividades do marido, acaba assumindo o comando das atividades ilícitas.

Além da inexistência de qualquer preocupação com os processos de produção da cocaína, o que demonstraria uma preocupação do diretor com as diferenças econômicas existentes entre os diferentes países envolvidos no narcotráfico e a situação de miséria dos campesinos que produzem a coca, a política de representação

racial do filme sugere que apenas os brancos norte-americanos são prejudicados pelo narcotráfico (Porton, 2001, p.41-42). Nos papéis assumidos por Michael Douglas e os membros de sua família, todos brancos e de classe alta, o narcotráfico adquire um tom mais pessoal: Caroline, a filha de Robert Wakefield, acaba viciada e prostituída. A própria *star persona* de Michael Douglas, como paradigma do super herói incorruptível, reafirma o seu papel de chefe de família e de juiz como Robert Wakefield. Enquanto no lado Mexicano, com exceção de Javier, a nação é invadida pela corrupção em todos os níveis, nos EUA, com exceção do advogado de Ayala, os policiais não se rendem à corrupção, sendo que os corruptos são todos de origem hispânica: Helena, Carlos Ayala e o intermediário das drogas, espécie de laranja de Ayala, Ruiz, são de origem hispânica e traficantes. A única possibilidade de ruptura com este padrão de políticas de representação parece se concentrar na personagem de Benício Del Toro. Ao contrário do que sugeriu Gallagher, de que a retidão ética do único bom policial mexicano, Javier, representado por Benicio Del Toro, poderia ser associada à proximidade do público americano com Benício Del Toro e sua *star persona*, o que o assegura um reconhecimento e alinhamento a uma ética e política hollywoodiana de representação norte-americana, aproximando-o mais ao cenário americano de ética e bons costumes do que com o universo mexicano (Gallagher, 2008, p. 240)³, Javier pode ser visto como um personagem

³ Ver Elaine Roth “Black and White masculinity in Steven Soderbergh” *Genders On-Line Journals*. http://www.genders.org/g43/g43_roth.html em 26/06/2012. A autora discute a política de representação em *Tráfico* no que tange a construção da relação entre o personagem negro que se aproveita de Caroline, e a recuperação dela a partir da redenção da figura paterna. Ver também o estudo comparativo entre a minissérie e o filme em Mark Gallagher “Race, globalization and family in

legitimamente mexicano e representante de uma ética diferenciada: é jovem, altruísta e interessa-se pelo cenário mexicano, apenas.

A política de representação do filme também se confirma na fotografia utilizada na representação dos três locais principais onde ocorrem as linhas narrativas: Tijuana, Califórnia e Cincinnati. Nas cenas que supostamente se passam no México temos um tom amarelado e envelhecido, reminescente de um terceiro-mundo empobrecido e estéril; Cincinnati se apresenta com um tom azulado, sóbrio e frio, e a Califórnia tem cores vibrantes e um cenário bem iluminado. O estereótipo é mais uma vez confirmado pela miséria endêmica proporcionada pelo cenário mexicano e a riqueza das cores californianas, sutilmente indicativas de um cenário mais promissor. Apesar desta política de representação estereotipada em relação à construção de uma paisagem e cultura mexicana, miserável e corruptível, eu argumento que o estado-nação americano não se apresenta como possibilidade redentora do caos e do canibalismo social proporcionado pelo tráfico de drogas. Robert, o juiz e pai de família, ao abdicar da profissão para salvar a filha, não apenas revela a superficialidade dos discursos legais reguladores do narcotráfico, mas também a ausência de um lócus para um personagem mais coletivizado e político, que se representaria na figura do juiz.

A coexistência das várias linhas narrativas em *Tráfico* parece imprimir ao filme uma complexidade que, de fato, não se sustenta. As narrativas, que parecem surgir de algum ponto qualquer, ao acaso, negando uma linha causal de espaço e tempo, não sustentam uma análise mais aprofundada do complexo processo de apagamento das fronteiras do nacional e do enfraquecimento do estado-nação (México

Soderbergh's remake". In Jack Boozer, Ed. Authorship in Film Adaptation. Austin: University of Texas Austin, 2008.

e EUA) no tráfico de cocaína. Duas sequências são emblemáticas deste tipo de narrativa desconectada: Helena e Javier atravessam a fronteira de Tijuana no mesmo espaço e tempo narrativo, acidentalmente seus carros se entrecruzam, mas eles não se conectam; já Robert e Javier, apesar de coabitarem o mesmo espaço de Salazar, não se reconhecem em seus papéis fundamentais. O filme não aprofunda as inter-relações de poder do narcotráfico entre os dois países e as relações díspares de poder entre os governos dos EUA e do México. O acidental entrecruzamento destas personagens se torna assim uma espécie de curiosidade.

O enfraquecimento da narrativa sobre a nação também se revela na ênfase dada pelo filme ao privado, ao familiar e ao local em detrimento do econômico, do global e do nacional. Javier, como uma espécie de herói infantilizado, negocia a troca de informações sigilosas com o DEA americano por melhor iluminação nos campos de balsebol de Tijuana, para que as crianças fiquem protegidas dos traficantes; Robert Wakefield, em seu retorno ao seio familiar troca a macropolítica de Washington pela anseio em salvar sua filha Caroline; Helena, por sua vez, revela a infantilização da vigilância estadunidense ao demonstrar que pode atravessar a fronteira com carregamento de bonecos de cocaína, sendo eles objetos acima de qualquer suspeita; e Gordon promete resgatar a sua honra de policial ao prometer vingar a morte do companheiro, morto em uma explosão de uma bomba. O filme também não articula qualquer reflexão mais aprofundada sobre os modos de produção da cocaína, focalizando apenas um universo de consumo. Neste contexto, os cartéis são mais eficazes que um estado-nação, corruptível no lado mexicano e infantilizado no lado americano. Qualquer reflexão mais analítica, verticalizada ou aprofundada sobre a função do estado-nação no processo de

produção, distribuição e consumo da droga é substituído por linhas narrativas paralelas que são acidentalmente interconectadas, como espécie de alegoria para as ações governamentais norte-americanas contra o narcotráfico: ações sem uma estratégia política, econômica ou social. A experiência do espectador neste tipo de filme é de uma jornada que vai de uma estrada a outra, de uma nação a outra, sem uma percepção mais aprofundada das suas relações de poder. Se os filmes aqui analisados pretendem oferecer uma percepção das novas formas de experiência do indivíduo contemporâneo, na sua pluralidade, desenraizamento do estado-nação, desterritorialização e dominação por capitais cada vez mais fluídos e complexos, de onde até mesmo perdemos a noção dos meios de produção, podemos dizer que suas narrativas, as vezes superficiais, se incluem na teia invisível deste discurso hegemônico globalizante.

Referências

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization Public Worlds Volume 1*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- BRUZZI, Stella. *New documentary: a critical introduction*. London and New York: Routledge, 2000.
- BURGOYNE, Robert. *Film nation: Hollywood looks at U.S. history*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1997.
- CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- CORSEUIL, Anelise R. “Reconstructing Latin American history in Walker and The Mission”. *Revista Ilha do Desterro: a journal of English language, literatures in English and cultural studies*, n. 32, p.177-88, 1997.

ELLIS, Jack C. *The documentary idea: a critical history of English-Language documentary film and video*. New Jersey: Prentice Hall, 1989.

GALLANGHER, Mark. "Traffic/Traffik: Race, Globalization and Family in Soderbergh's Remake." In: BOOZER, Jack (org.). *Authorship in Film Adaptation*. Austin: University of Texas, Austin, 2008. pp.229-252.

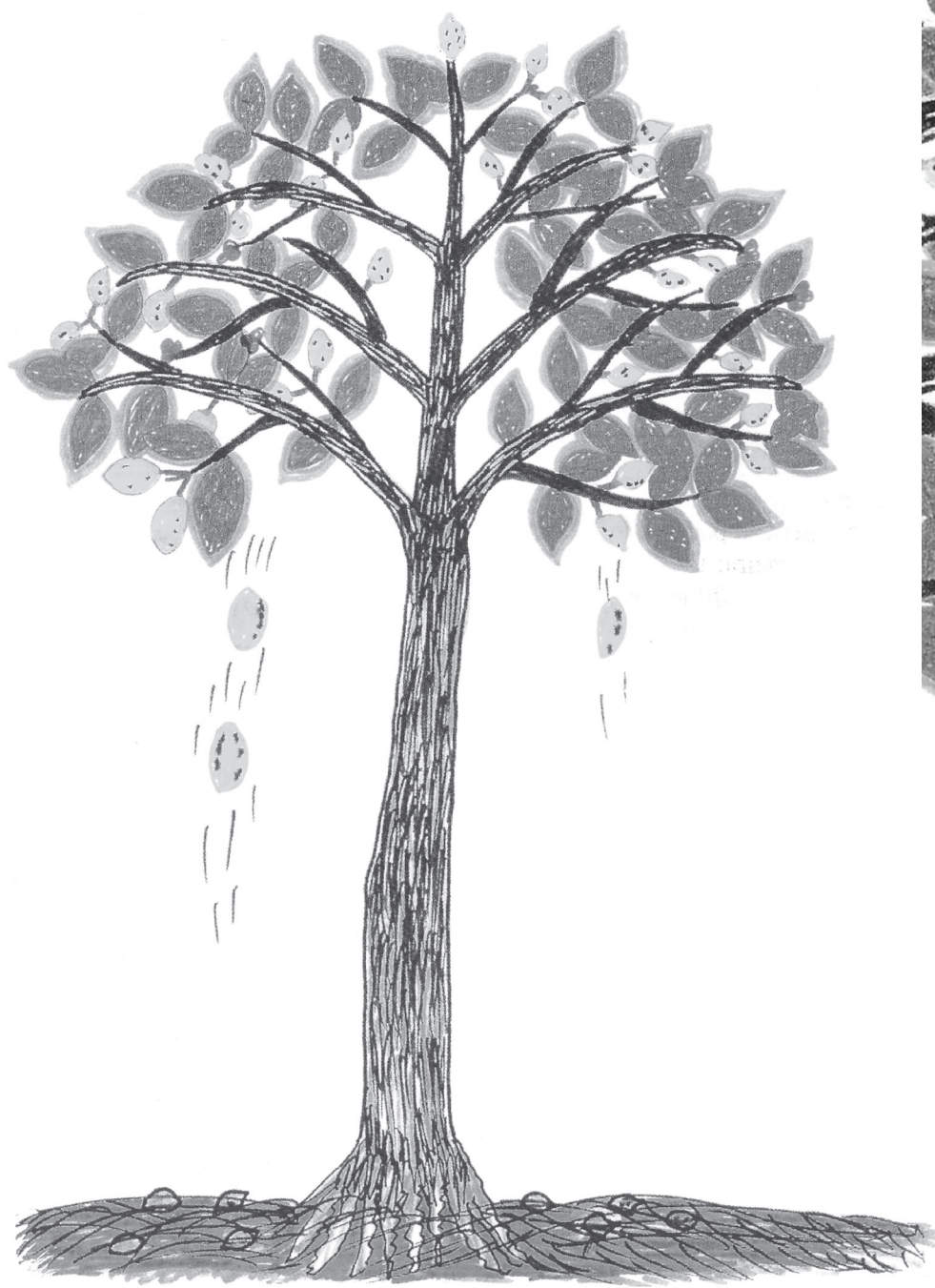
HESS, John; ZIMMERMAN, Patricia R. "Transnational Documentaries: A manifesto". *Afterimage*, v. 24, n. 4, p. 8-15, 1997.

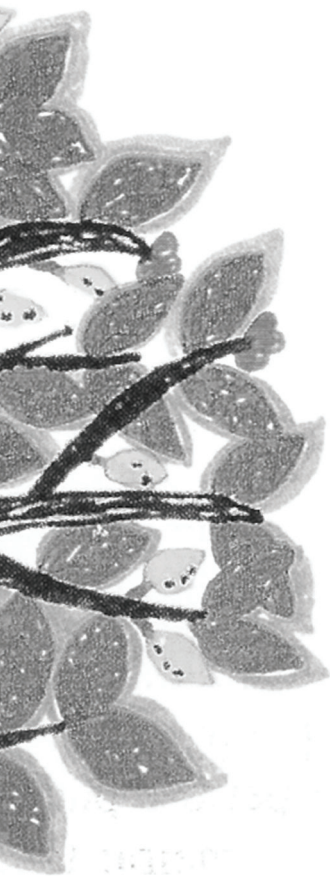
NAFICY, Hamid (Org.). *Home, Exile, Homeland: film media, and the politics of place*. *AFI Film Readers*. New York: Routledge, 1999.

ROTH, Elaine. "Black and White masculinity in Steven Soderbergh" *Genders On-Line Journals*. http://www.genders.org/g43/g43_roth.html em 26/06/2012.

SALDAÑA-PORTILLO, Maria Josefina. *The revolutionary imagination in the Americas and the age of development*. Durham and London: Duke University Press, 2003.

STAM, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.







J'AI PAS SOMMEIL E CODE INCONNU: VIOLÊNCIA E A IMUNIZAÇÃO DOS ESPAÇOS TRANSNACIONAIS

ALESSANDRA S. BRANDÃO E RAMAYANA LIRA

Dos diversos nós que prendem o pensamento contemporâneo talvez o mais problemático seja o expresso no pronome da primeira pessoa do plural. O que é esse ‘nós’, ou seja, o que somos ‘nós’? Como nos relacionamos uns com os outros e o que é que nos separa? Como podemos permanecer juntos? O que partilhamos e como se dá essa partilha? O que é o comum de todos e o que é o isolamento? O que quer dizer tocar-nos? Essas são questões que têm surgido diante de uma série de filmes contemporâneos, estes mesmos reflexões audiovisuais que emprestam imagens ao pensamento sobre a condição transnacional e transcultural de nossos tempos, caracterizada, como lembram Robert Stam e Ella Shohat, pela circulação de imagens e sons, mercadorias e pessoas. Tais fluxos, segundo os autores, desterritorializam o processo de imaginação desse “estar junto” (2006).

É nesse contexto que propomos nos debruçar sobre os filmes *J'ai pas sommeil* (1994), de Claire Denis, e *Code Inconnu: Récit incomplet de divers voyages* (2000), de Michael Haneke. Buscamos problematizar

como essas obras criam espaços metropolitanos transnacionais onde personagens de diferentes nacionalidades, culturas e/ou grupos étnicos se (des)encontram, formando uma constelação de subjetividades que transitam pela cidade de maneira fluida, desafiando noções de centro e margem, dentro e fora. As narrativas se constroem com base no estranhamento, na perda e na desconexão, e, especialmente, na violência. Esses filmes concretizam um pensamento sobre a condição transnacional, marcada por encontros violentos, muitas vezes gerados por uma lógica ‘imunizante’ que pode ser entendida através das categorias *immunitas* e *communitas*, desenvolvidas por Roberto Esposito.

Para Esposito, o termo *comunidade* pode ser entendido como o que nos obriga, enquanto que a *imunidade* denota a intenção de autoconservação que domina a sociedade atual. O pensador italiano propõe escapar à lógica onde o comum se manifesta naquilo que une em uma única identidade a propriedade de cada um dos membros de certa *comunidade*, que se tornariam, assim, proprietários do que é *comum* (2007, p.25). Para se distanciar desse tipo de apreensão do que seja a comunidade, Esposito lança mão de um estudo histórico-filológico que releva que tanto comunidade quanto imunidade são termos derivados de *munus* – do latim ‘dom’, ‘ofício’, ‘obrigação’ – e implicam as noções de uma ‘comunidade’ na qual os seus membros estão obrigados a cumprir essa obrigação, e de uma ‘imunidade’, que sugere a isenção de tal condição. É imune aquele que está dispensado das obrigações e dos perigos que, pelo contrário, concernem a todos os outros. A comunidade deixa de ser, então, aquilo que seus membros têm em comum, algo positivo, do qual são proprietários; comunidade é o conjunto de pessoas que estão unidas por um dever, por uma dívida, por uma obrigação de dar. A comunidade se vincula,

assim, à subtração e ao sacrifício. Alteram-se, pois, os meios de pensar a comunidade: não mais como um corpo, sonho de fusão de todos em Um (nação, identidade, religião) .

Já a imunidade expressa o caráter refratário do corpo em relação ao perigo de contrair uma enfermidade. Uma forma atenuada e induzida de infecção pode prevenir, por certo, uma doença. Trata-se de proteger a vida fazendo-a roçar a morte. Assim, por exemplo, a violência é um dos componentes do aparato jurídico-institucional destinado a reprimi-la. Seria necessário, digamos, inocular, um pouco de violência para evitar sua disseminação desenfreada. A violência aparece, aqui, como problema político fundamental, já comentado por Walter Benjamin, pois ela pode instituir e preservar o direito. Benjamin observa que o direito monopoliza a violência visando seus “fins jurídicos”, ou seja, a realização da justiça, mas também para garantir a si próprio como “direito”. Contudo, há a constante ameaça de surgimento da violência que escapa ao direito, a existência de uma violência *fora* do direito é uma ameaça a este. É esse *de fora* que entra em questão, na sua potência de fazer parar o ciclo de reprodução do poder.

Mas o que temos no senso comum é a percepção de que, assim como as doenças, os vírus e bactérias, também a violência precisa ser afastada como ameaça ao corpo social. Na verdade, o próprio contato, mesmo não violento já se apresenta como perigo. As gripes que reprimem o abraço, as síndromes que repelem o beijo estão aí para demonstrar esse estado de coisas. O que conta é impedir, prevenir e combater a difusão do contágio real e simbólico, por qualquer meio e onde seja. O problema é que a exigência imunitária, necessária para defender nossa vida, levada mais além de um limite, acaba se virando contra essa vida mesma. Como nas enfermidades autoimunitárias,

onde o sistema imunológico se volta contra o corpo que deveria proteger, destruindo-o.

Para Esposito, o individualismo moderno surge da ruptura com as anteriores formas comunitárias e contém uma forte tendência imunitária. A exigência de autoconservação, típica da época moderna, se tem feito cada vez mais acelerada, até converter-se no eixo ao redor do qual se constrói a prática efetiva ou imaginária da sociedade contemporânea. Diz Esposito, em uma entrevista, que a lógica imunizante pode ser encontrada, “de um lado, todo o aparato institucional, a partir do Estado, das formas jurídicas. De outro, toda a organização territorial, as comunidades étnicas identificadas por um elemento comum, seja o território, a língua, a religião, a cultura. Estes grupos, culturalmente ou territorialmente definidos, tendem a fecharem-se, a imunizarem-se com respeito ao exterior”.

Deparamo-nos, então com a questão crucial que diz respeito à tensão gerada por essa lógica imunizante e a experiência do trânsito e da mobilidade dos sujeitos no mundo contemporâneo. É essa tensão que enriquece obras como *J'ai pas sommeil* e *Code Inconnu*. Os encontros transnacionais nos filmes de Denis e Haneke desafiam essa lógica, revelando uma crise desse sistema auto-imunizante. À violência que exclui, marcando um dentro e fora, delimitando pertencimentos, os dois filmes em questão respondem com uma “classe de violência”, ou seja, não a violência de uma classe social (uma abordagem que poderia levar a reducionismos identitários), mas um tipo de violência que, experienciado por pessoas de diversos backgrounds, apresenta-se como uma recusa à violência excludente. É uma linha de fuga que atravessa vários dos segmentos ‘imunizados’ contra o que é ‘estrangeiro’ e/ou ‘estranho’.

Nos filmes de Claire Denis, por exemplo, temos personagens em trânsito, habitantes do movimento e da mobilidade. Seus protagonistas são estranhos estrangeiros, migrantes, transeuntes que se (des)encontram; e desses (des)encontros dificilmente temos uma composição estável de forças: casais não são construídos, famílias não são formadas, o lar não é encontrado. Os personagens materializam essas forças que colidem, cada um com sua temporalidade e espacialidade. Assim é em *J'ai pas sommeil*, mas também em *Code Inconnu*, de Haneke, onde a colisão desses personagens traz à tona as dificuldades que surgem com o toque: desejados, involuntários ou provocados, os toques trazem consigo a possibilidade de transcender o isolamento. Mas para isso, é necessário que se atravesse uma linha, que se cruze uma fronteira, que se despreste uma lei. Esse toque, muitas vezes violento, que atravessa as linhas, mas que também rompe a pele, perfura o corpo e punge o espectador.

J'ai pas sommeil e *Code Inconnu* trazem à tona não apenas o potencial da violência para desestabilizar os impulsos imunizantes, mas também produzem “imagens violentas”, ou seja, uma espécie de punctum barthesiano que perfura a imagem e o espectador, perturbando o prazer estético. Os filmes também trazem à luz a maneira como a própria linguagem cinematográfica pode se organizar em torno da lógica imunizante acima descrita e, assim como seus personagens, criar situações de violência em que o espectador se vê desafiado a encarar sua própria autoimunização diante da imagem violenta que é, antes de tudo, irradiação, explosão, contaminação.

Tanto Haneke quanto Denis constroem narrativas fragmentárias que dissolvem a “normalidade” e “disciplina” que constroem o corpos de personagens e espectadores em narrativas mais fechadas. A própria Claire Denis afirma em entrevista que

o cinema não é feito para dar explicações psicológicas. Para mim o cinema é montagem, edição. Fazer com que blocos de impressões ou emoções se choquem com outros blocos de impressões ou emoções e por explicações no meio, isso para mim é entediante... Nossos cérebros estão cheios de literatura, mas acho que também temos um mundo de sonhos, o cérebro é também cheio de imagens e canções e eu acredito que fazer filmes, para mim, é dispensar a explicação. (apud BEUGNET, 2004)

É fora da lógica mortificante da explicação, que se aproxima do senso comum, que constitui uma doxa, que as obras de Haneke e Denis são melhor entendidas.

J'ai pas Sommeil é baseado em um fato real: no início dos anos 90 o 18º distrito de Paris foi assolado por uma série de assassinatos de senhoras idosas. Ao invés de escolher fazer um *thriller* sobre o *serial killer*, nos moldes de *Silêncio dos Inocentes*, Claire Denis prefere construir um tecido onde vários personagens se cruzam, inclusive o assassino, a quem não é dada prioridade narrativa, como no caso do filme de Jonathan Demme. O espectador se torna um observador do cotidiano desses personagens, que nos é dado de forma “superficial”, sem *insights* psicologizantes. Temos situações sonoras e óticas que fazem com que *J'ai pas sommeil* possa ser comparado a uma errância contínua, como em outros filmes de Denis. Esse movimento, contudo, não implica a sujeição do tempo fílmico à trama, pois a edição prefere recorrer a elipses, permitindo que o próprio tempo “erre”, criando uma porosidade temporal onde o passado constantemente se projeta no presente.

Em *J'ai pas sommeil* a construção do espaço narrativo reflete a própria estrutura narrativa montada por Denis, que evoca uma percepção fluida e cambiante do tempo e do espaço. É importante notar que o modo de enunciação preferido por Denis é dominado pela imagem, com diálogos esparsos e com a progressão narrativa

estruturada de forma fragmentária, que leva à criação de padrões irregulares de cruzamentos, uma espécie de tear que abre mão da simetria para construir novas e fascinantes estruturas. Tomemos como exemplo a sequência de abertura do filme, filmada dentro de um helicóptero que sobrevoa Paris, que nos dá uma visão parcial da cidade e das estradas, encobertas pelas nuvens. Mais adiante, uma cena em um laboratório da polícia um técnico olha amostras de fibras. Aqui, a câmera se transforma no próprio microscópio, revelando o entrelaçado dos fios que remetem a um mapa da cidade, e a imagem é acompanhada do som de um programa de rádio que fala das ruas onde foram cometidos os crimes. É esse o espaço do filme, em forma de teia, onde fios soltos se encontram precariamente, espaço que não se vê como um todo orgânico, mas que se deixa apreender como um labirinto de trajetórias interconectadas. Paris aparece como um formigueiro, intensa atividade humana pontuando suas ruas, mas também como espaço descontínuo, onde o caminho de uma atriz da Lituânia, Daïga, (que migra impulsionada pela promessa de uma carreira na França) roça os destinos dos irmãos Theo e Camille, da Martinica.

Nem a separação nem os encontros desses personagens são totais. Se cortes sugerem uma proximidade espacial e emocional, remetendo a um encontro possível, tal encontro raramente acontece. A imagem parece querer criar esses laços, como por exemplo, na chegada de Daïga, quando ela caminha pela primeira vez pelos boulevares perto do hotel onde trabalha. Tal sequência é mostrada paralelamente a imagens de outra mulher, uma personagem que ainda não foi apresentada. Edição, luz e a mise-en-scène exploram o isolamento das duas mulheres e sugerem uma aproximação, que é negada pela diegese: essas duas mulheres nunca se encontram. Até mesmo os dois

protagonistas masculinos trocam apenas algumas palavras durante todo o filme.

O tecido impreciso dos encontros transnacionais é tinto de violência. Como já salientado anteriormente, *J'ai pas sommeil* não se associa à tradição de filmes de *serial killers* onde a apresentação dos crimes é espetacular, psicologizada e, não raro, moralizada. Pelo contrário, aqui, a violência está imbricada na tapeçaria das ignomínias diárias e das humilhações rotineiras; a violência não é um ato de transgressão da ordem moral: é, antes, o horror que surge da sua aparente banalidade e de sua insuportável proximidade.

A forma como Denis enquadra a imagem também colabora para uma construção da violência sem sensacionalismos. Pascal Bonitzer usa o termo *décadraze*, ou seja, desenquadramento para caracterizar os campos vazios, ângulos incomuns, corpos fragmentados na borda do quadro ou em close-ups. O olhar é obrigado a vagar pelo quadro, pois, como continua Bonitzer, o olho, acostumado (ou educado?) a imediatamente centrar as coisas, a direcionar o olhar para o centro, não encontra nada e se retira para a periferia, onde algo à beira de desaparecer ainda se agita. O próprio olhar é obrigado a transitar, a se remover, como os personagens, sem, necessariamente, encontrar seu “lugar”.

O filme *Code Inconnu*, de Michael Heneke, traz operações semelhantes. O título completo, Código Desconhecido, Relato Incompleto de Diversas Viagens, já adianta os desafios de sua leitura. Em uma Paris coalhada de figuras de diversos backgrounds, as pessoas são incapazes de se comunicar. Não se pode entender o que está sendo dito sem se conhecer o código, como bem aprendemos logo no início do filmes, na interação das crianças que usam linguagem de sinais, alienando o espectador. Como, então lidar com esse entrave? A saída

humanista solicita que mostremos nossa “verdadeira” face, que nos revelemos como realmente somos e o que sentimos, de maneira que haja uma comunicação mais “autêntica” e solidária. Contudo, o que o filme de Haneke parece sugerir é exatamente o oposto. A questão é: e se não houver um código desconhecido a ser decifrado? E se a “verdadeira”, “autêntica” realidade é exatamente aquela em que não há código, ou seja, não existe uma realidade psicológica substancial atrás das máscaras que são vestidas?

No filme, Anne é uma atriz que mora em Paris com seu namorado, um fotojornalista que registra o horror da guerra. Anne recebe a visita do irmão de seu namorado, que decide não mais viver na fazenda com seu pai. Quando o adolescente joga um saco de papel em uma imigrante romena, ele é confrontado por Amadou, um jovem negro que trabalha em uma escola para surdos. Depois do encontro inicial, marcado pela violência, os personagens continuam em caminhos separados em um mundo paradoxal, cada vez mais interconectado e progressivamente fragmentário. Essa violência estrutural marca a falha do multiculturalismo como expressão de um liberalismo humanista.

Code Inconnu é o primeiro filme feito na França por Haneke, fato que acentua seu caráter transnacional. Contudo, é na própria forma do filme que esse caráter se apresenta de maneira mais contundente. Os “relatos incompletos de diversas viagens” se cruzam salientando o que parece ser uma intransponível fenda entre grupos étnicos e familiares. Assim como em *J’ai pas sommeil*, essa mentalidade que cria uma Europa em forma de fortaleza, enclaves inexpugnáveis, é desestabilizada pela estética do (des)encontro entre personagens que, na movência, borram as fronteiras entre culturas, nações e corpos. A tensão entre a rigidez da fortaleza e da mobilidade do trânsito dos

personagens é enfatizada pelo conflito entre os planos-sequência em travelling (evocando o movimento e a fluidez) e os intervalos criados pela tela preta, que interrompem o fluxo. Tais intervalos, no entanto, também remetem a uma incomensurabilidade do tempo e à fragmentação do espaço, exigindo saltos na percepção, pois ao confundir presente e passado colocam em crise a idéia de verdade, confundindo o verdadeiro e o falso.

Haneke cria um filme que questiona as imagens, a representação da realidade e a (dis)ordem que rege o mundo. A pergunta é sempre “em que podemos acreditar”. A verdade da imagem em Haneke é essa ambigüidade, que acaba transbordando para os personagens. Nós vemos os personagens, mas não vemos “através de seus olhos”, uma vez que os processos de identificação são desestabilizados pela fragmentação narrativa e imagética. Os conflitos carecem de um princípio que justifique uma tomada de partido: diante da tensão entre personagens, entre verdadeiro e falso, o filme exige de nós que reconheçamos a multiplicidade de posições, a concomitância de situações, a heterogeneidade do mundo.

Há, na instância crítica de Haneke uma ponta de pessimismo. O movimento que retorna ao final, os travellings horizontais que perseguem os corpos indecisos, cansados, solitários parecem remeter a um desencantamento com o mundo. Contudo, *Code Inconnu* nos dá também uma chave para começarmos a vislumbrar a potência da vida: é o código desconhecido das crianças surdas, é a aposta em um futuro que nega a teleologia, pois não se dá a ler, mas que aponta para possibilidades distintas do que temos hoje. Apenas essa negação radical da comunicação pode desfazer as armadilhas de identidades fixas, espaços excludentes e poderes produtores da vida nua.

Em suma, não há julgamento moral em *Code Inconnu*, assim como não há em *J'ai pas Sommeil*. A moralização é uma das formas perniciosas de imunização. O estabelecimento de bons ou maus personagens, de boas ou más imagens, não cabe nessas obras. A violência, quando surge, é, antes, uma insurgência, um aparecimento de dentro que irrompe pelo corpo, feito pústula, abrindo para o fora, para o contato/contágio. Essa violência que cria laços não de classe, mas filiações provisórias e táticas; é uma classe de violência e não uma violência de classe, para retomar o subtítulo da obra *Nathalie Granger*, de Marguerite Duras.

Tanto *J'ai pas sommeil* quanto *Code Inconnu* exploram os problemas do contato em um mundo caracterizado por fluxos que, se de um lado, remetem à potência da desterritorialização, por outro estão envolvidos de conflitos violentos. Os espaços transnacionais criados em metrópoles européias são os palcos desses (des)encontros que criam novas (des)filiações e levam a (re)pensar identidades e topologias. De certa maneira, esses filmes pensam com Jean-Luc Nancy, pois neles a violência cria uma ferida aberta, a imagem do insustentável limite entre dentro e fora. A ferida tanto abre o corpo para um fora quanto para dentro, é também uma dobra para dentro, uma invaginação.

A violência aparece menos como uma poça estagnada de sangue e mais como um borrão vermelho que atravessa as narrativas sem criar uma fixação que a glamorize. Quando móvel, irradiada, espalhada sobre o filme, a violência não se deixa carregar de tons moralizantes; pelo contrário, sua existência nos faz encarar o prazer da fixação destrutiva na violência contida nos poderes pacificadores das convenções narrativas. É o que sugerem Leo Bersani e Ulysses Dutoit em *Forms of Violence*. Podemos concluir com a indicação provisória de que a violência que irradia torna mais difícil o processo de imunização

do espectador em relação a essas imagens violentas – as convenções narrativas acabam por fornecer uma espécie de inoculação contra a força da imagem. A violência que borra fronteiras nos faz pensar, ao contrário, como a mulher grávida, que carrega dentro de si um estrangeiro, um corpo estranho, mas que não pode ser repellido pelo seu sistema auto-imunizante, sob a ameaça de destruição. É assim também o coração intruso de Jean-Luc Nancy. É o perigo que nos habita, a violência que habita a imagem e que não pode ser natimorta sob o risco de perdermos uma das potências do cinema.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Critique of violence. *Walter Benjamin: selected writings. Volume 1*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. p. 236-252
- BERSANI, Leo; DUTOIT, Ulysses. *The forms of violence: narrative in Assyrian art and modern culture*. Nova York: Schocken, 1985.
- BEUGNET, Martine. *Claire Denis*. Manchester; Nova York: Manchester Universtiy Press, 2004.
- BONITZER, Pascal. *Desencuadres: cine y pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- ESPOSITO, Roberto. *Immunitas*. Buenos Aires, Amorrortu: 2005.
- _____. “Recuperemos a Comunidade”. Disponível em www.pos.eco.ufrj.br/uploads/entrevista_resposito1.pdf
- EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry (org.). *Transnational Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge. 2006
- HANNERZ, Ulf. *Transnational Connections – Culture, People, Places*. Londres: Routledge, 2003

MAYNE, Judith. *Claire Denis*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *The Inoperative Community*. Minneapolis: University of Minnesota, 1991.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WHEATLEY, Catherine. *Michael Haneke's cinema: the ethic of the image*. New York, Berghahn Books, 2009.







SOBRE A DIMENSÃO TRANSCULTURAL DO REALISMO SENSÓRIO NO CINEMA MUNDIAL CONTEMPORÂNEO

ERLY VIEIRA JR

Veza por outra, deparamo-nos, dentro do cinema mundial contemporâneo, com um tipo de narrativa altamente ambígua e rarefeita de informações racionalmente apreensíveis, ao mesmo tempo que somos rodeados por uma profusão de estímulos sensoriais (sonoros, visuais) não facilmente reconhecíveis num primeiro momento, porém altamente pregnantes, como a que nos é contada no curta-metragem *Phantom of Nabua* (2010), de Apichatpong Weerasethakul. Nele, durante cerca de dez minutos, acompanhamos o desenrolar de um estranho jogo, parecido com o futebol, em que a “bola” é um objeto em chamas, e os participantes são um grupo de rapazes oriundos dos vilarejos que rodeiam a floresta tropical tailandesa. Embora essa ação seja conduzida por um quase imperceptível fio narrativo, somos convidados a partilhar de uma intensa experiência sensorial, quase hipnótica, ao seguirmos os movimentos das diversas fontes de luz enquadradas pela câmara. Alguns planos mais aproximados sugerem uma certa tatilidade da

imagem, e o desenho de som, mesclando em sutis gradações os ruídos das explosões projetadas com os sons da partida de futebol e o ambiente da floresta, conduz a uma outra experiência auditiva, em que os sons pedem para ser desvendados cuidadosamente. O tempo cronológico (pouco menos de dez minutos) já não importa mais: embarcamos numa espécie de presente eterno, que nos é apresentado aos poucos (à medida que as figuras tornam-se distinguíveis em meio à penumbra), e que só se esvai ao final desse trânsito contínuo de afetos e intensidades que se efetua diante de nossos olhos, ouvidos, pele... em suma, de todo nosso corpo.

Em meio à imersão proporcionada por um olhar atento, quase como uma lente de aumento voltada para um banal evento cotidiano, somos transportados para um outro espaço-tempo narrativo, no qual poucos dados racionais nos são disponibilizados (potencializados, no caso, pela ausência de diálogos), e o que sabemos da cena nos é dado pela investigação intuitiva que empreendemos a partir dos diversos estímulos sensoriais sobrevalorizados no decorrer do filme. Se, por um lado, parece uma saída “natural” deixar de lado, ainda que por alguns instantes, o olhar racional/psicologizante que rege o aparato de leitura de imagens em movimento ao qual estamos mais acostumados nas narrativas cinematográficas, por outro, a abertura à valorização da dimensão sensorial proposta por um filme como o de Weerasethakul amplia uma sensação de “estar-com” ou “estar no mundo”, que nos transporta, como se fôssemos cúmplices dessas imagens, para junto da cena.

Eu poderia ter escolhido descrever outras cenas, de outros filmes realizados em diversas regiões do planeta, para iniciar esse texto. Por exemplo, a investigação a princípio desinteressada que a câmera faz numa oficina tipográfica abandonada, passeando por entre as prensas

e ferramentas, por dentro e por fora dos cômodos, até se deparar com duas crianças que iniciam uma brincadeira, e segui-las enquanto correm por entre becos, bosques e ruas, até parar por alguns instantes como se ela também, à maneira de um corpo humano, precisasse retomar o fôlego (*Shara*, da japonesa Naomi Kawase, 2003). Ou o jovem que atentamente escuta e grava sons numa estação, enquanto trens vão e vem, atravessando o quadro, corrigido pelas sutis flutuações de uma câmera, em modulações que se aproximam de uma respiração (*Café Lumière*, do taiwanês Hou Hsiao Hsien, 2003). Ou ainda os exercícios físicos, repetidos, um a um, pelos corpos dos soldados da legião estrangeira em treinamento, acompanhados por movimentos mínimos e também flutuantes da câmera, que assumem, após uma série de repetições, um caráter quase hipnótico, podendo se prolongar de uma ação para outra – como, por exemplo, o exercício da corda bamba, ao qual se segue uma panorâmica através dos varais de roupas secando ao vento que sopra no deserto (em *Bom trabalho*, da francesa Claire Denis, realizado em 1999).

Em comum, tais cenas (e filmes) possuem essa predileção de uma forma de narrar na qual o sensorial é valorizado como dimensão primordial para o estabelecimento de uma experiência estética junto ao espectador: em lugar de se explicar tudo com ações e diálogos aos quais a narrativa está submetida, adota-se aqui um certo tom de ambigüidade visual e textual que permite a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem. Ou seja, trata-se de uma outra pedagogia do visual e do sonoro (muitas vezes aliado a uma certa dose de tatilidade na imagem, aquilo que Laura Marks denomina uma “visualidade háptica”), que nos convida a reaprender a ver e ouvir um filme, para além de uma certa anestesia de sentidos que as convenções do cinema hegemônico (mesmo o contemporâneo, com

suas desconstruções narrativas pós-modernas e choques perceptivos proporcionados pela tridimensionalidade) há muito promovera em nossos corpos de espectadores.

Para se referir a esse conjunto de narrativas audiovisuais, parte da crítica cinematográfica adotou o termo “cinema de fluxos” ou “estética do fluxo” (expressão cunhada por Stephane Bouquet, num artigo publicado na *Cahiers du cinéma*, em 2002). Sob esse rótulo, são comumente incluídos filmes realizados a partir do final da década de 90 do século XX, num conjunto marcado pela ênfase numa reinserção corporal no espaço e tempo do cotidiano, presentificado, traduzido como experiência sensorial mediada pela linguagem audiovisual. Aqui, a elipse temporal e a ambigüidade visual, desencadeadoras tanto de inquietudes quanto de delicadíssimos alumbramentos, conduzem a um dispositivo de produção de incertezas, intensificado pela composição de imagens e ambiências que desarmam o espectador, convidando-o a imergir num espaço-tempo cênico que emula a realidade em escala microscópica do cotidiano, através de uma nova relação do olhar que convida a primeiramente sentir, para apenas depois racionalizar.

Numa época em que o sensorial é espetacularizado – e, muitas vezes, anestesiado, como nos blockbusters 3D que monopolizam as programações das salas exibidoras comerciais mundo afora – valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial. Daí a adoção de uma sensorialidade (ou melhor, multi-sensorialidade) difusa, multiforme, reticular e dispersiva (e, nesse ponto, ela seria distinta das propostas sensoriais das vanguardas do começo do século XX ou do cinema moderno de um Tarkovski, aliando tal dimensão sensorial à conexão com a dialética memória/esquecimento). Aqui, os afetos eclodiriam

dentro do plano, não necessariamente atrelados ao cerne narrativo da cena. É como se compusessem um registro paralelo, capaz de tensionar nossa percepção do conjunto de simultâneos microeventos e microdeslocamentos corporais registrados pela câmera, construindo um espaço-tempo narrativo que concebe o cotidiano como uma experiência de sobrevalorização sensorial, a reverberar diretamente no corpo e nos sentidos do espectador.

Por uma exploração sensorial e afetiva do real

Quando pensamos no cinema de Hou Hsiao Hsien, por exemplo, a idéia da *mise-en-scène* como uma espécie de escritura da efemeridade cotidiana parece ganhar forma. Neste caso, o próprio olhar torna-se mais arejado e os encadeamentos narrativos afrouxam-se, submetidos à apreensão sensorial dos eventos captados pela lente de uma câmera que parece flutuar por sobre a realidade retratada, permeável a diversos elementos para além do que se está enquadrando.

Por não ter começo nem fim aparentemente delimitáveis, e estar marcada por uma multidimensionalidade (BURKITT, 2004), já que seus diversos microeventos ocorrem aleatoriamente em caráter de simultaneidade (e por isso mesmo, deslizaríamos de uma dimensão a outra), a experiência cotidiana assume-se como fértil terreno a ser explorado pela estética do fluxo. Não que já não houvesse incorporações anteriores do cotidiano pelo cinema – e aqui, as referências são várias, desde o olhar milimétrico e quase silencioso de Yasujiro Ozu, confessa referência para cineastas como Hou e Kawase, até experiências radicais da modernidade, como os filmes de seis, oito horas de duração de Warhol e a sucessão de eventos banais nos planos alongados de Chantal Akerman em seus primeiros filmes, especialmente em *Jeanne Dielman* (1975). Contudo, podemos dizer

que, nesta vertente do cinema contemporâneo, a adoção de um olhar que tende ao microscópico e que se deixa guiar pelas sutis modulações de detalhes sonoros, cinéticos e luminosos no interior da cena recoloca a questão do cotidiano sob outra perspectiva narrativa: a que assume o caráter sensorial como ponto de partida para a irrupção de alumbramentos capazes de abrir a percepção do espectador para além do anestesiado olhar que já não percebe a riqueza multidimensional de um mundo em constante mobilidade. Daí pensarmos num tipo de plano em que o corte não seja dado pelo final da ação, mas sim por elementos que apontem para o cessar ou para a migração espaço-temporal dos afetos irrompidos junto ao espectador durante os eventos filmados/presenciados.

Karl-Erik Schøllhammer (2005), ao discutir o realismo nas artes e literatura contemporâneas, fala de uma “estética afetiva”, contraposta à estética do efeito praticada a partir do final do século XX (e traduzida em especial no “realismo traumático” identificado por Hal Foster em seu livro *The return of the real*, de 1994). Trata-se aqui de uma experiência que operaria através de “singularidades afirmativas e criativas de subjetividades e inter-subjetividades afetivas” (2005, p. 219). Nela, a obra de arte torna-se real “com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (idem). Ao dissolver a fronteira entre a realidade exposta e a realidade esteticamente envolvida, esse “realismo afetivo” traria a ação do sujeito para dentro do evento da obra.

Esse tipo de “suspensão” entre o eu e o outro, de “entre-lugar” por onde transitam e transferem-se afetos, poderia encontrar paralelo no cinema contemporâneo, a partir da exploração do sensorial como portas de entrada para a imersão do espectador na fugacidade do instante presente em que se desdobra a ação fílmica. Daí minha

proposição de um “realismo sensorio”, espécie de desdobramento do realismo afetivo proposto por Schøllhammer, em que a valorização desses aspectos sensíveis produza essa aproximação entre sujeito e obra. Afinal, tais aspectos propõem um diálogo imediato com a alteridade na própria dimensão do corpo, sem a necessidade de se organizar como estruturas e precedendo o sentido lingüístico: “sentir implica o corpo, mais ainda, uma necessária conexão entre o espírito e o corpo” (SODRÉ, 2006, p. 13).

Podemos pensar o conjunto de filmes analisados como embebido por tal lógica, uma vez que seu caráter assumidamente sensorial permite que sensações e afetos transbordem por entre corpos (filmados e espectatoriais) e espaços. Corpos povoados por intensidades (no sentido deluziano de um “corpo sem órgãos”) que os adentram a partir da pele, já que estamos falando de um cinema que lida com uma relação física entre câmera e atores. Daí pensarmos numa “câmera-corpo”, em estado de “semi-embriaguez”, a apreender sensorialmente a intensidade da experiência que captura, possibilitando uma mediação pulsante junto ao espectador contemporâneo. Cabe a essa câmera escoar por entre o transbordamento de afetos entre todos esses corpos filmados e o próprio corpo do espectador – e ela o faz passeando por entre os espaços, sem nunca porém buscar cristalizar ou petrificar as transições e nuances de intensidades decorrentes desse encontro entre corpos diversos, construindo uma relação bastante física com o mundo que retrata. Por explorar minuciosamente o corpo na tela, a câmera-corpo afeta o próprio espectador, provocando a sensação de se estar num constante estado de “embriaguez” em seu percurso pelos espaços e corpos, dialogando sensorialmente com os transbordamentos de um mundo que é pura mobilidade e fluidez,

um “aqui-e-agora” no qual cineasta, espectador, câmera e atores estão imersos e também em movimento.

Conexões transculturais no realismo sensório cinematográfico

Ao investigar os pressupostos estéticos do realismo sensório, optei por não tratá-lo como um subgênero cinematográfico nascente, com um preceituário mais ou menos definido e intocável de maneirismos narrativos. Em lugar disso, prefiro concebê-lo como um “comportamento do olhar” (OLIVEIRA, 2006), uma possibilidade de construção narrativa com pressupostos comuns a cineastas tão distintos entre si, de diversas nacionalidades e com questões e temáticas ora conflitantes, ora confluentes. Daí a intenção em situar as características desse realismo como reverberação estética de um estado transcultural das coisas característico deste início de século, em que os indivíduos transitam em meio a uma complexa construção de paisagens culturais e midiáticas nas quais o efêmero é o maior valor, regendo tanto os imperativos da lógica do consumo quanto a velocidade do fluxo de informações e bens materiais.

Todavia, também é sob a lógica do efêmero, do instante, que sempre se deu a experiência cotidiana – e talvez lançar um pausado olhar microscópico para a esfera do banal e do corriqueiro possa ser uma forma de demarcar uma não-adesão (em diversos graus) a esse *zeitgeist* hegemônico de consumo frenético. A retomada da sensorialidade, operada neste cinema sob uma égide da multilinearidade espaço-temporal cotidiana e de procedimentos de dispersão ou diluição narrativa, deixa claro o papel do corpo como território onde este cinema pode operar seus processos de produção de sentido. Daí a concepção desse corpo (seja ele filmado ou espectral) como uma

espécie de zona de intensidades, de produção e circulação de afetos, um corpo todo ele órgão sensorial (principalmente visão, audição e tato, aproximando-se da utopia de um CsO deleuziano), a intermediar a experiência de se “estar no mundo”. E também de uma câmera que se assume como corpo, inclusive apropriando-se de certos predicados e estados característicos do corpóreo, como a letargia, a embriaguez, e a vontade de tocar e roçar as imagens (hapticamente falando), na tentativa de se apreender toda uma dimensão invisível, expansiva, centrífuga (e por vezes até informe) do real, dentre outros atributos associados ao estado gasoso das coisas, presente em metáforas como “gasoso da imagem” ou “arejamento do olhar”.

E se esse cinema preconiza um certo (porém não irrestrito) retorno da crença na imagem é exatamente no território do plano (visual e sonoro) que se constrói esse novo olhar, essa nova relação de fascínio (quicá desencanto) com o mundo e com a dimensão do real. Não à toa, uma das grandes questões que regem o conjunto de filmes aqui estudado é justamente o desafio de elaborar essa escritura do efêmero, de dialogar com os signos de transitoriedade que atravessam essa experiência enraizada no tempo presente, ocorrida ao mesmo tempo em diversas regiões do planeta, seja nas grandes metrópoles (as investigações que Hou Hsiao Hsien empreende em Tóquio, Paris e Taipei – esta também captada pela câmera de Tsai Ming-Liang, ou mesmo o enclave imigrante na Lisboa de Pedro Costa) ou nos pequenos e médios centros urbanos (os vilarejos da região de Salta, filmados por Lucrecia Martel; a Iguatu à beira da rodovia de Karim Aïnouz; Nara, antiga capital do Japão onde Naomi Kawase ambienta suas histórias; as cidades interioranas e os subúrbios de Gus Van Sant; os vilarejos da província de Fengjie, cujos últimos dias são registrados por Jia Zhang-ke), ou ainda em lugares tão distantes e insólitos, como

o deserto em Djibouti, em plena África Oriental (no *Bom trabalho* de Claire Denis) ou a floresta tropical tailandesa e suas cercanias (nos filmes de Apichatpong Weerasethakul).

Dois exemplos são extremamente marcantes dessa inserção dos corpos filmados no espaço-tempo invisível do cotidiano, traduzida sob a forma de uma partilha sensorial, junto ao espectador, da experiência física vivenciada pelos personagens. O primeiro deles é a sensação de exílio de Hermila (cujo corpo pede para se mover e expandir-se dos limites que a cidadezinha de Iguatu insuportavelmente lhe impõe, tanto de forma física quanto simbólica), em *O céu de Sueley* (2006), do brasileiro Karim Aïnouz. O outro está na forma como acompanhamos, no filme *Últimos dias* (2005), de Gus Van Sant, a perambulação de Blake, o protagonista, na agonia de suas últimas horas. Em ambos os casos, é a profusão de cenas registrando episódios ordinários que irá remeter o espectador a experiências também vividas num espaço-tempo semelhante, de modo a estabelecer um ponto de contato que lhe permita testemunhar tais eventos num grau de cumplicidade quase à flor da pele.

Se Blake e Hermila/Sueley sentem-se totalmente não-pertencentes aos espaços que percorrem no decorrer de seus respectivos filmes, também podemos sentir essa condição de passagem nos quartos impessoais em que se alojam os trabalhadores anônimos de *Em busca da vida*, o desconforto com que os corpos filmados por Tsai Ming-Liang executam suas ações pelos cômodos das casas que habitam ou a total sensação de disjuntura espacial que atravessa a construção imaginária que o espectador faz da casa de veraneio em *Pântano*. Em comum, verifica-se que as cronotopias da intimidade em torno das quais se constroem as narrativas desses filmes traduzem um certo estranhamento, um esvaziamento dos afetos entre personagens e

casas, que decorre em muito da maneira com que tais espaços são filmados, seja pela recorrente ausência de proximidade dos planos gerais de Tsai Ming-Liang e Jia Zhang-Ke¹, seja pela ausência dos *establishing shots*, que possibilitariam algum tipo de *raccord* espacial no filme de Martel, ou mesmo pela proximidade exagerada com que a câmera estabelece sua relação com o corpo (e o rosto) de Hermila, muitas vezes destacando-os em demasia dos espaços, tornados cada vez mais inóspitos no decorrer de *O céu de Suely*.

Se esse cinema, então, dá certa primazia ao corpóreo, um contraponto interessante está na forma como eles retratam as relações entre corpos e paisagens – principalmente físicas, mas também por vezes simbólicas e midiáticas – as ideopaisagens e mediapaisagens de que nos fala Arjun Appadurai (2004). O espaço urbano, por exemplo, aparece, nesse conjunto de filmes, quase sempre como frenético, mutável, transitório. Nas obras de Hou Hsiao Hsien, por um lado, isso pode ser traduzido sob a forma de um curioso banquete sensorial observado em plano geral pelas teleobjetivas flutuantes, dada a multiplicidade de estímulos e eventos que se desdobram simultaneamente no cotidiano da cidade por onde os personagens assumem-se como flâneurs. Por outro lado, a cidade também pode ser um espaço de estranhamento, uma vez que a velocidade com que cada indivíduo dota os espaços de afetos, a partir de suas vivências, nem sempre acompanha o ritmo frenético que rege a metrópole. Essa inadequação do mundo, tão fortemente emulada pelos filmes de Tsai Ming-Liang e Jia Zhang-Ke (inclusive no microcosmo

¹ Todavia, tais planos distantes, em lugar de apagar os corpos, sufocando-os nos cômodos filmados, acabam ressaltando o trânsito dos mesmos pelos espaços, servindo como moldura para movimentações corporais que, ainda que pautadas em gestos mínimos (dada a matriz bressoniana que inspira tais cineastas), tornam-se irrecusáveis aos nossos olhos, de tanto que são evidenciadas.

utópico da comunidade de funcionários do World Park chinês), e potencializada pela rigidez dos planos gerais quase sempre fixos de ambos os cineastas, assume ares de intensa distopia na forma como Pedro Costa filma o duplo exílio dos imigrantes cabo-verdianos em Casal da Boba, em seu *Juventude em marcha* (2006), com seus ângulos desconfortáveis e insólitos, ora usando o plano fixo, ora com a câmera no ombro, flutuando ao sabor da errância de seus protagonistas quase fantasmagóricos.

Nesse contexto, a relação dos corpos filmados com os espaços e paisagens por eles percorridos é fundamental para a investigação sensorial da câmera. Afinal, as paisagens, mais que instâncias geográficas, são construções imaginárias/artificiais/culturais, capazes de tornar espaços impessoais em lugares de vivência, modificados por nossas experiências, memórias e afetos (PEIXOTO, 2004). É nelas que deixamos rastros, ao reinterpretarmos o visível com as formas oriundas do nosso arsenal simbólico, dando uma ordem à percepção do mundo, uma vez que elas já estão ligadas a “muitas emoções, a muitas infâncias, a muitos gestos” (CAUQUELIN, 2007, p. 31). É é quando interagimos com elas que vivenciamos um incessante processo de construção de identidades, a partir da integração do espaço ao afeto (LOPES, 2007), fazendo ativar os saberes e memórias que carregamos em nossos corpos e sentidos.

No caso das paisagens urbanas, um outro fator se faz imprescindível para que elas sejam melhor compreendidas: o seu caráter de transitoriedade e multiplicidade, constitutivo de seus fluxos e fraturas. Marcada por um cruzamento entre diversos espaços e tempos, a paisagem contemporânea, como afirma Nelson Brissac Peixoto é um vasto lugar de trânsito, entre o visível e o invisível, esgarçando o próprio tecido urbano: “as passagens são a arquitetura da cidade das

imagens” (PEIXOTO, 2004, p. 233). Para o filósofo, trata-se de um campo vazado e permeável por cujas franjas e interstícios transitam as coisas, estabelecendo inusitados entrelaçamentos (PEIXOTO, 2004, p. 13).

Contudo, à página 269 de seu livro *Paisagens urbanas*, Peixoto também lança a pergunta: será que poderiam esses novos horizontes urbanos, com suas construções cotidianas e transitórias, adquirir a consistência e a perenidade das grandes paisagens? Se por um lado o horizonte urbano pode vir a aparecer com o peso e a permanência das cordilheiras e desertos, por outro lado é característico da cidade moderna a ausência de monumentos facilmente reconhecíveis, em meio ao conjunto de arranha-céus e edifícios de apartamentos a tomar o horizonte com a imponência dos despenhadeiros e florestas, recortando-o diretamente contra o céu.

A cidade de pedra e concreto parece construída, num primeiro momento, para durar para sempre. Contudo, essa capacidade do espaço urbano ser “dotado de espessura e permanência” (PEIXOTO, 2004, p. 271) é contraposta ao próprio caráter fugidio, nômade e obsolecente da modernidade, o que faz da cidade, no fundo, tão quebradiça como o vidro, repleta de “símbolos de caducidade e fragilidade” que confirmam o destino de toda paisagem urbana: tornar-se ruína, para enfim ser afetivamente rememorada pelos que a experienciaram, enquanto ao mesmo tempo é substituída por novas edificações também transitórias, ainda a serem habitadas. Como afirma Nelson Brissac Peixoto: “É à medida que se destrói que a cidade aflora como permanência. As paisagens urbanas estão sempre em devir”. (PEIXOTO, 2004, p. 271).

Para perceber possíveis aproximações e também as dissonâncias entre as visões do espaço urbano desses filmes, a adoção de uma

perspectiva transcultural se faz metodologicamente necessária. Primeiro, por se tratar de um tipo de fazer cinematográfico que acontece em diversas regiões do globo sem, contudo, constituir-se como um movimento organizado – trata-se muito mais de um conjunto de pontos de vista narrativos em comum, que aproximam o trabalho de cineastas tão diferentes entre si. Inclusive, é ao se contraporem os filmes dos realizadores elencados sob a rubrica do “realismo sensorio” que se tornam visíveis os procedimentos da linguagem audiovisual e as abordagens temáticas mais recorrentes entre eles, permitindo-nos esboçar o conjunto de características que definiriam as especificidades desse realismo dentro do panorama do cinema contemporâneo.

Se meu interesse aqui é o de mostrar a emergência desse cinema como uma tradução de um certo estado das coisas vivenciado no mundo neste início do século (inclusive como uma leitura possível das tensões culturais, políticas, sociais e estéticas que o atravessam), o olhar transcultural não só nos permite ver o que há de comum entre esses filmes, mas principalmente observar o tensionamento que se faz junto à experiência da contemporaneidade em cada contexto local. Afinal, é essencial perceber, por exemplo, que a predileção pelo plano geral, explorado em minúcias pela câmera flutuante de Hou Hsiao Hsien tem toda uma relação com uma certa identidade cultural taiuanesa calcada numa melancolia histórica, a *beiqing* (ver WANG, 2003; WU, 2005), inclusive adotada oficialmente pelo Partido Democrata Progressivo, que governou a ilha no final dos anos 90. E que esse recurso narrativo/técnico é adotado pro Hou num tom mais resignado e menos pesaroso, por exemplo, do que por Pedro Costa, que lança mão de rigorosos planos-*tableaux* fixos, que recusam quaisquer ortogonalidades, para filmar os corpos aparentemente

mortos-vivos dos filmes de Pedro Costa, a vagarem pela assepsia que lhes é quase insípida do conjunto habitacional novo em folha, num contexto de brutal erradicação das memórias da comunidade de imigrantes cabo-verdianos do antigo bairro das Fontainhas, em nome de um progresso invisível e iminente. E talvez esse sentimento de impotência frente a esse apagamento das memórias de um povo, partilhado pelos vilarejos chineses filmados por Jia Zhang-ke, no filme *Em busca da vida* (2006), traduza-se melhor numa rígida e asfixiante construção do quadro fílmico, dialogando diretamente com uma certa rigidez do regime político da China continental.

Neste caso, torna-se visível, nesses filmes, todo um processo, no espaço fílmico, de construção heterotópica (no sentido foucaultiano do termo), em termos de resignificação estética e política dos espaços vivenciados pelos personagens. E isso inclusive evidencia um certo caráter político, no contexto narrativo do qual se originam os personagens, quase sempre cidadãos anônimos dentro de um irrefreável processo de globalização político-econômico pós-moderno que afeta o lugar no mundo que tais indivíduos filmados ocupam – questão que, inclusive, muitas vezes, é deixada de lado pela crítica cinematográfica nos textos que investigam a estética do fluxo² .

Em primeiro lugar, porque acredito ser impossível pensar estética e ética como categorias que não dialoguem diretamente entre si: no

² Talvez isso decorra por esse conjunto de narrativas não ser tão explícito nesse aspecto como o são, por exemplo, as narrativas de assumida denúncia social, como os filmes de realizadores como Bahman Ghobadi, Elia Suleiman, Ken Loach e outros comumente associados pelos críticos ao panorama do cinema político contemporâneo. Talvez uma exceção costumeira seja Jia Zhang-Ke, notável por suas críticas à restrita liberdade política propiciada pelo regime comunista chinês, bem como sua desmedida e desumana adesão ao capitalismo global – aproximando-se, de certo modo, do tipo de ativismo que artistas como Ai Wei Wei praticam atualmente.

caso, recorro à talvez desgastada citação de Maiakovski (“não há arte revolucionária sem forma revolucionária”) para reforçar os vínculos entre a proposta estética desse cinema e suas intenções políticas. Afinal – e aí cito Andréa França, ao afirmar que “o cinema existe para falar do mundo, das crises atuais do mundo, para pensá-las” (FRANÇA, 2003, p. 15) – as questões temáticas que atravessam esse conjunto de filmes não podem ser vistas como mero pano de fundo, mas sim a partir de um tensionamento entre a urgência de abordar tais crises a emergência de uma nova forma de narrar, que traduza “uma série de formas de visibilidade e sensibilidade para um estado de mundo difuso, que comporta lado a lado sujeição e formas de enfrentamento, exploração e liberdade” (FRANÇA, 2003, p. 14).

Em alguns casos, esse diálogo se faz mais explícito, exatamente por se voltar ao cidadão comum, anônimo – como, por exemplo, na crítica que Jia Zhang-Ke faz da irrefreada globalização chinesa ou no engajamento de Pedro Costa junto à comunidade de imigrantes cabo-verdianos na periferia de Lisboa, ou ainda nos confrontos transculturais que Claire Denis propõe entre a França e imigrantes de suas ex-colônias, numa formação militar que, com o final do império ultramarino, perde totalmente a sua razão de ser. Em outros o aspecto político se assume de forma mais sutil, como na abordagem de Gus Van Sant acerca de uma certa histeria presente na sociedade norte-americana, na trilogia composta por *Gerry* (2002), *Elefante* (2003) e *Últimos dias* (2005) – afinal, por mais que seus filmes trabalhem com um aspecto não-moralizante, e que o foco seja centrado nos banais episódios ocorridos no dia-a-dia dos personagens, estamos falando de verdadeiras feridas na auto-estima dos EUA: os episódios de Columbine e o suicídio de Kurt Cobain, ainda que estes compareçam numa releitura livre e pouco amarrada aos fatos históricos. Ou ainda,

nos flertes com a dimensão fantástica presente em filmes como *Desejo e obsessão* (2001), de Claire Denis, ou *Mal dos trópicos* (2004), de Apichatpong Weerasethakul – e, neste último caso, como não pensar na alta carga de resistência identitária ao se optar por contar uma história em que se valorizam os aspectos míticos e mágicos, oriundos de um saber rural quase em extinção na Tailândia contemporânea, que se recusa a fazer distinção entre a realidade concreta e a feitiçaria?

Assim, parece-me haver uma evidente intenção política na inserção, sem maiores cerimônias, de irrupções do fantástico (como macacos falantes, e humanos que conversam com espíritos encarnados em tigres) em meio à concretude da esfera do comum, para se construir uma poderosa, densa e hipnotizante narrativa que pode ser lida como uma metáfora do próprio embate amoroso como a que encontramos na segunda parte do filme de Weerasethakul. Tanto quanto seja a opção por construir uma estória como a da primeira parte do mesmo filme, a partir de um fio narrativo esgarçado que nos faz deslizar entre cenas pensadas como verdadeiros platôs ou ambiências, à medida que imergimos nos eventos pelos quais se dá o romance entre o soldado e camponês.

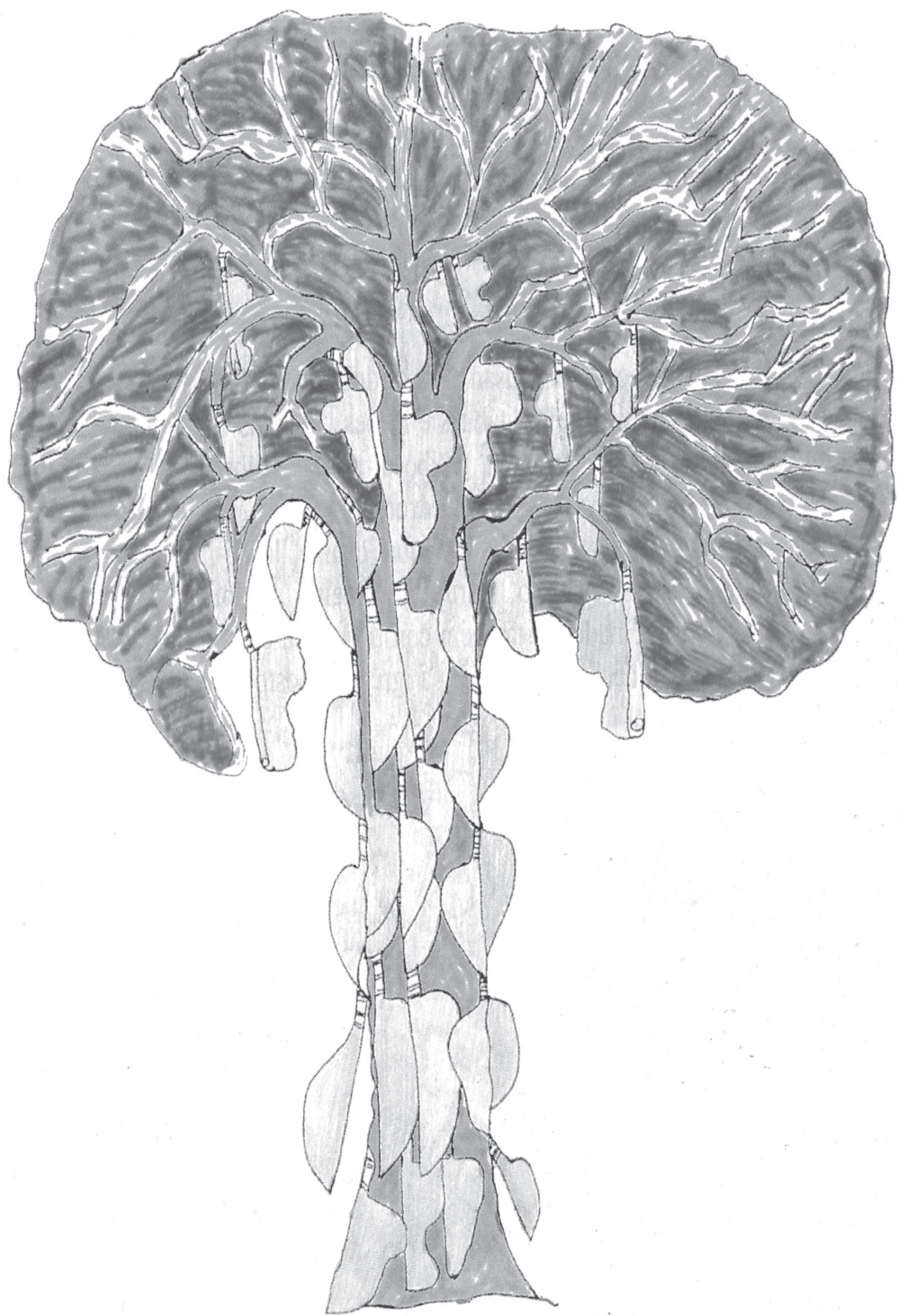
Numa época em que o excesso de informações e imagens mercantilizadas nos entorpece a percepção e esvazia os sentidos da experiência, que desdobramentos estéticos e narrativos derivam do ato político de se propor um olhar centrado na observação, à flor da pele (o “estar-com”), daquilo que usualmente nos passa despercebido – o banal, o efêmero, esse “comum a todos” que enreda o cotidiano? De que forma a intenção de resistência a um poder hegemônico consegue se traduzir em experiências sensoriais como a da chuva que irrompe quase epifanicamente no festival retratado em *Shara*, de Naomi Kawase, ou da crônica visual, a princípio descompromissada

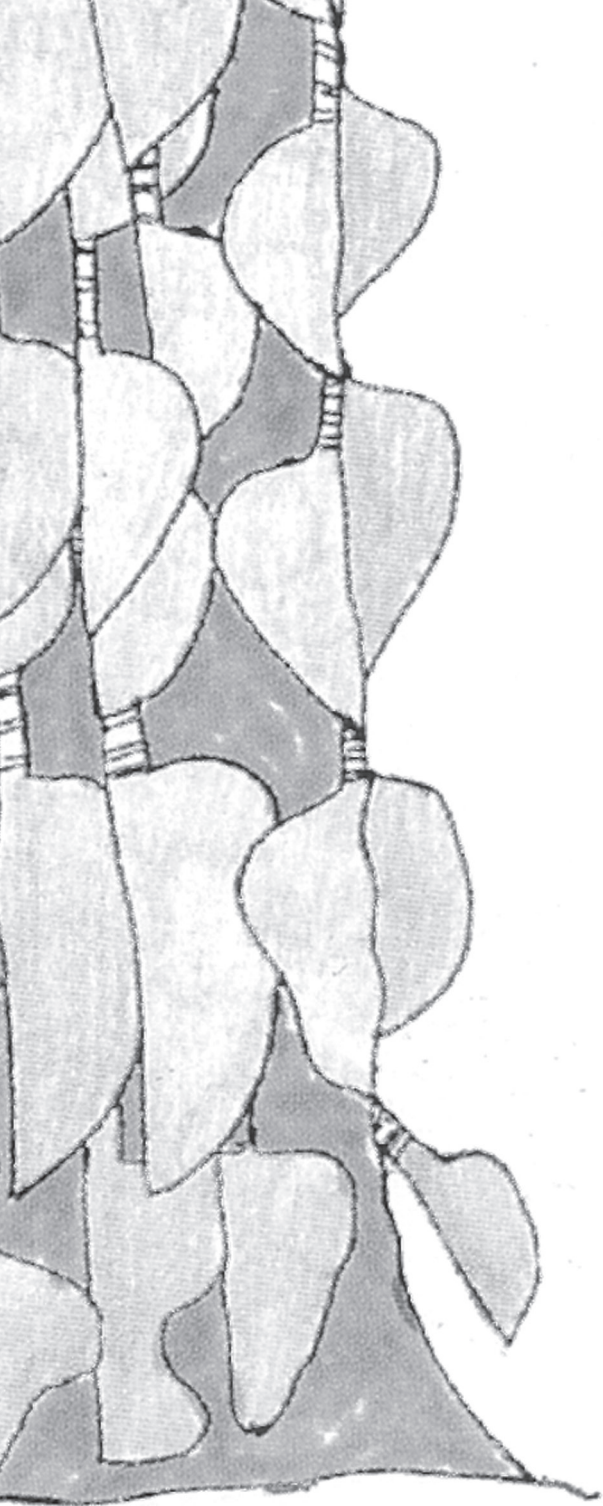
(construída a partir de uma câmera à deriva, ao mesmo tempo longe e perto dos corpos que filma), sobre o relacionamento de um casal adolescente taiwanês na cena techno da Taipei do início do século XXI, no *Millennium Mambo* (2001) de Hou Hsiao Hsien? Ainda que não se trate de um cinema de cunho assumidamente social ou identitário (ao menos no sentido tradicional do termo), é inegável o aspecto micropolítico aqui implícito – e, inclusive, é a partir daí que, futuramente, pretendo colocar em outros patamares o tipo de experiência estética que se estabelece a partir de tais intenções. Afinal, um corpo pode muitas coisas. E um corpo filmado pode muito mais, ao permitir que nossos corpos redescubram e partilhem das intensidades e pulsações deste mundo que se faz no aqui e agora – física, afetiva e politicamente, num transbordamento incessante.

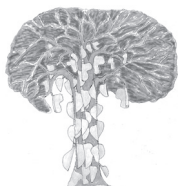
Referências

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004.
- BOUQUET, Stephane. “Plan contre flux”. In: *Cahiers du Cinema*, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, pp.46-47.
- BURKITT, Ian. “The time and space of everyday life”. In: *Cultural Studies*, Volume 18, Numbers 2-3, Numbers 2-3/March/May, 2004, 211-227.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. “28 de novembro de 1947: Como criar para si um Corpo sem Órgãos”. In: *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, Vol.3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- FOSTER, Hal. *The return of real*. New York: October, 1994.

- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: Manoel Barros da Motta (org.). *Ditos e Escritos, vol. III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza: Estética, experiência e paisagens*. Brasília: Ed. UnB/Finatec, 2007.
- MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Londres/Durham: Duke University Press, 2000.
- OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. *A estética do fluxo no cinema contemporâneo*. Niterói: UFF, agosto de 2006 (Monografia de conclusão de curso de graduação em cinema, inédita).
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.
- SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. “O espetáculo e a demanda do real”. In: FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. *Comunicação, cultura e consumo: A (des)construção do espetáculo contemporâneo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: Mídia, afeto e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- WANG, Ban. “Black Holes of Globalization: Critique of the New Millenium in Taiwan Cinema”. In: *Modern Chinese Literature and Cinema, Vol. 15, n. 1*, Primavera 2003, 90/119.
- WU, Meling. “Postsadness Taiwan New Cinema”. In: LU, Sheldon e YEH, Emilie (org.). *Chinese Language Film*. Honolulu, University of Hawai’i Press, 2005, 76/95.







IDENTIDADES HÍBRIDAS: UM ÍNDIO EM BUSCA DE QUÊ?

ANTONIO JOÃO TEIXEIRA

A questão do relativo apagamento de fronteiras entre narrativas ficcionais e não ficcionais no cinema brasileiro contemporâneo está longe de ser descomplicada. Enquanto pesquisadores como Andrea França falam de “obras que combinam procedimentos híbridos, vindos da ficção, da fabulação, do campo documental e nas quais a intervenção explícita do cineasta na relação com os objetos é crucial” (2010), outros, como Fernão Ramos, problematizam “a ideologia, ainda dominante em nossa época, que tem um certo orgulho em mostrar fronteiras tênues entre os campos da ficção e da não ficção, embaralhando definições” (2010). A principal preocupação de Ramos é discutir a especificidade do documentário em termos de sua capacidade de ser uma representação objetiva, transparente, algo que seria questionado pela visão ideológica contemporânea, que nega a possibilidade de alguma coisa ser representada. À parte o debate academicamente relevante sobre a possibilidade de representação e a especificidade do documentário, permanece o fato de que há filmes

que dependem fortemente da encenação de acontecimentos e outros que principalmente registram eventos. Entre esses dois extremos estão os filmes que, em graus variados, tentam apagar as fronteiras entre os dois tipos.

Minha preocupação, neste trabalho, é investigar como as características de hibridismo, não apenas formalmente – alguns dos filmes inserem elementos da “vida real” em narrativas ficcionais –, mas também em relação à representação de personagens indígenas, podem ser encontradas em três filmes significativos do cinema brasileiro: *Mato eles?* (Sérgio Bianchi, 1983), *Árido movie* (Lírio Ferreira, 2006) e *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2006).

Como pretendo discutir identidades que não são fixas, mas existem no lócus de negociação entre o local e o global, vou lançar mão de conceitos como multiculturalismo, heterogeneidade e hibridização. O conceito que guiará este estudo é o conceito de hibridização como é apresentado por Canclini (2008, p. XIX), que o vê como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” O conceito de hibridização será considerado em relação aos conceitos de identidade e diferença, que são escorregadios e podem muito facilmente ser associados a noções essencialistas de pureza, segregação e verdade, devendo, assim, ser problematizados.

Canclini (p. XXIII - XXVII) propõe a transferência da ênfase de identidade para os conceitos de heterogeneidade e hibridização cultural, porque agrupamentos identitários que eram mais ou menos estáveis, tais como a nação, as classes e os grupos étnicos, têm sido questionados no contexto globalizado, ao serem trespassados por noções de transnacionalidade, transclassismo e interetnicidade.

Assim, ideias de pureza e de univocidade seriam substituídas por ideias de sincretismo, creolização e cruzamento.

A hibridização não significa nivelar, atenuar os traços culturais a fim de se obter mais homogeneidade, o que poderia levar a perigosas ideias nacionalistas, mas sim mesclar elementos que já estão misturados, de modo que os elementos primeiros podem ainda ser vistos, numa espécie de jogo derrideano com esses elementos multiculturais. O multiculturalismo ficaria a meio caminho entre a assimilação hegemônica, que é indesejável porque implica o desaparecimento de grupos minoritários, e o separatismo étnico, que é também indesejável, pois não leva em consideração a natureza sincrética de todas as culturas. (STAM, 2008, p. 37). Isso implicaria a existência de uma identidade não fixa.

Stuart Hall defende essa ideia de uma identidade não fixa e propõe o conceito de “identidade cultural”, que pode ser visto em termos de uma cultura compartilhada por pessoas com uma história e ancestralidade em comum (HALL, 1990, p. 223), e “como pontos críticos de *diferença* profunda e significativa que constitui ‘o que nós realmente somos’ ou ‘o que nos tornamos’. (...) A identidade cultural, assim, é uma questão de ‘tornar-se’ tanto quanto de ‘ser’”. (p. 225).¹ Embora o significado seja construído pela diferença, Hall afirma, ele não é fixo.

Para David Goldberg (1995, p. 12-13), os conceitos de identidade e diferença podem ser feita de dois gumes. Por um lado, a identidade pode ser relacionada com aquilo que dá às pessoas um sentido de pertencimento a um certo grupo, mas, por outro lado, ela pode

¹ No original: “as the critical points of deep and significant *difference* which constitute ‘what we really are’ or ‘what we have become’. (...) Cultural identity, thus, is a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’.” [Tradução do autor]

significar que as pessoas são solicitadas a ser parte de um grupo no qual elas não querem estar, ou pode também significar que as pessoas que gostariam de estar naquele grupo poderiam ser rejeitadas. O mesmo pode acontecer em relação à diferença, quando as pessoas podem ser segregadas por serem diferentes, seja em relação a raça, gênero ou classe social. Assim, a identidade pode estar na base de movimentos fascistas ou emancipatórios, e a diferença pode implicar reconhecimento do outro ou autorizar o genocídio.

Entre as práticas multiculturais, a heterogeneidade e o fenômeno hibridização parecem-me ser a ferramenta apropriada para a análise da representação do indígena no cinema brasileiro contemporâneo. Um dos aspectos que será levado em conta neste trabalho é a questão do poder – que é desequilibrada na própria produção dos filmes. Em todos eles os realizadores são homens brancos. Como Robert Stam (2008, p. 40-41) afirma, os filmes de diretores brancos sobre índios são também “sobre” homens brancos, e são, portanto, étnicos. Ele questiona a questão da não etnicidade, que postula que os brancos são não étnicos, o que, para ele, significa normalizar a cor branca.

Dois outros conceitos que serão úteis aqui são as noções de *tradição e tradução*, formuladas por Hall. De acordo com a primeira, algumas identidades locais, sentindo-se ameaçadas pela existência de outros grupos étnicos, tentam reforçar valores tradicionais, e no processo se colocam numa atitude defensiva contra esses grupos. Esses grupos, por sua vez, podem se retirar para seus próprios valores culturais, relacionados com suas culturas de origem, em uma atitude de afirmação e reação contra o que Hall chama de *racismo cultural*. (HALL, 1992, p. 308). Na outra possibilidade, que é a noção de *tradução*, há a produção de novas identidades que não retornam a suas origens, suas raízes, e não são nem assimiladas nem homogeneizadas.

Essas pessoas manterão traços das culturas que as moldaram, mas como elas estiveram em contato com uma outra cultura (ou com outras culturas), elas incorporaram histórias e outros traços culturais, e não podem mais ter os “eus unificados” que antes tinham. (HALL, 1992, p. 310).

Vejam como essas questões, discutidas até o momento, contribuem para uma leitura do média-metragem de Sérgio Bianchi *Mato eles?*. O filme é muito claro em sua proposta: investir contra a exploração de um grupo minoritário por parte de poderosas organizações estatais e privadas. Para esse fim, lança mão de um ácido discurso que inclui entrevistas falsas, testes de múltipla escolha, imitação de documentários etnográficos, ousado experimentalismo, e até mesmo a inclusão da imagem do diretor entrevistando um índio, perto do final do filme. O propósito é tirar o/a espectador/a de sua complacência e o filme não poupa nem seu realizador, quando a *voz over* no final – a voz do próprio Bianchi – incita o/a espectador/a a comprar terras indígenas, pois as reservas não têm dono, a vender objetos indígenas a turistas europeus, pois ele amam exotismo, e até mesmo a fazer documentários e ganhar dinheiro com isso.

O filme mostra como uma companhia madeireira privada comprou a maior parte da Reserva Indígena de Mangueirinha do governo do estado do Paraná. Os índios foram removidos da área, na parte central da reserva, e uma ação judicial se arrastou por mais de trinta anos, quando finalmente, em 2006, foi reconhecida a posse indígena da terra.² O filme também nos conta que na parte da reserva em que os kaingang moram, a FUNAI instalou uma serraria, em 1976, com o propósito de extrair somente árvores desvitalizadas. Os kaingang foram

² De acordo com o Portal da Justiça Federal da 4ª Região: <http://www.jfpr.gov.br/comsoc/noticia.php?codigo=2443>

contratados como empregados e pagos pela mesma organização que deveria protegê-los. Mas no momento em que a serraria foi instalada, árvores sadias começaram a ser derrubadas e vendidas.

O filme não desenvolve nenhum personagem indígena em profundidade, pois não é seu escopo isolar sujeitos, mas sim investigar a política corrupta da administração das terras indígenas. Apesar disso, emerge, entre ataques vitriólicos à burguesia e afirmações tortuosas de funcionários públicos, o desesperado desenraizamento de sujeitos que são estrangeiros em suas próprias terras e não pertencem ao mundo que os oprime e explora. Há um 'filme dentro do filme' que ilustra esse aspecto muito claramente. Ele começa com uma visão em silhueta de pinheiros, ao som da música de *O Guarani*, a famosa abertura operística que remete não apenas ao programa radiofônico governamental *A voz do Brasil*, mas também ao romântico encontro entre um indígena, Peri, e uma garota branca, Ceci. O título do filme é *Os guaranis*, o que promete uma história de grandeza épica. Mas o que vemos são planos fechados dos rostos intrigados e tristes de crianças indígenas e a imagem de uma mulher indígena vendendo artesanato. A música solene acompanha a panorâmica lenta que mostra os objetos indígenas expostos num varal, e então desvia para mostrar um casebre feito de troncos de árvores. Depois de um longo movimento de câmera, ouvimos os sons de gritos e vidro quebrado, provavelmente uma referência ao ataque a Angelo Cretan, um líder comunitário que sofreu uma emboscada numa estrada e foi assassinado³, que é encenado no início do filme.

A cena mostra esses índios deslocados vivendo em condições deploráveis, tocando um pequeno negócio para sobreviver, longe

³ Segundo o Conselho Indígena de Roraima: <http://cir.org.br/noticias.php?id=397>

da imagem idealizada de heróis indígenas como Peri, evocados pela música, que, devido a seu uso em *A voz do Brasil*, também sugere as organizações governamentais que deveriam proteger e apoiar os índios, mas que, ao contrário, os exploram. Eles estão longe da imagem idealizada do habitante nativo da terra, e também estão longe de ter o *status* de cidadãos que, como brasileiros, teriam o direito de ter. Nesse caso, a oposição *nós/eles* é mantida, o que responde pela desigual distribuição de poder. Como não entidades, eles são expulsos de seu lugar de moradia e explorados na serraria. Sua condição de pessoas desterritorializadas, deslocadas, é evidente em seu olhar vazio e poses imóveis para a câmera. Eles não se integram totalmente, não são *traduzidos*, para usar a terminologia de Hall.

Em outra sequência, um grupo de índios conversa com Bianchi, revelando sua ligação com as tradições e histórias de seu povo e também a consciência de que os nativos são explorados pelos homens brancos, o que inclui Bianchi – eles perguntam, por exemplo, quanto ele ganha, naturalmente se referindo ao lucro que vai ter com o filme que está fazendo. Embora o cineasta se inclua no *nós*, isto é, no grupo de pessoas que exploram e exercem poder sobre as populações indígenas, é importante dizer que o filme sempre trata os índios respeitosamente. Eles falam diretamente para a câmera e nunca são interrompidos. A cena em que o entrevistado desafia o entrevistador não foi eliminada na edição. Quando perguntados sobre o que farão quando a madeira não mais existir, um índio responde que não haverá mais nada a fazer. Ele então olha para lá e para cá, um tanto perdido, ensaia um sorriso e fica sério novamente. O *close* de seu rosto, que dura mais tempo do que se esperaria, expressa sua situação sem saída e seu desnorreamento. O cinismo que abunda no filme é, portanto,

reservado para os cabotinos, os exploradores, os mal-intencionados, não para os sujeitos oprimidos.

O título do filme de Lírio Ferreira, *Árido movie*, é uma referência a uma expressão criada pelo jornalista Amin Stepple, que pretende nomear aquele momento, no fim dos anos 1990, quando houve uma grande expansão no cenário cinematográfico pernambucano.⁴ Desde o início, então, o filme está comprometido não apenas com uma região que está sujeita a mudanças devido à modernização, mas também com um modo de se fazer filmes. Além disso, há essa mistura de línguas – português, que é usado para nomear o terreno estéril do interior de Pernambuco, e inglês, a palavra *movie* aludindo não apenas ao filme em si, mas também à modernização, à tecnologia e à influência de outras culturas. Assim, o sentido de hibridização está presente no próprio título do filme, e o encontro das duas palavras traz à mente o número de pares que abundam no filme. O nome do posto de abastecimento de Zé Elétrico, *Oposto*, é um jogo de palavras que indica as muitas oposições presentes no filme, como o tradicional e o moderno e o sertão e a cidade, embora o sertão do filme já esteja contaminado, no sentido de que formas híbridas já estão ali presentes.

O filme começa quando Jonas, “homem do tempo” numa emissora de televisão de São Paulo, volta para sua cidade natal em Pernambuco para assistir ao funeral de Lázaro, seu pai, que foi assassinado por um homem de origem indígena. Embora ele tenha deixado a cidade com a idade de cinco anos, Jonas é bem conhecido de todos, pois é visto na televisão todos os dias. Como Canclini (2008, p. 423) nos recorda, a expansão urbana é uma das causas da hibridização, pois grandes levas de migrantes deixam a área

⁴ Segundo Diogo Cronemberger, em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2913,1.shl>. Acesso em: 27 abr. 2010.

rural em busca de melhores condições de vida nas grandes cidades e também porque há interações comerciais entre as duas áreas e recepção de mídia eletrônica nas casas da zona rural. O aparelho de televisão desempenha um papel importante no filme. Ele faz a ponte entre as áreas rural e metropolitana, entre diferentes grupos étnicos e entre costumes de diferentes épocas, esmaecendo todas essas fronteiras.

Espera-se que Jonas se vingue, matando o índio que assassinou seu pai, pois esse é o modo como as coisas têm sido feitas nessa região. Ele é um homem instruído, criado na metrópole, mas se vê subitamente imerso em uma rede de tradições e formas de comportamento e pensamento que ele rejeita, mas que, de algum modo, não são totalmente estranhas a ele. O filme é o retrato de seu *tornar-se*, como diz Hall (1990, p. 225) a respeito da identidade cultural do sujeito moderno. Sua identidade é construída ao longo do filme à medida que seu forçado retorno a um passado há muito tempo esquecido desestabiliza a aparente univocidade de sua vida.

Um exemplo emblemático da convergência de dois universos – o universo da cidade pequena e aquele de São Paulo – ocorre na sequência em que o celular de Jonas – um objeto que lhe é essencial em sua vida atribulada de São Paulo – começa a tocar. O som parece deslocado naquela paisagem desolada. Ele rapidamente põe a mão no bolso para atendê-lo, mas pega o revólver que fora de seu pai, e com o qual deveria vingar-se, e leva-o instintivamente ao ouvido. A essa altura é evidente que os dois mundos de Jonas estão mesclados: um símbolo de valores tradicionais, a saber, o revólver que deverá servir para a vendeta, substitui um objeto, o telefone celular, que lhe permite viver sua vida pessoal e sua vida profissional na grande cidade.

É nesse contexto que encontramos os personagens indígenas do filme: Wedja, a garota indígena que trabalha num bar e que saía com o pai de Jonas; seu irmão, Jurandir, que matou o pai de Jonas; e Zé Elétrico, um índio que tem uma ligação espiritual com suas origens e cultivava alguns hábitos herdados de seus ancestrais, mas que é também fascinado por certos aspectos da vida moderna. Até mesmo sua aparência é híbrida: ele usa jeans, camiseta regata, rabo de cavalo e colares de contas, braceletes e brincos que parecem artefatos indígenas, o que empresta a ele a aparência de um índio *hippie* anacrônico. Uma nostalgia pelo movimento *hippie*, a propósito, é um dos elementos que formam o tecido intertextual do filme: os amigos de Jonas encontram uma plantação de maconha e dançam – em câmera lenta – ao som do sucesso popular *My mistake*, dos Pholhas. Os anos setenta, o movimento *hippie*, o sertão, telefones celulares, contendas familiares – esses são alguns dos elementos dessa mescla de culturas.

Wedja é triplamente privada de poder: como mulher, indivíduo desrespeitado numa pequena comunidade conservadora, como descendente de índios, um grupo étnico desconsiderado, e como garçonete, uma atividade que carece de prestígio. Ela leva uma vida errante, e recebe ordens de todos a sua volta. Um personagem refere-se a ela, pejorativamente, como “Cheyenne, ... sabe, General Custer”. Ela parece viver numa espécie de transe naquele limbo, o bar, com sua decoração feita de coisas coletadas no vale – o que reafirma a força da cultura local – e coisas trazidas da cidade, como o globo de espelhos sobre a pista de dança. Sua identidade flutua entre velhas tradições – “Nenhum filho da puta vai desonrar minha família desse jeito”, diz seu irmão Jurandir – e os apelos de um mundo mais opulento – ela saía com Lázaro, um proprietário de terras velho, corrupto, mas bem de vida.

Numa conversa com Jonas, Zé Elétrico mostra sua consciência dos desmandos contra seus ancestrais, o que revela seu grande apego à história de seu povo. A grandeza idealizada do passado indígena é evocada no cenário imponente, onde abundam enormes rochas. Essa terra foi invadida, os índios começaram a se dividir, a se misturar, e a trabalhar para os homens brancos, ele diz. Na ocasião, Zé Elétrico pegou um pouco de maconha e partiu para São Paulo, onde trabalhou por algum tempo num bordel. Ele sabe que, como raça, os índios estão começando a desaparecer, a se dissolver. Tudo é misturado: chás de ervas alucinógenas são misturados com maconha, os vastos terrenos rochosos com prostíbulos na Avenida São João. Agora ele e Jonas estão bebendo o chá de ervas preparado do mesmo modo que os índios faziam muito tempo atrás.

Zé Elétrico então mostra a Jonas a “pedra do elefante”, assim chamada porque as pessoas diziam que ela parecia um elefante. Mas, por mais que Zé Elétrico olhasse para ela, ele não via o elefante. Foi somente depois de fumar a “santa erva” que ele viu que era um elefante afundando na água, parte de sua tromba submersa. Subitamente, ele conseguia ver algo que tinha sempre estado ali. A rocha do elefante resume a condição dual de Zé Elétrico num jogo de significados que é embasado na noção derrideana de que um significado não exclui o outro. A pedra do elefante é uma pedra e ao mesmo tempo é um elefante afundando, dependendo do modo como você olha para ela, do mesmo modo que Zé Elétrico é um índio e um homem branco, de um modo híbrido.

A existência de Zé Elétrico é o resultado de múltiplas e complexas influências – sua profunda preocupação com a terra, sua condição de estar nas margens da sociedade por ser índio, e sua experiência com as marginalizadas prostitutas do centro de São Paulo fizeram dele um

homem traduzido, com traços identitários mistos. Como diz Hall (1992, p. 225), “a identidade cultural (...) é uma questão de ‘tornar-se’ tanto quanto de ‘ser’”.⁵

Zé Elétrico não se voltou às tradições de seus ancestrais, mas tampouco foi vítima de homogeneização. E há relações de poder em jogo aqui. Embora as forças dominantes da sociedade, os poderosos proprietários de terras e os traficantes de drogas, insistam em ver apenas a estrutura binária nós, os dominadores – *vocês, os índios despossuídos*, Zé Elétrico, Jurandir e Wedja desestabilizam o *status quo*. Como indivíduos que se recusam a ocupar uma única posição de sujeito, eles questionam a ordem de coisas, e, assim fazendo, desafiam posições de poder. Jurandir é assassinado e os sucessores de Lázaro não têm a intenção de abandonar o caminho da corrupção. Mas o fato de três índios terem invadido um mundo estratificado pode ser o primeiro sinal de um processo de desestabilização. Do mesmo modo, o filme questiona o modo tradicional de representar o nordeste no cinema, pela explícita inclusão de elementos de diferentes épocas e lugares. Em parte filme de estrada, em parte saga familiar – com alusões, em temas, na mise-en-scène e na cinematografia, aos filmes sobre Don Corleone –, em parte uma evocação do movimento *hippie* e de filmes como *Hair*, *Árido movie* exhibe sua estrutura híbrida e ganha uma atmosfera anárquica que remete ao poder desestabilizador de seus personagens indígenas híbridos.

A história de Carapiru, o índio guajá que é o principal personagem de *Serras da desordem*, é bem conhecida. Tendo sobrevivido a um ataque à sua aldeia no estado do Maranhão, ele vagou pela parte central do país por dez anos, antes de ser encontrado por um agente

⁵ No original: “cultural identity (...) is a matter of ‘becoming’ as well as of ‘being’”.

da FUNAI, Sidney Possuelo, e ser levado de volta para sua terra. Antes disso, ele foi levado a Brasília, onde outro guajá, que falava português, serviu como intérprete para ajudar Possuelo a descobrir onde Carapiru morava. Acontece que esse intérprete era o filho de Carapiru, que também tinha sobrevivido ao massacre. Essa história foi filmada por Andrea Tonacci em 2006, numa espécie de documentário ficcionalizado que segue as aventuras de Carapiru, que foi interpretado por ele mesmo – ele reconstrói partes de sua experiência nos mesmos lugares onde elas ocorreram. Tonacci também registra os encontros de Carapiru com as pessoas que ele conheceu durante o período em que estava afastado de sua aldeia.

Perto do final do filme, Carapiru retorna à aldeia onde nasceu. Depois de dez anos vivendo sozinho e na companhia de homens brancos, que o trataram bem, ele certamente mudou. Ademais, seus próprios companheiros mudaram – eles não mais andam nus como antes e as camisetas que usam levam inscrições como Petrobrás. O filme mostra um plano de Carapiru almoçando sozinho, isolado do grupo, o prato sobre os joelhos, como se incapaz de comunicar-se com seu próprio povo. Pouco a pouco ele se integra na comunidade e numa sequência ele é mostrado cercado por um grupo de índios enquanto se despe e caminha em direção à floresta. Esse gesto pode ser lido como sua total integração com seu povo – ele se livra do calção e da camiseta, símbolos da vida civilizada que ele por algum tempo adotou. Há uma certa solenidade na cena que reforça essa visão. Contudo, o filme problematiza a questão da identidade logo depois que Carapiru deixa o grupo, quando a câmera segue sua caminhada pela floresta por algum tempo até seu encontro com Tonacci, o diretor do filme, que está no meio da mata, com sua equipe, pronto para começar a filmar a cena que abre o filme, na qual

Carapiru junta material para fazer fogo. A cena anterior pode então adquirir outro significado. Quando Carapiru se livra das roupas, os índios se reúnem em torno dele por curiosidade, porque ele está prestes a atuar frente às câmeras. Seu ato de se despir faz parte da criação do personagem que ele está prestes a encarnar, ele próprio, muitos anos antes, quando ainda vivia na aldeia.

Toda essa complexidade, que se manifesta em outros momentos do filme, é enfatizada pelo estilo adotado por Tonacci. Ao filmar em cor e preto e branco, ele impede que o/a espectador/a mergulhe no mundo ficcional; ao mesmo tempo, mostra acontecimentos contemporâneos – por exemplo, Carapiru, “o ator”, encontrando as pessoas que o “adotaram” anos antes – entrelaçados com recriações do passado – a chegada de Carapiru à fazenda, onde ele foi “adotado” pelas pessoas que estão agora encenando o acontecimento. Mas Tonacci não é tão ingênuo a ponto de atribuir preto e branco para o “passado” e cor para o “presente”. Assim como as fronteiras entre a identidade de Carapiru como índio e como homem “civilizado” nunca são muito claras (Ele é finalmente reintegrado em sua comunidade quando se despe ou está apenas fazendo seu trabalho como ator profissional?), as fronteiras entre ficção e documentário são indefinidas – preto e branco pode ser usado para cenas no presente e cor para cenas no passado. Isso acontece porque presente e passado não podem ser sempre claramente demarcados no filme.

Tomemos, como exemplo, a cena que mostra a família de Sidney Possuelo almoçando com Carapiru. Ela nos mostra o momento em que o índio está reunido com a família com a qual ele havia vivido anos antes. A câmera registra esse novo encontro da família com Carapiru, mas há momentos em que sentimos que estamos testemunhando uma refeição que teve lugar muitos anos antes, quando Carapiru estava

morando com essa família. A fusão de passado e presente permeia o filme, assim como a fusão da identidade de Carapiru como índio, protegido pelo Estado e mantido numa reserva, e como cidadão, forçado a compartilhar a vida dos brancos.

Coexistem também no filme uma sequência longa, contemplativa, elegiaca e lenta, que retrata a vida comunitária dos índios, e uma sequência barulhenta, rapsódica e editada de modo ágil, que apresenta material de arquivo com imagens variadas de progresso e exploração na sociedade não indígena. A primeira retrata índios em deslocamento, parando junto a um rio, nadando, brincando com crianças e animais, deitados em redes, numa série de cenas em que o tempo parece suspenso. A segunda mostra, em imagens editadas de modo nervoso, a derrubada de árvores, a construção de represas, o trabalho de milhares de homens em Serra Pelada, e muitas outras breves cenas, tudo isso acompanhado pelo ritmo enérgico de um samba. Esses são os dois mundos em que Carapiru tem que sobreviver e depois de algum tempo ele se torna um amálgama deles. Ele tem que usar calção, aprende a usar talheres e instalações sanitárias e aprende que não precisa esconder comida em seu quarto, porque receberá refeições regulares. Nós o vemos no meio da rua em Brasília, completamente perdido, e num avião, voando de volta para sua aldeia. Em todos esses momentos, esse personagem tem uma expressão indecifrável no rosto. Nós nunca temos o ponto de vista de Carapiru, e nunca sabemos o que ele está dizendo, nos poucos momentos em que ele tem falas mais longas em sua língua nativa. Como ele não domina a língua do grupo dominante, esse sistema simbólico representa o poder que os homens brancos exercem sobre ele e sobre seu grupo. Carapiru nunca é o narrador de sua própria história. Tonacci aborda seu sujeito de modo respeitoso, mas ele não

lhe dá a câmera como havia feito, até certo ponto, em seus filmes anteriores com populações indígenas, quando os próprios índios podiam contar suas histórias para o cineasta. Ele diz: “É, no *Serras* não tem essa, não tem conversa, eu estou narrando o filme, a câmera está na minha mão, é meu olhar sobre o mundo”. (CAETANO, 2008, p. 128).

Isso remete à asserção de Robert Stam de que filmes de diretores brancos sobre índios são também “sobre” homens brancos. O filme mostra, em sua construção, que as relações de poder são desequilibradas, pois nega voz a Carapiru: nós nunca sabemos o que ele pensa sobre o que aconteceu e está acontecendo com ele e sobre as pessoas que estão ao seu redor. Mas, talvez devido à apresentação cuidadosa e não tendenciosa da vida dos índios, ou talvez devido à carismática presença de Carapiru, ele de algum modo emerge como personagem central do filme e justifica a afirmação exaltada de Tonacci: “Eu posso estar viajando ou ter pirado, mas realmente existe gente mais iluminada em termos de consciência, o Carapiru é um deles e está no Brasil – nós temos um Buda andando por aí...” (CAETANO, 2008, p. 129).

A relevância de *Mato eles?*, *Árido movie* e *Serras da desordem* reside no fato de que eles levam em conta outras vozes, outras identidades, além daquelas da cultura dominante, e, assim fazendo, mostram quão complexos são os processos de hibridização e quão difícil é definir as identidades dos sujeitos que existem nos interstícios de dois mundos. Wedja é vítima do poder exercido por aqueles que são homens, brancos e ricos, assim como os índios que vivem na reserva no Paraná em *Mato eles?*. Wedja tem que fugir, Carapiru vaga, por dez anos, como se estivesse em busca de sua identidade, uma identidade que é como o elefante que Zé Elétrico vê no sertão,

uma mera rocha enorme ou um elefante afundando. A análise dessas identidades, desse modo, reafirma o conceito de hibridização de Canclini que norteou este trabalho: estruturas ou práticas que existiam separadamente e se combinam umas com as outras a fim de gerar novas estruturas, objetos e práticas.

Referências

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CAETANO, Daniel (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue: Sapho, 2008.

FRANÇA, Andréa. *Fronteiras e relações intersubjetivas no documentário contemporâneo*. Disponível em: <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=1637>. Acesso em: 24 jun. 2010.

GOLDBERG, David Theo. *Multiculturalism: a critical reader*. Cambridge, Oxford: Blackwell, 1995.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, J. (Org.). *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence and Wishart, 1990.

HALL, Stuart; HELD, David; MCGREW, Anthony (eds.). *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é o documentário?*. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2010.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Traduções de Tomaz Tadeu da Silva. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. Tradução de Fernando S. Vugman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

Obras audiovisuais

ÁRIDO MOVIE. Lírio Ferreira. Brasil, 2006, vídeo.

MATO ELES?. Sérgio Bianchi. Brasil, 1983, vídeo.

SERRAS DA DESORDEM. Andrea Tonacci, 2006, vídeo.







NARRATIVAS DE EXÍLIO NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

HUDSON MOURA

América América (1963) de Elia Kazan se tornou nos anos 60 (e conseqüentemente durante anos a fio no imaginário popular) um dos filmes mais significativos sobre a experiência da imigração e do exílio. O filme acompanha a trajetória de um jovem da região de Anatólia (território armênio sob ocupação turca) no início do século, quando este parte de sua terra natal rumo a Nova York. Baseado na vida real do tio do cineasta, o filme é construído à partir de uma narrativa clássica; esta se movimenta através de vários obstáculos e pequenas intrigas que o herói tem que ultrapassar para alcançar seu objetivo. Ele se prostitui, rouba, promete casamento, trai, mas não perde de vista seu objetivo principal: fugir de seu lugar de origem e alcançar o sonho americano. O que torna *América, América* um ponto de referência na cinematografia do exílio talvez esteja no próprio título do filme, a repetição do nome América. Por um lado a obstinação do ponto de chegada, o que representa a perseverança e a *resistência* do sonho. E, por outro, a possibilidade do grito de redenção do personagem e de identificação do espectador com

a história. Os imigrantes que chegavam aos Estados Unidos em sua grande maioria de navios, gritavam ‘América, América’ quando avistavam o porto de Nova York, uma cena presente no filme de Kazan. Outra razão é a opção de concentrar a história na viagem, caracterizando a travessia e o caminho como jornada heróica, e o ponto de chegada como redenção. Entre a falta de escolha do personagem em partir de sua terra natal e as dificuldades que ele atravessa, o filme caracteriza bem a situação difícil e constrangedora do exilado do momento de ruptura com a terra de origem.

Exílio é, certamente, aquela experiência que quebra barreiras, questiona e reforça a alteridade do indivíduo. O termo exílio era usado antigamente como a prática do banimento, hoje ele designa muito mais a experiência do deslocamento e principalmente a da ruptura com a terra de origem. Existem tantas definições de exílio quanto suas representações no cinema. O exílio político e romantizado de *O Carteiro e o Poeta* (1994) de Michael Radford, sobre o escritor chileno Pablo Neruda na Itália ou o exílio cruel e alienador de *A canção de Carla* (1996) de Ken Loach, sobre uma refugiada nicaragüense em Glasgow. Exílio é um ato punitivo e humilhante na versão sarcástica e irônica de Carla Camurati em *Carlota Joaquina* (1995), onde a família real procurava ao máximo maquiagem o novo espaço com feições portuguesas. Exílio pode ainda ser compreendido de modo inverso como em *A lenda do pianista do mar* (1998) de Giuseppe Tornatore, onde o personagem, Novecento, que nasceu em pleno alto mar, não consegue conceber o espaço além das bordas de um navio. A impossibilidade do movimento é o medo de se perder num mundo entendido como infinito e desconhecido.

As narrativas de exílio estão cada vez mais presentes em filmes que marcam o retorno à terra de origem e transformam a viagem

num rito iniciático e purificador em busca de um perdão com o passado como no filme grego *Um olhar a cada dia* (1994) de Theo Angelopoulos, no filme quebequense *Littoral* (2004) de Wadji Mouawad, no filme marroquino *Ten'ja* (2004) de Hassan Legzouli e, no filme francês *A grande viagem* (2004) de Ismaël Ferrouhki. Em *Kandahar* (2001) do cineasta iraniano Moshen Makhmalbaf, um misto de ficção e documentário, a jornalista afegã-canadense busca, na salvação da irmã do suicídio, uma redenção pessoal e política em relação ao seu povo. O mesmo acontece no documentário *Our own private Bin Laden* (2005) da jornalista iraquiana-americana Samira Goestchel, onde uma pesquisa pessoal sobre as origens de Bin Laden se torna uma dívida política. A questão pessoal e a política nunca estiveram tão atrelados quanto nestes dois filmes, quanto mais elas afirmam “eu”, mais elas enfatizam suas estreitas relações com suas comunidades de origem.

A experiência se passa também através do questionamento imagético e seu poder representacional como em *Antes da Chuva* (1994) de Milcho Manchevski sobre a circularidade temporal no retorno à terra de origem, uma alegoria do não-deslocamento temporal, como se o exilado ficasse mentalmente preso ao seu lugar de origem para sempre. Ou ainda, sobre a percepção interior do personagem do espaço-tempo exílico como em *Felizes Juntos* (1997) de Wong Kar-Wai. Na história de dois chineses em plena Buenos Aires contemporânea, o tempo toma uma dimensão histórica, épica e atemporal. Como de uma Buenos Aires imaginária presa ao passado glorioso e melancólico dos tangos de Gardel.

O sociólogo palestino Edward Said questiona, em seu artigo *Reflexões no Exílio* (2000), por que o exílio se tornou uma das experiências mais significativas do século 20? O autor coloca a sua

experiência de intelectual exilado em prol de uma análise profunda sobre a condição estrangeira. Para Said, exílio pressupõe sempre uma experiência coletiva sobre o nacionalismo do povo e vice-versa. Segundo ele, nós não podemos discutir sobre cada um desses termos neutramente. Entretanto, exílio é diferente de nacionalismo. Exílio é “uma experiência solitária fora do seio de um grupo”. O autor define exílio ainda como um “estado descontínuo do ser”, resultado do seu *desenraizamento*: a separação de sua terra e de seu passado.

O termo *exilado*, segundo Said, difere de outros termos como refugiado, que se tornou um termo político, sugerindo grandes hordas de pessoas que pedem urgentemente uma assistência internacional. Expatriados são aqueles que voluntariamente vivem fora de seus países, geralmente por razões pessoais ou sociais. Já emigrados desfrutam de um status ambíguo, esclarece Said. Tecnicamente um emigrado é qualquer um que emigra para um novo país, como os pioneiros, e perdem o rótulo de “exilados”.

Outros termos se acrescentam a estes como diáspora. A diáspora, segundo Peters (1999, p. 20) sugere uma rede entre seus compatriotas. Enquanto o exílio pode ser solitário, a diáspora é sempre uma experiência coletiva. Diáspora sugere ainda uma relação real ou imaginária entre pessoas, para quem o sentido de comunidade é sustentado por formas de comunicação e trocas culturais – línguas, rituais, escrituras, mídias eletrônicas ou escritas. A identidade cultural da diáspora ensina que culturas não são preservadas sendo protegidas da mestiçagem, mas provavelmente apenas e somente continua a existir como um produto dessa mestiçagem. “A lição da diáspora é que povos e terras não são naturalmente e organicamente conectados” diz Peters (1999, p. 33).

Já o nomadismo tem a questão do enraizamento que muda a perspectiva do movimento. Enquanto, o exilado localiza o lar no lugar de origem, que é distante e para o momento inacessível. O nômade, em contrapartida, “nega o sonho de uma terra natal” (PETERS, 1999, p. 31), pois a figura da casa, sendo flexível e transportável, é acessível em qualquer lugar. Para o autor, os termos exílio e nomadismo são muito sutis. Ambos admitem o trauma como motivo para um apelo a terra natal ou a defesa de uma identidade nômade. Mas, enquanto o exílio tem uma noção de identidade como algo primordial, para o nômade identidade é uma construção. Todos têm uma cultura, ou casa, mas alguns estão exilados dela, vivendo a alienação de uma vida dupla, marcada como outras mas nunca reconhecida pelo o que realmente são. A figura da “passagem” descreve precisamente o que é mais traumático sobre viver numa cultura estrangeira. No entanto, é a subversão de um conjunto de convenções que define o estado nômade, e não o ato literal de viajar, afirma Bradoitti (PETERS, 1999, p. 5). Nômades liberam o pensamento do dogmatismo quebrando as barreiras convencionais.

A filósofa espanhola Maria Zambrano sublinha um outro ponto que distingue o banido e o refugiado, é a relação que estes têm com a terra de exílio, pois toda as suas experiências têm o retorno como ponto de vista e objetivo.

Para o verdadeiro refugiado, e somente para ele, o exílio não o absorve. [...] E ele se sente assim mais fiel a sua terra do que nunca, mais que ninguém, e ainda mais que os demais. [...] Ninguém o consegue fazer sair deste estado em que tudo se vê fixo, presente, mas sem nenhuma relação. (1990, p. 37)

Poderíamos qualificar esta relação de compromisso do refugiado com sua terra, de regionalista, bairrista, patriótica ou nacionalista

numa relação contínua e permanente entre ele e sua pátria. Zambrano não fala apenas sobre uma opinião ou sentimento pessoal e individual de deslocamento, mas um deslocamento político-cultural comprometido com uma tradição familiar, geográfica e uma posição histórica. “Nós viemos ao nacionalismo e sua essencial associação com o exílio” (idem).

Para Naficy (1993, p. 17) o que diferencia um emigrado, expatriado, refugiado, imigrante, ou uma pessoa em diáspora de um exilado é a relação deste com o espaço: fisicamente localizado em um lugar enquanto sonha com o retorno irrealizável à outro lugar. Em *Hamam, o banho turco* (1997) de Ferzan Ozpetek o sentimento de nostalgia e melancolia é que toma os personagens num estado de atrofia e contemplação, com os olhos e a mente voltados para o passado. Eles sonham de olhos abertos sem perceber o espaço que habitam, eles são completamente tomados pelo sentimento de nostalgia e de perda de uma certa inocência do passado.

Entretanto, se considerarmos o exílio como a experiência do deslocamento, da ruptura com sua terra de origem e uma certa solidão espiritual ou emocional, todos esses tipos de exílios descritos acima se reencontram. O momento de ruptura é a única coisa certa em todos os tipos de deslocamentos. Na vida exílica essa experiência é para sempre, mesmo se o exilado volte para a sua terra de origem. Nós não podemos mudar uma experiência de nosso passado, e a memória é seletiva, somente esquece aquilo que lhe convém, mas não somos mestres de nossas lembranças. Às vezes, como descreve Benjamin, elas chegam “involuntárias”.

Quando digo exílio refiro-me à experiência e a condição do exílio, e isto envolve qualquer tipo de deslocamento, como imigração, refúgio social ou político, ou expatriamento. Uma das experiências

mais importantes no exílio depois do deslocamento é a perda, o sentimento de desaparecimento, indubitavelmente, causado pela ruptura, será percebido pelo exilado cedo ou tarde. Segundo Naficy, “exílio é um processo do perpétuo tornar-se” (1993, p. 8). O exílio exige do indivíduo uma série de ações como a adaptação ao novo regime de conhecimento, a adequação a uma nova cultura e o trabalho de conciliação entre o passado e o presente. E, quanto mais ele descobre sobre o seu novo espaço de inserção, mais ele aprende sobre si mesmo.

Exilados estão sempre divididos entre o aqui e o acolá; esses dois lugares são muito presentes e ativos em suas memórias. Exilados nunca serão satisfeitos pois eles estarão fora de uma ordem habitual das coisas, isto quer dizer, descentralizados e nômades para sempre, o que Said descreve como *contrapontual* (2000, p. 172). Exilados sabem que num mundo secular e contingente, lares são sempre temporários. As fronteiras e barreiras, que nos cercam dentro de um território familiar e seguro, podem igualmente transformarem-se em prisões, e são frequentemente sempre defendidos além da razão e da necessidade. Exilados também são conscientes da grande aventura do conhecimento e de descoberta que o exílio proporciona, pois

Vendo o mundo inteiro como uma terra estrangeira, torna-se possível a “originalidade da visão”. A maioria das pessoas são principalmente conhecedoras de uma cultura, um lugar, uma casa; exilados são conhecedores de pelo menos duas, e sua pluralidade de “visão” proporciona o crescimento de um conhecimento de simultâneas dimensões, um conhecimento que é contra-pontual. (SAID, 2000, p. 186)

As conquistas do exílio são permanentemente determinadas pela perda de algo que se deixou para traz. “Mas se o verdadeiro exílio é a condição para a perda final, por que ele tem se tornado tão facilmente

numa potente, mesmo enriquecedora, motivação da cultura moderna?”, pergunta Said (2000, p.173). A história da literatura e do cinema mostra quão forte é a influência do exílio. Muitos trabalhos importantes são marcados pela experiência do movimento ou mesmo se forjaram a partir dele.

Mas, afinal “O que essa experiência acrescenta?” (SAID, p. 176). Em *O carteiro e o poeta*, Neruda, o exilado, acorda em Mário, o nativo, um desejo de expressão pessoal e um sentimento de estranhamento do mundo que o carteiro desconhecia. Dois pontos de vista dividem o filme: o estrangeiro com suas crenças e conhecimentos do além-mar, e o nativo que aprende a reavaliar e a ver diferentemente seu lugar e seus hábitos. Assim, o poder da cultura e do conhecimento geram o poder da auto-descoberta e da alteridade.

O exílio causa uma ruptura irreparável na percepção do espaço e do tempo do indivíduo, consequentemente sua arte e seus escritos. Como diz Trigano (2001), o exílio incomoda ou reacomoda a ordem das coisas para o exilado. Uma das descobertas mais confusas da entrada em exílio consistirá justamente a de conhecer e tomar consciência do valor do mundo que nos cerca e do eu escondido na nossa intimidade. Desta maneira, o exílio coloca o exilado em contato com outras representações de mundo e outros modos de existência que ele não conhecia antes dessa ruptura. Ele aprende a ver o mundo por outro prisma.

André faz uma observação bastante distinta sobre a condição do exilado. Ele mostra bem a fragmentação e a dualidade às quais o exilado é submetido entre o lugar de origem e a terra de acolhida, pois ele vive num conflito permanente numa espécie de espaço-tempo duplo: « Ele vive aqui mas se lembra ou se projeta numa realidade distante » (1992, p. 37). Ou melhor, ele habita o espaço-tempo do “entre”. As

questões se colocam sobre a percepção e a consciência do exilado, sobre sua própria condição. André, o qualifica de “ausente”, pois este estando sempre alheio, ele não está em lugar nenhum. Entretanto, através deste defeito de estar ausente de todos os lugares, ele mostra que o exilado é também o “multipresente”:

O homem em tais condições é um ser dividido e contraditório; no seu íntimo o conflito é permanente: habita aqui, mas lembra ou projeta uma realidade longínqua, prisioneiro do que lhe falta, apegado à ausência, aos símbolos que a evocam. Debate-se entre a rejeição do que vive e a busca do que lhe é manifestamente inacessível; e, em meio do seu desterro, ele próprio é um ausente: estando sempre alhures, acaba por não estar em parte alguma; ao mesmo tempo aqui e ali, tanto pode dizer-se que é um multipresente, como um ausente em qualquer lugar. (ANDRÉ, 1992, p. 37).

O exilado habita de fato dois lugares ao mesmo tempo, o corpo na terra de inserção e a mente, através da memória, o *lugar de origem*, onde o real se confunde com o imaginário. Apesar de tudo, “A realidade que evoca pertence a um passado perdido e provavelmente nem sequer existe, a não ser no seu sonho; dessa realidade ele será, talvez, a versão mais verossímil, ou mesmo a única versão.” (ANDRÉ, 1992, p. 37). Como veremos a seguir, são as criações de “pátrias imaginárias” como define Salman Rushdie. Em todo caso, a terra natal, terá um papel fundamental como lugar de origem, e este como detentor das lembranças do passado.

O movimento do exilado é mais marcado pela sua relação com a origem do que com o destino, mais pela causa do que pelo objetivo. Segundo André, ele não parte *em direção a* mas *de*: “O que determina a essência da sua condição é a força do vínculo que o liga ao ponto de onde provém” (1992, p. 37). Para o exilado que não sabe aonde

ele está nem aonde ele deve ir, o lugar de origem lhe dá a certeza e o sentimento de pertencimento: ele sabe de onde ele vem.

Said salienta que existe um discurso político que envolve, às vezes, e muitas das vezes o exílio, o banimento por ou de uma comunidade. Uma incontável massa para quem o exílio é uma condição de vida, onde não existe às vezes lugar para voltar. Para aqueles que a figura do Retorno não existe. Ou mesmo, para aqueles filhos do exílio, que herdaram o sentimento mas não o *lugar* de origem. Para estes, o significado desta palavra não tem o mesmo sentido que para seus ancestrais.

Os espaços são conectados e desconectados, a localização da cultura se torna deslocada. Tony Gatlif transforma a figura do retorno numa potente e importante figura de estilo e da descoberta pessoal. Em *Exílios*, os personagens franceses descendentes de argelinos buscam o contato carnal com a terra. O diretor não se rende ao sensual e ao sexual somente em busca de uma satisfação física dos personagens mas uma necessidade orgânica do sentimento, uma espécie de metáfora da brotação da *terra*. Desprovidos deste sentimento de pertença, a resposta se encontra no movimento e na origem da viagem, lugar de onde a grande jornada do deslocamento começou. As experiências dos sentidos é parte fundamental da narrativa como um tipo de incorporação do exílio. O corpo age como catalisador de uma memória exílica. Involuntária. Ele toma contato efetivo com o caminho da volta com o tato através do toque dos amantes, a audição (a música é constante, como um filme-balada), a experiência transcendental do corpo no ritual do Sufi (uma espécie de possessão do candomblé), o paladar e a visão através dos frutos multicoloridos, os cheiros (olfato) de sexo, bebidas e da natureza. O filme consegue transpor para a tela uma experiência sensorial do exílio. Gatlif faz o

retorno ao lar através de uma verdadeira experiência do *deslocamento do corpo*... O corpo que se move e que toma contato com a terra, o inesperado e o desconhecido. O filme ganha vida e o movimento uma razão de existir.

Referências

ANDRÉ, C. A. *Mal de Ausência: O canto do exílio na lírica do humanismo português*. Coimbra: Minerva, 1992.

BARICCO, A. *Novecento: pianiste*. Paris: Mille et une nuits, 1999.

NAFICY, H. *The making of exile cultures: Iranian television in Los Angeles*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1993.

PETERS, J. D. Exile nomadism, and diaspora. The stakes of mobility in the western canon. In: NAFICY, H. *Home, exile, homeland: film, media, and the politics of place*. New York/London: Routledge, 1999, pp. 17-41

RUSHDIE, S. *Imaginary Homelands: Essays and criticism 1981-1991*. London: Penguin Books, 1992, pp. 9-21.

SAID, E. Reflections on exile. In: *Reflections on exile and other essays*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, pp. 173-186.

TRIGANO, S. *Le temps de l'exil*. Paris: Payot & Rivages, 2001.

ZAMBRANO, M. *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela, 1990.

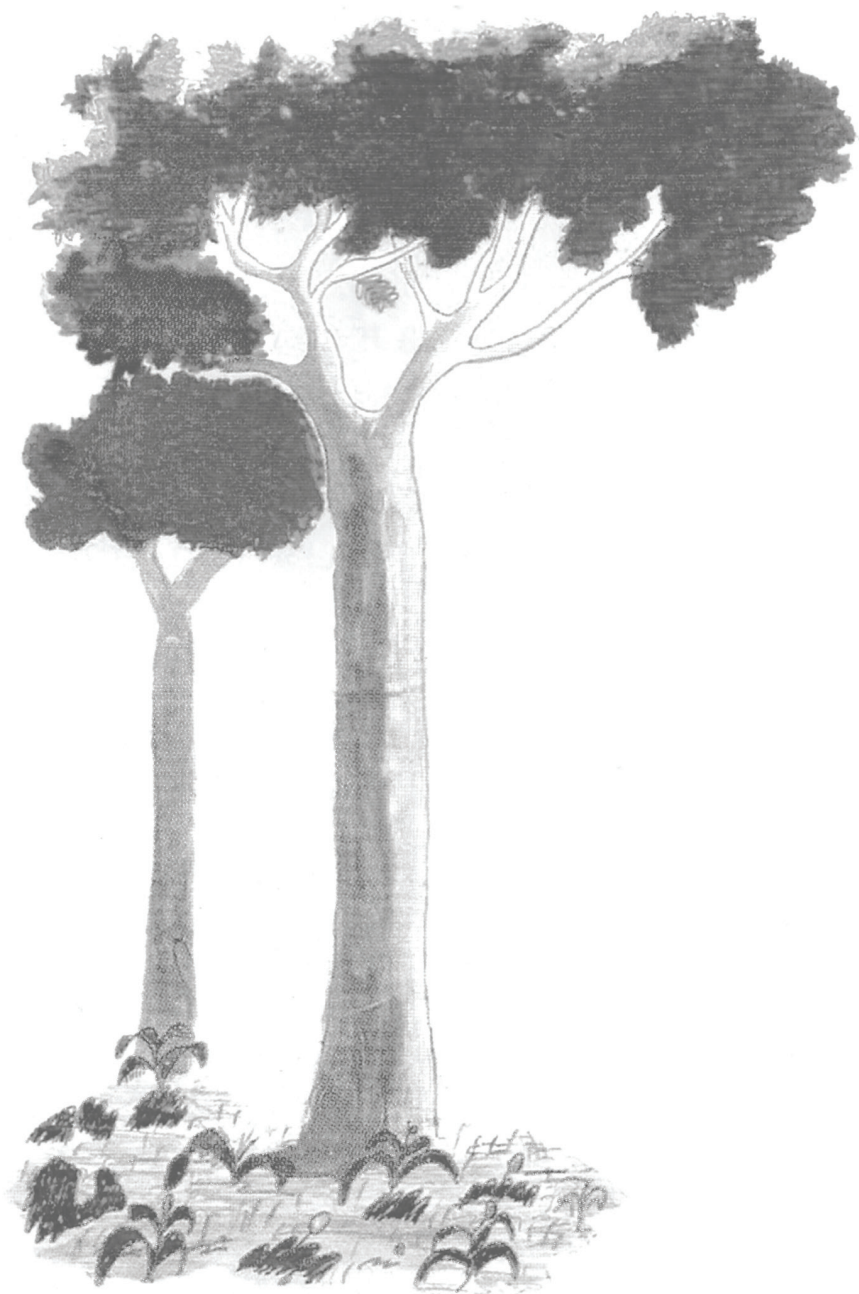
Obras audiovisuais

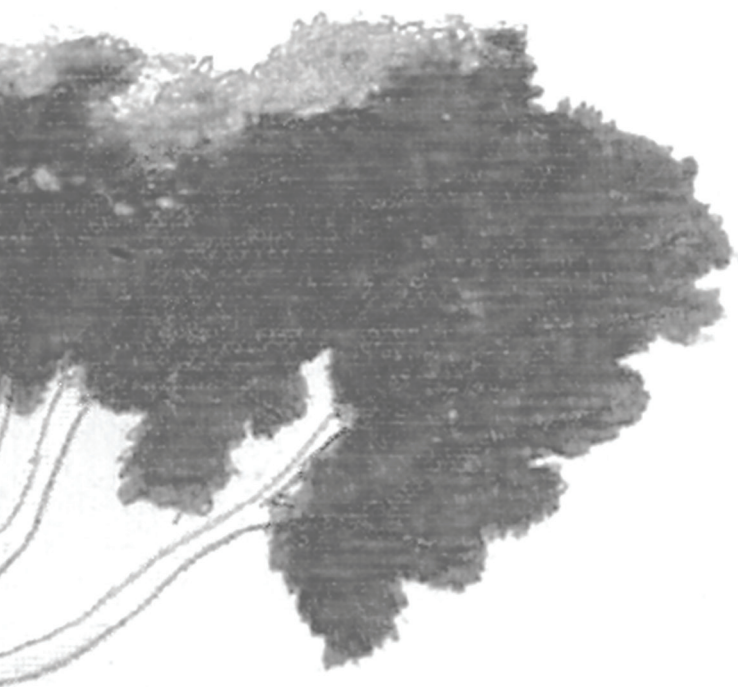
A CANÇÃO DE CARLA (Carla's song). Ken Loach. Inglaterra, 1996, filme 35mm.

A GRANDE VIAGEM. Ismaël Ferrouhki. França, 2004, filme 35mm.

A LENDA DO PIANISTA DO MAR (La leggenda del pianista sull'oceano). Giuseppe Tornatore. EUA/Itália, 1998, filme 35mm.

- AMÉRICA AMÉRICA. Elia Kazan. EUA, 1963, filme 35mm.
- ANTES DA CHUVA (Po dezju) Milcho Manchevski. Macedônia, 1994, filme 35mm.
- CARLOTA JOAQUINA: A PRINCESA DO BRAZIL. Carla Camurati. Brasil, 1995, filme 35mm.
- EXÍLIOS (Exils) Tony Gatlif. França, 2005, filme 35mm.
- FELIZES JUNTOS (Chun kuang cha hsieh). Wong Kar-Wai. Taiwan, 1997, filme 35mm.
- HAMAM: O BANHO TURCO (Hamam: Il bagno turco). Ferzan Ozpetek. Itália, 1997, filme 35mm.
- KANDAHAR. Moshen Makhmalbaf. Iran, 2001, filme 35mm.
- LITTORAL. Wadji Mouawad. Canadá, 2004, filme 35mm.
- O CARTEIRO E O POETA (Il Postino) Michael Radford. Itália, 1994, filme 35mm.
- OUR OWN PRIVATE BIN LADEN. Samira Goestchel. EUA, 2005, vídeo.
- TEN'JA. Hassan Legzouli. Marrocos, 2004, filme 35mm.
- UM OLHAR A CADA DIA (To vlemma tou odyssea) Théó Angelopoulos. Grécia, 1995, filme 35mm.







UM CONTO DE DUAS CIDADES¹

CECÍLIA MELLO

A relação entre cinema e cidade tornou-se um ponto central na teoria do audiovisual de meados dos anos 1990 em diante, e como sugere Julia Hallam “é cada vez mais reconhecida como a base arquetípica para a análise da experiência visual e sensorial, forma e estilo, percepção, cognição e o sentido da imagem fílmica e do texto fílmico” (2010, p. 277). Dentro da multiplicidade de estudos que emergiram nos últimos anos, os escritos de Giuliana Bruno se destacam como especialmente originais e instigantes. Seu trabalho expande a qualidade sensorial da experiência cinematográfica identificada por Gilles Deleuze, que assinalou nos anos 1980 uma mudança do paradigma óptico para o háptico (1985). Em seu monumental *Atlas of Emotion*, Bruno sugere ser o cinema uma arte essencialmente espacial:

¹ Este artigo faz parte da pesquisa “Movimento e Espaços Urbanos no Cinema Mundial Contemporâneo”, financiada pela FAPESP – Bolsa de Pós-Doutorado (2008-2011) e realizada junto ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão, ECA-USP.

Preso no olhar Lacaniano, cujo impacto espacial não fora explorado, o espectador de cinema se transformou em um voyeur. Por contraste, quando falamos de site-seeing sugerimos que, por conta da mobilização espaço-corporal de um filme, o espectador é na realidade um voyageur, um passageiro que atravessa um terreno háptico, emotivo. (2007, p. 15-16)

Na passagem de ótico para háptico, de *voyeur* para *voyageur*, a idéia do cinema como herdeiro direto da perspectiva Renascentista é posta por terra, e a apreciação do espaço fílmico passa a ser considerada a partir da experiência tátil e do movimento. O cinema, de acordo com Bruno, proporciona uma viagem emotiva através de espaços múltiplos. Ao evocar a conhecida frase de Michel de Certeau “toda narrativa é uma narrativa de viagem – uma prática espacial”, Bruno sugere que “o cinema é a narrativa de viagem por excelência. As narrativas fílmicas, geradas por um espaço, e em geral filmadas em locação, nos transportam para um lugar” (1997, p. 46). Assim, o visionamento de filmes é, nos termos de Bruno, “uma forma imaginária de *flânerie*” (2007, p. 16).

Levando em conta a revalorização do cinema como uma arte espacial proposta por Bruno, este capítulo discutirá a presença do espaço urbano nos filmes *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), *Contra a parede* (*Gegen die Wand*, Fatih Akin, 2004), *Import/export* (Ulrich Seidl, 2007) e *Que horas são aí?* (*Ni Neibian Jidian*, Tsai Ming-liang, 2001). Esses filmes foram selecionados porque se estruturam a partir do movimento entre duas cidades, situadas em dois países diferentes, respectivamente São Paulo e Lisboa, Hamburgo e Istambul, Viena e Snizhne, e Taipei e Paris. Minha intenção é estudar como esse movimento promove o encontro entre duas geografias, suscitando questões relacionadas ao tempo, ao espaço e à fabricação da memória. Unir cidades e cinemas distantes

permite um distanciamento de esquemas centro-periferia e incita uma nova, e mais complexa, geografia para o cinema mundial contemporâneo. Esta abordagem caracteriza-se assim supranacional, já que não está limitada a uma cidade ou a um cinema nacional. Ao contrário, a intenção é criar pontes entre cinemas, interconectados pela representação ou apresentação do espaço urbano. Impõe-se de modo central a “definição positiva de cinema mundial” formulada por Lúcia Nagib (2005), que rejeita a divisão binária entre centro (Hollywood) e periferia (o resto do mundo) ao propor a adoção de uma abordagem democrática e inclusiva nos estudos do cinema. Vistos por esse ângulo, os filmes que inspiram esta análise não representam uma alternativa dentro de um sistema binário, e não formam um pico de criação dentro de uma cinematografia nacional. Sua aproximação sugere uma geografia desenhada a partir de filmes isolados, a serem inseridos, sem que se perca de vista suas especificidades culturais, em um novo mapa, a integrar o que Dudley Andrew chamou de “Atlas do Cinema Mundial” (2005).

Em um primeiro momento, abordarei os recursos estéticos e narrativos empregados nos quatro filmes de modo a revelar uma perene tensão entre *stasis* e movimento, relacionada à viagem entre duas cidades e entre dois países. Em seguida, explorarei de que modo o recurso da montagem alternada empregado nesses filmes aproxima dois espaços urbanos e produz uma memória que os conecta, integrando as cidades reais e outras cidades indexicais do evento profílmico, algo que evidencia, ao contrário do *flashback* com sua conotação temporal e laços com o passado, a natureza espacial e a condição presente da memória.

Stasis e movimento

Em *Terra estrangeira*, a cidade de São Paulo dialoga com Lisboa e indiretamente com San Sebastián no país Basco. Paco (Fernando Alves Pinto) mora com sua mãe Manuela (Laura Cardoso) em São Paulo, em um apartamento pequeno de frente ao minhocão, cuja imagem estática abre o filme. Originalmente de San Sebastián, Manuela nutre o desejo de voltar à sua terra natal. Ela é vista pela primeira vez voltando para casa a pé, carregada de sacolas. Lá chegando, se vê obrigada a subir pelas escadas já que o elevador do prédio está quebrado. Seu cansaço exagerado, à primeira vista apenas um reflexo da idade, esconde na realidade um problema cardíaco. De noite, Manuela assiste pela televisão o pronunciamento da então Ministra da Fazenda Zélia Cardoso de Mello, na qual esta expõe as diretrizes do novo plano econômico do governo Collor, que incluem o congelamento das contas bancárias. Ao perceber que seu sonho de retorno a San Sebastián fora colocado em xeque, Manuela sofre um infarto fulminante e morre. Paco se vê perdido diante da morte da mãe, e vasculha suas gavetas em busca de recordações. Ao encontrar um cartão postal de San Sebastián decide realizar o sonho de Manuela, partindo para a Europa em busca de suas origens. A questão financeira é resolvida através de um encontro casual com uma figura mefistofélica, Igor (Luís Melo), com quem faz um pacto garantindo a viagem até Lisboa, em troca do transporte e entrega de um violino.

Até então as imagens de São Paulo revelam uma cidade cinza e sombria, em consonância com a dor de Paco. A imobilidade do minhocão, complementada por um irônico *outdoor* das calcinhas *Hope*, parece funcionar como reflexo da estagnação do personagem, um estudante de física que deseja ser ator mas que emudece durante

o teste para o papel de Fausto, a ele conferido pela realidade, nas palavras de Carolin Ferreira (2006, p. 734). A imagem do minhocão torna-se particularmente simbólica após a morte de Manuela, como a representação imagética de seu coração que parou de bater. O elevador *parado*, o *congelamento* das contas bancárias, o *emudecimento* de Paco e finalmente a *morte* demonstram como o filme parte da stasis para depois chegar ao movimento. Mas a stasis contém em seu âmago a sugestão da viagem, visto que os planos de abertura do minhocão são acompanhados pela voz *off* de Paco, que ensaia o papel de Fausto repetindo os versos “sinto a coragem, o ímpeto de ir ao mundo; que o manto mágico seja meu, e me carregue para terras estrangeiras”.

Do outro lado do Atlântico, *Terra estrangeira* vê e escuta Lisboa pela primeira vez através do olhar turístico. A capital portuguesa aparece através de imagens de barcos que cruzam o Tejo, combinadas à melodia de um fado (composto pelo brasileiro José Miguel Wisnik). O filme, fotografado em preto e branco, parece mais preto em São Paulo e mais branco em Lisboa, também conhecida como Cidade Branca, alcunha à qual se refere Alex (Fernanda Torres) em diálogo com seu namorado Miguel (Alexandre Borges) durante a primeira sequência na cidade. O casal parece ter deixado o Brasil por razões econômicas, mas enquanto ela trabalha como garçonete em um bar ele nutre uma carreira fracassada como músico e um vício em drogas intravenosas. Durante os primeiros 40 minutos, *Terra estrangeira* emprega a montagem alternada, movendo-se de uma cidade para a outra 14 vezes, finalmente deixando o Brasil com Paco, que parte em busca da terra materna.

O início de *Contra a parede* igualmente evidencia a *stasis* que precede o movimento: em Hamburgo, Cahit (Birol Ünel) dirige seu carro em alta velocidade contra uma parede, em uma

tentativa de suicídio. A sequência de cortes rápidos e fim abrupto é apropriadamente acompanhada por “I Feel You”, canção escrita por David Gahan da banda Depeche Mode durante o período em que lutava contra o vício em heroína, acompanhado de várias tentativas de suicídio. Mas a música também contém – assim como a fala de Paco no início de *Terra estrangeira* – um tom premonitório em seu refrão, que repete a frase “esta é a alvorada do nosso amor”. Isso porque Cahit, um viúvo que trabalha em um clube noturno recolhendo copos vazios, irá em breve encontrar Sibel (Sibel Kekilli) e com ela viver um novo e conturbado amor. Assim como Cahit, Sibel é uma cidadã alemã de origem turca, e o encontro do casal ocorre dentro de um hospital, onde ela também está internada após uma tentativa de suicídio. O fim da estrada (a parede) e a pulsão de morte estão de um modo geral associados ao fim da narrativa, mas aqui se encontram logo no início, funcionando como o impulso inicial para o filme e para uma nova vida, um recomeço. Ainda no hospital, Sibel propõe a Cahit um casamento por conveniência, algo que lhe traria a liberdade do jugo familiar. Cahit acaba concordando com o plano, mas ao dividirem o mesmo teto os dois acabam por se envolver emocionalmente. Confuso diante de seus sentimentos, Cahit se envolve em uma briga de bar com um dos amantes de Sibel e acaba por matá-lo acidentalmente. Ele é preso e ela parte para Istambul em busca de um segundo recomeço, prometendo esperar por ele.

Pelo menos dois terços do filme se passam na cidade alemã, em locações internas e externas no bairro de Altona, residência do diretor Fatih Akin que, assim como seus personagens, é natural de Hamburgo e descendente de turcos. Referências turcas podem ser vistas em diversos pontos da cidade, tais como lojas, restaurantes e o clube noturno Taksim, que recebe o mesmo nome de uma das praças

centrais de Istambul, atraindo grandes contingentes que dançam ao som da música pop turca, integrada aos sons pós-punk de Depeche Mode, The Birthday Party e The Sisters of Mercy. Mas Istambul está presente desde o primeiro plano do filme, na imagem recorrente de um conjunto musical que interpreta canções tradicionais às margens do Chifre de Ouro, braço do estreito de Bósforo que divide em dois o lado europeu da cidade, com uma imagem “cartão postal” da cidade ao fundo. As músicas tocadas aludem ao amor, à perda, à memória, à distância, afinadas à dor de Cahit e Sibel. Essa imagem servirá de abertura para cada novo *tableau* do filme, que viaja entre as duas cidades cinco vezes.

Tanto *Terra estrangeira* quanto *Contra a parede*, a despeito das diferenças relativas à questão da identidade, apresentam a viagem para uma nova cidade/país como um reinício, um distanciamento de memórias dolorosas relacionadas à experiência de perda e morte (da mãe para Paco, da primeira mulher para Cahit, e de Cahit para Sibel). O final de ambos os filmes emprega mais uma vez uma solução similar ao colocar os personagens de volta na estrada, mas em um movimento ainda impregnado da sensação de perda ou morte. Em *Terra estrangeira*, Alex e Paco fogem em direção à San Sebastián, dirigindo ilegalmente através da fronteira espanhola em uma estrada remota, mas Paco acaba de ser baleado pela gangue de contrabandistas liderada por Igor, e está morrendo no colo de Alex. Na Turquia, Cahit embarca em um ônibus na rodoviária de Istambul em direção à sua cidade natal, mas Sibel, que prometera se juntar a ele, percebe que não pode abandonar a vida de estabilidade que conseguira encontrar após anos de auto-destruição e dor. Dois casais, duas ausências e duas estradas, conduzindo a novos territórios e ao mesmo tempo trazendo os filmes ao fim.

Se em *Terra estrangeira* e *Contra a parede* as fronteiras são mostradas de modo proeminente, em *Import/export* elas permanecem inconspícuas, o oeste e o leste da Europa construídos como “dois mundos que cada vez mais se parecem”, nas palavras do diretor austríaco Ulrich Seidl (2007, p. 5). O filme propõe, como indica o título, um movimento duplo: o de Olga (Ekateryna Rak), uma enfermeira da cidade de Snizhne no extremo leste da Ucrânia, que se muda para Viena em busca de novas oportunidades, deixando para trás sua mãe e filha pequena; e o de Pauli (Paul Hofmann), um segurança que perde seu emprego e embarca em uma viagem de carro com seu padrasto através das cidades de Kosice na Eslováquia e Uzhgorod no oeste da Ucrânia, instalando máquinas de chiclete e fliperamas em conjuntos habitacionais.

Não surpreende que os primeiros planos de *Import/export* também anunciem imobilidade ao invés de movimento. O filme abre em Viena com a imagem de um homem que tenta em vão dar a partida em uma motocicleta. Com o primeiro corte parte-se a Snizhne, cuja paisagem urbana é nada menos do que desoladora. Olga aparece pela primeira vez vestida de branco, cambaleando através de um atalho coberto de neve em sua bota de salto agulha. Se em *Terra estrangeira* as contas bancárias foram congeladas, aqui toda a cidade parece assim estar, e a imagem de um avião militar, transformado em escultura no meio de uma praça, dialoga com a motocicleta que insiste em não funcionar no primeiro plano, com o minhocão emborcado em São Paulo e com a parede contra a qual Cahit joga seu carro, igualmente simbólicos da estagnação que precede a viagem.

Import/export corta 21 vezes do leste para o oeste, mas além da montagem alternada, que persiste até o final do filme, outro importante ponto de contato entre as duas cidades ocorre através

de um estabelecimento de sexo via internet, no qual Olga trabalha por um breve período antes de partir para Viena. Lá, a voz do outro lado da tela do computador fala alemão com sotaque austríaco, e Olga responde em alemão rudimentar, incapaz de compreender as instruções de seu cliente. A simultaneidade das relações espaciais, impressa na forma do filme através da montagem, encontra assim na fábula sua mais perfeita manifestação. Por fim, o tropo da estrada, presente no final de *Terra estrangeira* e *Contra a parede*, reaparece no final de *Import/export*, apontando para novas e incertas direções. Pauli abandona seu horripilante padraço em um quarto de hotel em Uzhgorod e caminha sozinho por uma estrada, pedindo carona. Mas o último plano do filme confere novamente uma conotação pessimista ao que poderia ser um recomeço, ao mostrar um quarto no hospital geriátrico em que Olga trabalha como faxineira, e no qual uma das pacientes repete três vezes a palavra “morte”.

E é precisamente uma morte que dá início ao filme de Tsai Ming-liang *Que horas são aí?*, uma reflexão acerca da viagem, do fuso horário e da reencarnação. Trata-se desta vez da morte do pai de um jovem rapaz, Hsiao Kang (Hsiao Kang). O jovem é um vendedor de relógios ambulante na capital Taiwanesa, que monta sua banca em uma passarela de pedestres em frente à estação central da cidade. Shiang-chyi (Shiang-chyi) está de partida para Paris e procura um relógio com horário duplo. Esse encontro casual, assim como a morte do pai de Hsiao Kang, Miao Tien, são os principais motivos que impulsionam o filme. Hsiao Kang, ainda em Taipei, passa a ter que lidar com duas ausências: a de seu pai e a de Shiang-chyi, que após a compra do relógio parece ter ficado impregnada em sua memória. Ele a mantém viva no estranho e obsessivo hábito de acertar relógios ao

horário francês, numa vã tentativa de suplantar o lapso espacial que os separa através da aparente anulação do lapso temporal.

Apesar de ter sido inteiramente filmado em locações reais, *Que horas...* possui poucas cenas externas em Paris. Tsai parece ter se esforçado para criar uma atmosfera de solidão e isolamento, sem parecer minimamente interessado no caráter pitoresco da cidade. Shiang-chyi é vista dentro de seu quarto de hotel, em um café, em um restaurante, no metrô, fazendo uma ligação de um telefone público, e em todos os momentos sua desconexão em relação ao ambiente é evidenciada: ela está sempre sozinha; fica parada na escada rolante enquanto os outros caminham; espera um trem que chega na plataforma oposta; não compreende o cardápio em um restaurante; tenta fazer uma ligação mas um francês neurastênico na cabine ao lado a espanta; e por fim acaba vomitando após beber muito café.

Que horas... é estruturado a partir da montagem alternada, e corta entre Taipei e Paris 24 vezes, com um total de 13 seqüências em cada cidade. O “final” ocorre em Paris com a abertura para a locação externa do Jardin de Tuileries, onde Shiang-chyi dorme em uma cadeira sem se dar conta de que sua mala flutua em uma das fontes do jardim. Quem finalmente acaba por “pescar” sua mala com um guarda-chuva é a reencarnação do pai de Hsiao Kang, que também parece ter viajado de Taipei para Paris. Uma roda-gigante localizada na Place de la Concorde, em frente ao portão principal do jardim, é vista primeiramente refletida na fonte e em seguida como pano de fundo para o fantasma de Miao Tien, que caminha em sua direção no último plano-sequência do filme. Esta roda sugere mais uma vez o tropo da estrada, mas ao invés de apontar para novas trajetórias ela parece simbolizar a renovação perpétua, a reencarnação e o movimento entre a vida, a morte e a vida de novo, em consonância

com as crenças budistas nutridas por Lu Yi-ching, mãe de Hsiao-Kang, durante o filme.

Cidades de memórias

Como visto, os quatro filmes aqui analisados empregam o recurso clássico da montagem alternada para unir duas cidades e países distantes, e através do qual a simultaneidade temporal é evidenciada através da descontinuidade espacial. Gostaria de sugerir que esse recurso cinematográfico substitui nesses filmes o *flashback* como instigador da memória, apontando para seu caráter espacial, independente do tempo. Como é sabido, o recurso do *flashback* é o modo clássico através do qual o cinema evoca a memória individual, acessando-a, por exemplo, através de uma fusão. Neste caso, a sobreposição de imagens representa a ligação entre o presente e o passado e por vezes entre dois espaços distintos, levando de uma imagem em geral mais objetiva para uma imagem mental e subjetiva. Em *The Analysis of Mind*, Bertrand Russell descreve como a memória de um evento passado está na realidade contida, ou tem uma relação causal, com o presente:

Tudo que constitui uma crença-memória está acontecendo *agora*, não no tempo passado ao qual a crença parece se referir... Logo as ocorrências que são *chamadas* de conhecimento do passado são logicamente independentes do passado; elas são plenamente analisáveis através de conteúdos presentes, que podem, teoricamente, ser apenas o que são, mesmo que nenhum passado tenha existido. (1924, p. 159-160)

A memória vista como contida no presente, independente até mesmo da existência de um passado, emerge nesses filmes através dos cortes e através de pontos conectivos estabelecidos entre dois espaços,

cuja simultaneidade é sedimentada pela montagem alternada. Giuliana Bruno descreveu as cidades como “camadas de sedimentos, a soma de tudo aquilo que seus habitantes carregam dentro de si. ... É sobretudo através do espaço e não do tempo que se movem as memórias” (citada em BROGGI, 2005, p. 23-24). No tempo presente, a dimensão espacial da memória é posta em evidência, pois como sugere Edward Casey a corporificação como condição necessária para o ato de lembrar aponta para um lugar: “Assim como a existência corporificada se abre para o lugar, ocorre em um lugar, nossa memória do que experienciamos no lugar é igualmente espacial” (2000, p. 182). A memória é portanto um ponto de conexão entre o evento lembrado, a pessoa que o lembra e o espaço da lembrança.

Em *Que horas...*, a montagem alternada favorece o aparecimento de pontos conectivos entre as duas cidades, mantendo viva a memória de Hsiao Kang e Taipei em Shiang-chyi: o relógio com horário duplo é um desses pontos, aparecendo ostensivamente nas sequências em Paris como uma lembrança do encontro na passarela. Ademais, se o passado é trazido para o presente através de uma memória, ativada pelo espaço, não espanta que o filme e a cidade sejam habitados por fantasmas: o quarto do hotel de Shiang-chyi em Paris, por exemplo, parece assombrado por barulhos misteriosos que vêm do andar de cima; o pai de Hsiao Kang, que também viaja de Taipei a Paris, reencarna nas Tulherias; e finalmente o Cemitério de Montmartre, visitado por Shiang-chyi, é o local de um encontro casual com ninguém menos que Jean-Pierre Léaud, cuja presença configura-se como mais um ponto conectivo entre as duas cidades: se Shiang-chyi pode se lembrar de Taipei através do relógio de Hsiao Kang, ele – obcecado como está pela eliminação do lapso temporal que os separa

– não pode se lembrar de Paris, visto que nunca lá esteve. Sua solução é comprar um filme realizado em Paris, *Os incompreendidos* (*Les 400s Coups*, 1959), através do qual ele poderá fabricar uma memória virtual daquela cidade. Assim, uma versão mais jovem de Léaud reaparece em Taipei, na televisão de Hsiao Kang, conectando mais uma vez as duas cidades e os dois protagonistas de *Que horas...* E ao posicionar Hsiao Kang como um espectador de *Os incompreendidos*, Tsai presta homenagem a seu filme preferido, que viu pela primeira vez ao se mudar da Malásia para Taipei, e através do qual também pôde fabricar uma memória virtual de Paris.

Se Paris se torna uma memória virtual, fabricada através da tela da televisão por Hsiao Kang em Taipei, San Sebastián permanece até o fim de *Terra estrangeira* também uma memória virtual para Paco, fabricada através de um cartão postal. Tendo chegado até a Portugal mas impedido de seguir ao destino final no país Basco, a imagem do cartão postal funcionará como o único ponto de conexão entre a terra de sua mãe e São Paulo. A dimensão explícita da memória contida na imagem do postal aparece no momento em que Paco remexe os pertences da mãe, retirando cartas, fotos e outros cartões postais de sua gaveta, e mais tarde organizando-os no chão do apartamento, tal fora um quebra-cabeças. Já a natureza fluida desta memória, criada a partir de uma cidade indéxica, ganha uma tradução visual na sequência em que a água do banho transborda para a sala do apartamento, molhando as fotos e cartões, que passam a boiar por sobre o chão. Lisboa, por sua vez, está imbuída de uma nostalgia que parece provir das memórias de Manuela, já que o primeiro corte para a cidade é motivado pela sua referência à San Sebastián, gerando imagens que remetem a uma terra distante e idealizada, bem diferente do Brasil. Pouco antes de morrer, Manuela estava entusiasmada com

o fato de ter economizado dinheiro suficiente para viajar ao país Basco, dizendo a Paco: “Pode se preparar para conhecer a terra da sua mãe”. O rapaz, mais realista, tenta demovê-la da ideia, sugerindo que o parcelamento de pacotes turísticos acarretaria um juro alto, muito além das suas possibilidades financeiras, dizendo finalmente um simples “esquece San Sebastián”. “Você não entende”, retruca Manuela, “é San Sebastián que não me larga”. Sua fala explicita a dimensão interna das cidades, algo que naquele momento Paco não consegue compreender, mas que fará sentido uma vez que embarcar em sua viagem transatlântica.

Istambul não possui a mesma função nostálgica e subjetiva para Cahit ou Sibel em *Contra a parede*, mas também aparece no filme na forma de um cartão-postal. O ponto conectivo mais proeminente entre as duas cidades, evidenciado pela montagem alternada, aparece no cartão “vivo” que dá início a cada novo *tableau* do filme, conferindo-lhe sua estrutura brechtiana. Assim, mesmo que cerca de dois terços do filme estejam concentrados na Alemanha, a imagem da capital turca parece se impor sobre a Hamburgo de Cahit e Sibel desde o princípio, antes mesmo que eles para lá partam. Essas imagens estilo cartão-postal contêm uma dimensão temporal, visto que foram filmadas durante um dia inteiro, do nascer ao pôr-do-sol, variando em sua tonalidade de acordo com a luminosidade natural. Cada nova imagem então marca um novo capítulo, conecta as duas cidades e aponta para a passagem do tempo – o tempo diegético e o tempo da projeção. Além disso, as canções tocadas pela banda, composta por músicos ciganos e pela cantora e atriz turca Idil Üner, invariavelmente “sangram” sobre as imagens em Hamburgo, antecipando o corte para o cartão-postal às margens do Chifre de Ouro. Em *Contra a parede*, Istambul se impõe como uma

memória presente, de cunho coletivo, pertencente a Cahit e a Sibel, a suas famílias, aos atores e ao próprio diretor.

Import/export, com sua estrutura de “duas mãos”, estabelece o primeiro ponto conectivo entre Viena e Snizhne através da tela do computador e seu *link* de sexo ao vivo, que evidencia através da fábula a característica de simultaneidade espacial, impregnada na forma do filme através da montagem alternada. Com Olga já em Viena, empregada como faxineira em um hospital geriátrico após algumas tentativas desastrosas de trabalhar como empregada doméstica, a ponte comercial/pornográfica é substituída por uma ponte auditiva, que vem na forma de uma canção. ‘Serdtsé’/‘Coração’, na versão de Pyotr Leschchenko, é tocada pela primeira vez na Ucrânia em uma cena de otimismo, na qual Olga, animada com a iminente partida para a Áustria, dança com uma amiga em um salão de festas. A canção reaparece em duas outras ocasiões, evidenciando a cidade que ela ainda carrega dentro de si, mesmo estando longe de casa. Na primeira cena, Olga dança com um de seus pacientes do hospital geriátrico (o excelente Erich Finsches, “estrela” em outro filme do diretor, *Hundstage/Dog Days*, (2001), por quem desenvolveu uma certa afeição. O paciente, já velho, sugere que os dois se casem, ela garantindo o visto de permanência na Áustria e ele uma enfermeira – e uma companhia – no fim da vida. A cena ocorre no que parece ser uma sala no porão do hospital, onde os dois dançam ao som de um pequeno aparelho de som. Esse é o primeiro momento desde a chegada de Olga na estação em Viena que sua vida na Ucrânia é diretamente referenciada. Mas a verdadeira ponte entre as duas cidades é estabelecida em outra cena, na qual Olga faz um breve telefonema do hospital para sua filha pequena. Observada através de um plano-sequência, Olga se esconde em uma sala vazia e faz

uso do telefone sem que ninguém perceba. Sua memória de Snizhne emerge através da canção, que resume, diante do tempo exíguo, o que ela teria para falar. O telefonema e a música conectam Olga com um outro espaço e aparecem em Viena como a dimensão interna de Snizhne.

Em um mundo cada vez mais definido pela simultaneidade e pelas interconexões, esses quatro filmes distintos empregam recursos similares ou comparáveis em sua articulação de espaços urbanos reais. Estruturados a partir de uma viagem entre duas cidades, alguns motivos são ao mesmo tempo recorrentes e reveladores, tais como a tensão entre a stasis e o movimento que permeia suas sequências de abertura, o tropo da estrada que aponta para novas trajetórias ou para a renovação em suas sequências finais, e o emprego da montagem alternada, possibilitando a emergência de pontos conectivos. Nesses exemplos notáveis do impulso “viajante” do cinema contemporâneo, a montagem funciona como uma força para trás e para frente, produzindo o que se pode chamar de um encontro significativo. Além dos cortes, os pontos conectivos entre as duas cidades parecem perfurar o espaço para se encontrar no meio: um cartão postal, uma canção entoada por uma mãe ou tocada por uma banda, uma tela de computador, um relógio com horário duplo, um fantasma, um ator, um filme. Conexões que fabricam ou despertam uma memória, um fenômeno tão espacial quanto temporal, assim como o próprio cinema.

Referências

ANDREW, D. An Atlas of World cinema. In: LIM, S.H. e DENNISON, S. (orgs). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2005, p. 19-29.

BROGGI, L. Atlas of Emotion: Entrevista a Giuliana Bruno. *Aria*, nº 1, 2005, p. 14-29.

BRUNO, G. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2007.

_____. City Views: The Voyage of Film Images. In CLARKE, D. B. (org.). *The Cinematic City*. London: Routledge, 1987, p. 46-58.

CASEY, E. *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

DELEUZE, G. *Cinéma 1: L'Image-Mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

_____. *Cinéma 2: L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

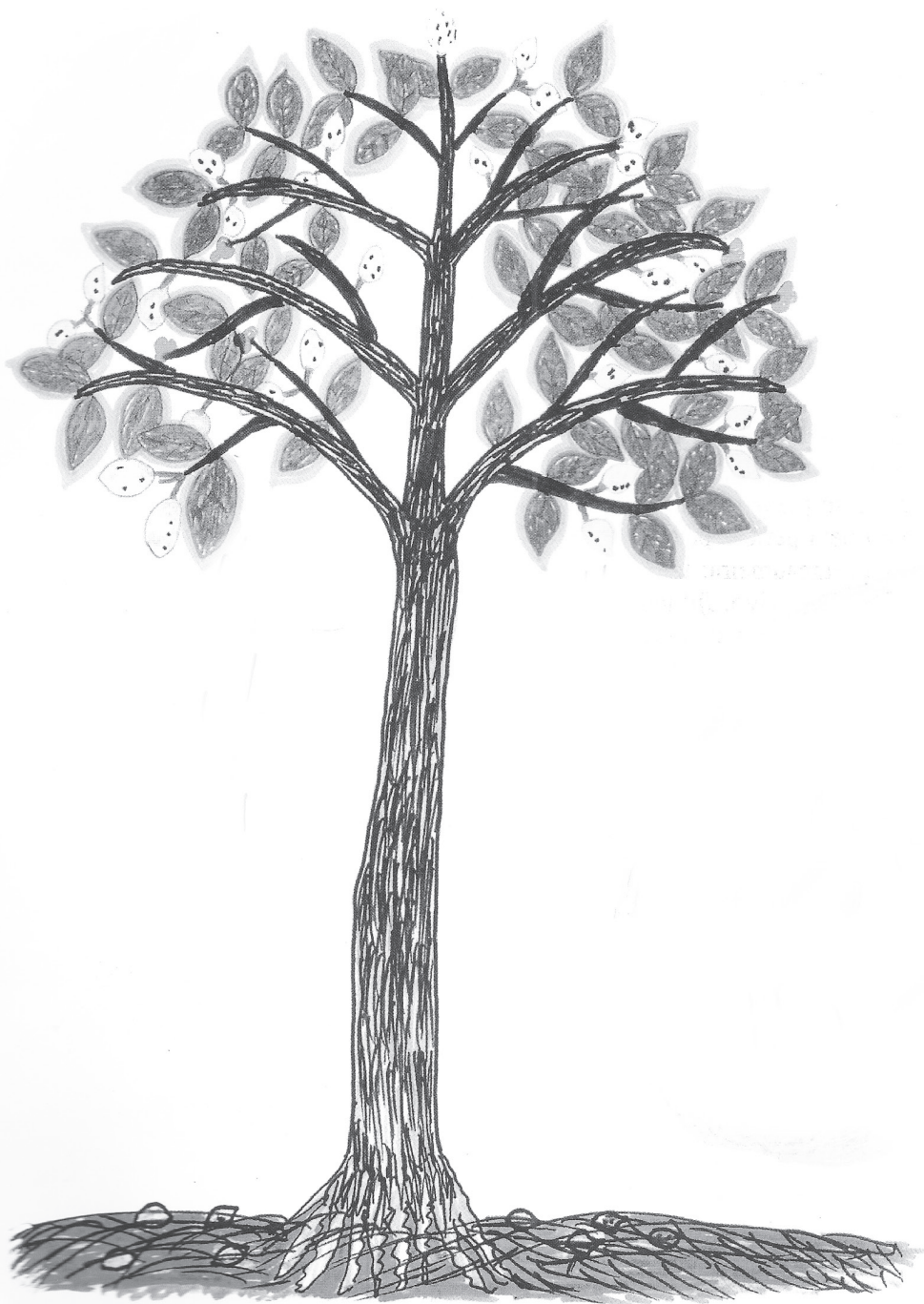
FERREIRA, C., The Limits of the Luso-Brazilian Brotherhood: Fortress Europe in the Film *Foreign Land*. *Third Text*, v. 20, nº 6, 2006, p. 733-743.

HALLAM, J. Film, space and place: researching a city in film. *New Review of Film and Television Studies*, v. 8, nº 3, 2010, p. 277-296.

NAGIB, L. Towards a Positive Definition of World Cinema. In: LIM, S.H. e DENNISON, S. (orgs). *Remapping World Cinema: Identity, Culture and Politics in Film*. Londres: Wallflower Press, 2005, p. 30-37.

RUSSELL, B. *The Analysis of Mind*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1924.

SEIDL, U. *Dossier de Presse – Import Export*, 2007, p. 5. Disponível em <http://www.ulrichseidl.com/07Index/img/IE_Presseheft_EF.pdf>. Acesso em: 21 março 2011.







CINEMA AFRICANO E AUTORREPRESENTAÇÃO: DA RECONFIGURAÇÃO DO PASSADO COLONIAL PARA A REINVENÇÃO DO PRESENTE GLOBAL

AMARANTA CESAR

Conhecido como o mais jovem cinema do mundo, o cinema africano surge na década de 60, com as novas nações africanas independentes. Sua origem é marcada pela afirmação da potência emancipadora da *autorrepresentação*, entendida como fundamental no movimento de luta das comunidades pós-coloniais pela refundação de uma identidade cultural coletiva. Nosso empreendimento aqui é tecer uma análise comparativa de dois filmes africanos – *Emitai : Deus do trovão* (1971), de Ousmane Sembène, e *Bamako* (2006), de Abderramahne Sissako –, representantes de dois períodos distintos da jovem cinematografia africana, a década de 70 e os anos 2000, buscando refletir sobre o modo como está aí inscrita e transformada a afirmação da dimensão estética e política da *autorrepresentação*.

O primeiro filme realizado por um cineasta africano, *Afrique sur scène*, de Paulin Soumanou Vieyra, Jacques Mélo Kane, Mamadou Sarr e Robert Caristan, foi lançado em 1957, mais de meio século depois da invenção do cinematógrafo. Realizado em Paris, na falta

de uma autorização para filmar na África, nos países de origem dos cineastas¹, o filme narra a rotina de estudantes africanos migrantes que tentam construir uma vida na capital francesa. O primeiro filme propriamente africano – quer dizer, de um cineasta africano filmado em terras africanas – só surgirá em 1962, depois da libertação das colônias. Trata-se de *Borom Sarret*, curta-metragem de Ousmane Sembène, conhecido como o pai do cinema africano póscolonial. Foi também Sembène quem denunciou de maneira mais enfática a imagem dos africanos construída por aqueles que detinham, até então, o monopólio da produção audiovisual na África: os cineastas e etnólogos da metrópole. Normalmente abordados pelo viés do exotismo ou da etnologia – que, segundo Sembène, olhava-os “como insetos” (apud RUELLE, 2005, p.81) –, os africanos compuseram a alteridade do Ocidente, conformaram, como afirma Olivier Barlet, o cenário dos resíduos de uma temporalidade e de um modo de vida em vias de extinção, o contra-campo, enfim, da modernidade, de uma história que parecia avançar apesar deles (BARLET, 1996). O próprio Jean Rouch, o mais profícuo dos cineastas etnólogos dedicados a filmar a África, em 1962, num inventário feito sobre o cinema realizado no continente durante o período colonial, reconhece os limites do ponto de vista exógeno, acenando para a necessidade da fundação de uma perspectiva cinematográfica propriamente africana: “o que quer que façamos, nós não seremos nunca africanos e os filmes que realizaremos serão sempre filmes africanos realizados por estrangeiros” (apud RUELLE, 2005, p.77). Com efeito, o cinema africano nasce marcado pela necessidade de construção e de

¹ Antes dos anos 60, na África negra francófona, o decreto instituído por Pierre Laval, em 1934, quando ele era ministro das colônias, impunha uma autorização administrativa para filmar.

afirmação de *autorrepresentações*, o que significaria a reconquista e a descolonização das imagens da África, entendidas como essenciais para a consolidação das novas nações independentes. Nesse sentido, num primeiro momento, a reescritura da História colonial, bem como a superação da imagem de alteridade do Ocidente moderno, constituem-se como programas essenciais. E, embora o contexto político tenha se reconfigurado no continente, com a instituição de novas formas de dominação, dependência e resistência, bem como de novos flancos de disputas, não mais nacionais mas transnacionais, ainda é possível afirmar que a cinematografia africana continua fortemente marcada pelo desejo dos cineastas africanos de tomar parte na construção das imagens de si mesmos e de, assim, alterar a decupagem dos tempos e espaços visíveis da África.

Retomando a declaração de Serge Daney, para quem o cinema africano não é um cinema que dança, como gostaria o Ocidente, mas um cinema que fala, Deleuze afirma que é enquanto um cinema do “ato de palavra” que a cinematografia africana escapa tanto da ficção mitificadora quanto da etnologia, ambas apanágio do colonizador. Para Deleuze, o “ato de palavra” tem o valor de um “enunciado coletivo” e é através dele que o cinema inventa um povo: “o povo que falta” (DELEUZE, 1990, p.189). O único realizador africano que Deleuze mencionou é, na verdade, Ousmane Sembène, escritor e cineasta senegalês, conhecido como o “mais velho dos anciãos”.

Nascido na região da Casamance, no sul do Senegal, Sembène passou grande parte da vida na França, onde serviu ao exército de De Gaulle, foi garçom, pescador, pedreiro, marceneiro, estivador e, finalmente, sindicalista. Foi no Porto de Marseille, através das atividades sindicais, que ele conta ter deixado de ser “partidário da assimilação” para engajar-se na literatura. Seu primeiro romance,

lançado em 1957, não por acaso chama-se *Docker noir* (*Estivador negro*). Ao cinema ele chegou pelo desejo de comunicação e pela constatação das limitações da literatura num continente com altos índices de analfabetismo, conforme conta:

Quando eu comecei a escrever meus primeiros livros, eu me dei conta de que, na África, eu só podia atingir um número limitado de pessoas. Eu enviei a diversas embaixadas pedidos de bolsa para estudar cinema. A União Soviética respondeu favoravelmente e foi assim que eu fui para Moscou, para o Studio Gorki, com Marc Donskoï. (apud RUELLE, 2005, p. 227).

Aos 40 anos, Sembène dirige, então, seu primeiro filme e o primeiro filme africano da história do cinema, *Borrom Sarret*. Em 1966, ele lança *A Negra de...*, que ficou conhecido como o primeiro longa-metragem africano. “Homem de estatura e influência incomparáveis”, nas palavras de Dudley Andrew, “Sembène começou a identificar (e recodificar) os agentes, instituições e práticas da África depois que os franceses foram expulsos. Seus filmes tratam não somente da luta contra os franceses pelo território, mas de sua usurpação subsequente pelo que ele considera uma classe de marionetes” (ANDREW, 2003). Desde *Borrom Sarret*, curta-metragem de 1962, Sembène inaugura um programa para o cinema da África subsaariana, que, segundo Olivier Barlet (1996), trata da busca de si mesmo, encarnada pelo personagem principal do filme, um pobre carroceiro de Dakar, que se choca contra os poderes das elites africanas que copiam o Ocidente. Em *A negra de...*, através da aventura trágica, na França, de uma jovem senegalesa empregada doméstica que, tratada com desprezo e crueldade pela patroa, termina por suicidar-se, Sembène afirma querer denunciar três realidades: “1. O neocolonialismo francês que persiste, sob uma nova forma, o tráfico negro; 2. A nova classe africana, sua cúmplice e 3. Uma certa forma de cooperação técnica” (apud

RUELLE, 2005, p. 228). A história de Dioula, a jovem empregada, conduz uma crítica mordaz ao processo de libertação senegalês e aos novos modos de dependência e dominação neocoloniais, mantidos com a conivência e conveniência de uma elite africana “assimilada”. Nos seus longas-metragens seguintes, *O mandato* (1968) e *Xala* (1975), trata-se ainda da mesma questão: a cultura do colonizador é uma máscara, uma máscara branca, para parafrasear Frantz Fanon, difícil de carregar.

Sembène parece, assim, encarnar e enfrentar a situação do cineasta do “Terceiro Mundo” descrita por Deleuze: “o autor de cinema encontra-se diante de um povo duplamente colonizado, do ponto de vista da cultura: colonizado pelas histórias vindas de fora, mas também colonizado por seus próprios mitos vindos das entidades impessoais a serviço do colonizador” (DELEUZE, 1990, p.264). *Emitaï, Deus do trovão* é a obra da filmografia de Sembène que parece melhor representar essa trincheira.

A narrativa do filme se passa em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, em uma aldeia da Casamande, no Senegal, quando os Diolas recusam a intervenção da metrópole francesa. Quase todos os homens jovens da aldeia foram enviados, à força, ao *front* franco-alemão. É assim que o filme começa: com uma sequência de captura em que soldados negros que servem à metrópole, comandados por um capitão branco, sequestram um jovem da tribo. Mas além de capturar os jovens para servir à França na Segunda Guerra Mundial, o comandante Armand e seu exército colonial devem ainda, um ano depois, confiscar a produção de arroz das aldeias para enviá-la às tropas. Responsáveis pela colheita, as mulheres Diolas decidem, desta vez, resistir: escondem o arroz e negam-se a entregá-lo ao exército. É o momento da chegada de De Gaulle ao poder, e Sembène

dedica-se a denunciar o colonialismo francês, ridicularizando os seus representantes, através de personagens tão tiranos quanto patéticos. Mas seu alvo é também a própria tradição africana. Tão ridículos quanto o capitão e seus subalternos (todos africanos falantes de um francês burlesco) são os chefes tribais. Homens velhos, que não servem aos objetivos da metrópole, eles se imbuem da tarefa de proteger a aldeia, através do culto à Emitaï, o deus do trovão: único meio de enfrentar o conflito de que dispõem, única ação que parece lhes caber em todo o filme.

Durante a ocupação da aldeia, sob as ameaças e torturas do exército do Marechal Pétain, que depois é substituído pelo general De Gaulle, as mulheres e crianças são expostas ao sol, sem água e comida, até que entreguem o arroz. Elas resistem, envoltas em um silêncio que só é rompido pela música dos tambores tocados para Emitaï, que, ouvida de longe, parece as embalar e encorajar. O filme é atravessado por essa situação, cuja duração, esvaziada de drama, não obstante instala e prolonga o desconforto. Enquanto isso, em sequências paralelas, vemos os velhos conduzirem consultas ao deus Emitaï e prepararem sucessivos rituais e oferendas. Ao se perceberem numa situação de dominação e assujeitamento, que não se altera com a esperada intervenção de Emitaï, um dos chefes, Djvenko, começa a questionar os deuses: “Me pergunto se nossos deuses estão vendo a situação que estamos passando. O silêncio deles me incomoda”. E numa convenção entre os homens mais velhos, sob uma árvore sagrada, ele decide ir à luta, uma vez que, como afirma, o arroz é sagrado: “seria uma humilhação à nossa dignidade entregá-lo aos brancos. É preferível morrer”. Lutando com lanças contra pistolas, ele é ferido. Os outros chefes tentam renimá-lo com uma nova oferenda aos deuses. É nesse momento, quando o chefe é colocado aos pés

da árvore onde são feitas as oferendas a Emitai, que se opera uma ruptura na linguagem realista, de filiação brechtiana, do filme. Através de efeitos especiais, opera-se uma passagem ao plano sobrenatural, onde o velho agonizante e o deus do trovão travam um diálogo. A intervenção sobrenatural que dá vida à entidade, ao mesmo tempo em que consiste em uma incorporação das forças sagradas à trama do filme, configura-se através de estratégias burlescas, que cercam de ridículo a aparição do deus: um filtro vermelho e efeitos especiais rudimentares – as clássicas “paradas para substituição”, típicas do cinema mágico de Méliès, que constituem o mais antigo efeito especial da história do cinema. O diálogo que se trava nessa cena forjada por operações mágico-burlescas é o ápice da crise da crença e da expressão da impotência. Revoltado com um deus que não é capaz de intervir para ajudá-lo, o chefe questiona a entidade, que, por sua vez, despeja sobre ele sua ira. Djvenko sucumbe, perplexo e impotente, desprovido do que lhe parecia mais sagrado e poderoso: sua capacidade de dialogar com as forças da natureza, os deuses. É interessante notar que a ambivalência da situação reside justamente no fato de que a morte do líder da aldeia consuma-se não propriamente, ou não apenas, pela ação das armas do exército colonial, mas pela intervenção do deus contrariado.

“Em um sentido, *Emitai* é um filme contra a negritude, esta ideologia mistificadora. É igualmente um filme que exalta a cultura popular como fator de resistência”, afirma Sembène. Ele opõe, assim, a resistência política popular à tradição religiosa – o culto animista –, explicitando uma espécie de lógica marxista que move o enredo do filme. Sua declaração suscita uma relação de contradição ou ambivalência estabelecida com a tradição popular, que, em certo sentido, aproxima-se da posição assumida por Glauber Rocha

em *Barravento*. Sobre seu primeiro filme, declarando-se inspirado justamente nas lutas pela independência colonial na África, Glauber afirma:

“Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito contudo que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme *contra* os candomblés, *contra* os mitos tradicionais, *contra* o homem que procura na religião o apoio e a esperança” (apud BENTES, 1997, p. 26).

Como muito bem observaram Ismail Xavier (1983) e Ivana Bentes (1997), nota-se em *Barravento* uma ambivalência em relação à cultura negra e popular. Do ponto de vista discursivo, alimenta-se uma concepção do cinema como potência transformadora das consciências através da negação política do candomblé. No entanto, a *mise-en-scène* e a montagem, e mesmo as soluções narrativas, abrem brechas no filme contra seu próprio discurso, apontando para a força de coesão comunitária da religião afro-brasileira. Embora reúna, na narrativa, na configuração dos personagens, na montagem e *mise-en-scène*, estratégias de ridicularização da crença nos deuses animistas, no seu final, *Emitai* parece também sustentar uma ambivalência em relação à tradição popular. As últimas sequências do filme nos mostram as mulheres e crianças em transe, cantando com lanças em punho em volta do defunto do chefe, proibido de ser enterrado, e de uma criança morta pelos soldados. Por um lado, no esquema discursivo do filme, essa sequência parece representar o levante das consciências e o prenúncio da insurreição protagonizada pelas mulheres e crianças, acenando para novas formas de poder futuras. Por outro lado, na sua recusa ao diálogo, no seu modo de mostrar gestos e cantos incontroláveis e indecifráveis, na sua montagem em transe, essa sequência parece apontar para uma resistência que se

organiza mais como um ritual sagrado do que como uma batalha, escapando da lógica narrativa clássica e, ao mesmo tempo, das formas políticas modernas. Para os homens, por sua vez, o final do filme reserva um impasse que polariza as formas de resistência, reafirmando o discurso do filme e confirmando a impotência, que se traduz nas últimas palavras de Kabebe, chefe que substitui Djvenko: “temos que escolher: viver com essa vergonha (entregar o arroz) ou morrer”. Assim, na última sequência, vemos os homens, após entregarem os cestos de arroz, posicionarem-se voluntariamente sob a mira dos fuzis do exército colonial, formando um paredão, face a outra fila de homens negros, que atiram ao grito do capitão branco.

Emitai não é o primeiro filme de Sembène em que a morte – ou o suicídio – aparece como último ato de resistência, última afirmação da subjetividade, do poder sobre o próprio corpo. Em seu primeiro filme, *A Negra de...* (1962), esse também é o final de Dioula, a protagonista, empregada doméstica senegalesa que deixa Dakar para trabalhar com os patrões franceses em Nice. É no corpo da mulher onde se inscrevem as marcas do poder (neo)colonial, e na anulação desse corpo, tomado pelo “outro”, que se insinua o trágico e contraditório ato de resistência. Em *Emitai*, Sembène parece conceber seus personagens entrincheirando-os entre um passado tradicional místico e impotente e um futuro a ser inventado, uma vez que o presente dos Diolas é a morte. A morte como ato final aponta aqui para uma força fundadora de outra história, que precisa se (re)inventar – a promessa incarnada pelas mulheres que cantam e dançam com as lanças dos homens derrotados. A resistência ao poder da alteridade colonial e a negação das forças sagradas tradicionais deve dar lugar a algo novo: morre o povo, para que se invente um outro. Desse modo, na sua investida dupla – contra a barbárie colonial e as chamadas

“mauvaises traditions” –, Sembène engaja-se na reconfiguração do passado colonial mas também na refundação de uma (id)entidade coletiva póscolonial, através da fabulação de um “povo que falta”, como afirma Deleuze (1990). Para isso, ele constrói personagens brechtianos, que na sua impotência demandam da audiência uma posição de recusa, de não-reconhecimento, de não-identificação.

Em um artigo intitulado “A autorrepresentação no cinema africano”, Manthia Diawara afirma que “a estética dos filmes de Sembène é marcada pela influência das políticas culturais socialistas dos países independentes”, para as quais o Estado deve construir um cinema que assuma “plenamente seu papel pedagógico e seu poder de transformação”. Para Diawara, esse cinema revolucionário proposto por Sembène, que se ergue junto com as novas nações africanas, e que ele considera “idealista, anticolonialista e hostil às tradições ‘arcaicas’”, afasta a audiência africana do cinema africano, uma vez que seus personagens brechtianos e assujeitados impedem qualquer possibilidade de identificação. “A ironia é que os espectadores africanos são hoje os menos tocados pelo cinema africano. Eles não podem se identificar com personagens desprovidos de reflexão e de poder”, afirma Manthia Diawara, que argumenta em favor de um cinema africano que possa se endereçar efetivamente ao público africano, o que não significa mais restaurar ou (re)inventar uma identidade cultural própria. Ele opõe, desse modo, Ousmane Sembène à nova e abundante produção da Nigéria (conhecida como Nollywood), tomando partido desta última, uma vez que ela constituiria uma comunicação efetiva com o público africano, assumindo-se plenamente como um veículo de pretensões narrativas, produtor de identificações (DIAWARA, 2005, pp. 288-290).

Bamako (2006), filme de Abderrahmane Sissako, constrói, por sua vez, novas figurações, que expressam outras relações dos personagens africanos com o poder e suscitam respostas situadas para além da oposição estabelecida por Diawara. O ponto de partida que levou Abderrahmane Sissako a realizar *Bamako* é a situação das salas de cinema na capital do Mali, cidade onde ele passou sua infância. Em função dos ajustes estruturais impostos pelo Banco Mundial e pelo FMI, as poucas salas que ainda mantinham suas portas abertas, graças ao subsídio estatal, foram fechadas. No momento em que filma *Bamako*, a única sala existente na capital do Mali é a que Sissako conseguiu construir com o apoio de parceiros internacionais. O fechamento sistemático das salas de cinema nas principais cidades do continente africano demonstra como o problema da relação entre os filmes africanos e o público africano é também uma questão de política e economia mundial. Sissako decide, então, tornar cinematográfico o debate dessa questão, localizando-o na África. Ele cria, para isso, um enredo tão inesperado quanto utópico – o processo impetrado pela população civil do Mali contra o FMI e o Banco Mundial – e desenvolve um dispositivo que atribui o vigor particular desse filme.

Para julgar as instâncias internacionais, o tribunal é sediado no pátio de uma pequena vila onde moram algumas famílias de um mesmo clã. Trata-se de uma remissão ao pátio da casa do pai de Abderrahmane Sissako, espaço íntimo onde o realizador iniciou-se politicamente, presenciando e participando de inúmeras discussões políticas. As audiências, encenadas por advogados, juízes e testemunhas – todos atores não-profissionais, que construíram eles mesmos seus discursos –, acontecem em um espaço povoado pela vida ordinária, pelo cotidiano de uma grande família africana. Mais do que contornar as sessões do julgamento, as micro-narrativas protagonizadas pelos

moradores da vila (personagens fictícios) atravessam o tribunal, como se vê logo na primeira sequência em que Melé, uma cantora de bar, desfila lentamente pela tribuna, sob o olhar paciente do juiz, e vira o dorso para um dos homens a fim de que ele feche o zíper de seu vestido. Indiferente ao protocolo jurídico, que, não obstante, é respeitado com rigor pelo magistrado, Melé e os outros moradores da vila, inclusive seu marido desempregado, Chaka, seguem suas rotinas enquanto o tribunal decide o futuro do Banco Mundial, do FMI e da África. A fluida narrativa do casal em crise, que tenta com dificuldade cuidar da filha pequena, transcorre sem se abalar com a inusitada corte (*cour*) montada no pátio (*cour*) da sua casa. Fazendo rimar (em francês), pela fusão, esses dois espaços de regimes tão distintos, Sissako parece nos mostrar a implicação das decisões das mais altas instâncias econômicas globais na vida mais banal. Mas, ao mesmo tempo, ele nos mostra também como a vida resiste ou escapa, com indiferença ou desconfiança, dos cercos dos tribunais. É assim que se inventa o vigoroso dispositivo do filme, que consiste em combinar longas sequências de depoimentos e interrogatórios, compostos através de uma abordagem documental, a fragmentos de narrativas ficcionais que envolvem os habitantes da vila.

Ancorar esse julgamento das grandes instâncias econômicas globais na vida mais ordinária de uma grande família africana é, ainda, um modo de fazer explodir os limites políticos dos espaços. As histórias e palavras que atravessam este pátio curtcircuitam as fronteiras não apenas entre o público e o privado, entre o íntimo e o político, mas também entre a África e o Ocidente, entre o Norte e o Sul, promovendo um cruzamento entre o local e o global. É preciso, por sua vez, notar que aquilo que no filme garante o imbricamento entre o global e o local está atrelado a sua capacidade de problematizar

a necessidade de transformação do *lugar de enunciação* de onde se pensa e se narra a África. Situar o tribunal nesse pátio parece ser, para Sissako, não apenas um gesto de reafirmação da necessidade política de *autorrepresentação*, mas ainda um gesto de problematização da necessidade de transformação do *lugar de enunciação*. Na medida em que coloca em um mesmo espaço de encenação jurídica advogados brancos e negros que representam interesses locais e transnacionais, cabras, vendedor de óculos de grife falsificados, mulheres tingindo panos, um doente que padece do vírus da aids, cerimônias de casamento e enterro, homens desempregados deprimidos, crianças que brincam e choram, Sissako aponta para a necessidade de realocar o debate, fazendo eco à afirmação de Homi Bhabha de que a emancipação simbólica não é garantida pela transferência de tecnologia, mas pela transformação do *lugar de enunciação*, o lugar de onde se narra (BHABHA, 2007).

Mas o *lugar de enunciação próprio* de *Bamako* não é constituído apenas pelo espaço filmico. *Bamako* é ainda um filme sobre a palavra. “Fala-se muito da África e ela fala muito pouco de si mesma”, afirma o realizador, demonstrando como quarenta anos depois do lançamento de *A Negra de...*, de Sembène, o primeiro longa-metragem africano, a *autorrepresentação* persiste como questão central para o cinema do continente. Segundo Sissako, *Bamako* é um filme que fala aos “ocidentais”, “ele lhes diz: Aí está! Saibam que nós sabemos” (SISSAKO, 2007). E é esta constatação que marca a diferença do peso das palavras no julgamento encenado no filme: se em todos os filmes de processo as palavras são uma arma, em *Bamako* esta verdade ganha uma dimensão política. O processo é a oportunidade de um *ato de fala*, que se constitui enquanto enunciado coletivo (DELEUZE, 1990), e é justamente através da palavra falada que

novos personagens africanos configuram-se: personagens com poder político, diferentes daqueles que vemos nos filmes de Sembène ou nas emissões telejornalísticas.

Os longos depoimentos que se sucedem abordam temas cruciais para o debate político e econômico contemporâneo, que afetam, cada vez mais democraticamente, países do Norte e do Sul, ricos, pobres ou emergentes: a gestão dos recursos naturais, as privatizações, os reajustes estruturais e as políticas de gestão de crises das agências transnacionais, a globalização e seus efeitos, os fluxos migratórios e o deslocamento de pessoas pelo mundo, a democracia. Qualquer que seja o tema abordado, trata-se, principalmente, de exercer o direito à tomada de palavra. Cada depoimento é, antes de tudo, um ato de subversão do silêncio imposto à África, para desconstruir seus efeitos mais perversos:

Essa grande corrente de informação que nós recebemos deles mas que eles não recebem de nós anula a nossa tentativa de viver como realmente somos. Pois nós já somos violados até mesmo em nossa imaginação. E violando o imaginário, com a consciência que me resta e que tenho de mim mesmo, eles vêm me dizer que o negro é preguiçoso, que ele não pode se desenvolver de maneira autônoma. Mas esse negro que vocês estão assassinando com seus mecanismos econômicos e financeiros criou os fundamentos de sua economia. Esse negro garantiu o seu desenvolvimento (Georges Keita, professor e escritor).

Eu quero falar contra a idéia de que a principal característica da África é que ela é vítima da sua pobreza. A África é vítima de sua riqueza (Aminata Dramane Traoré, escritora e ex-Ministra da Cultura do Mali).

Vamos pensar um pouco sobre os argumentos do Banco Mundial: deve haver alguma maldição sobre a África. É essa a insuportável imagem que a Europa reflete da África. A África estaria condenada:

a pobreza seria tão natural quanto o genocídio tropical, a escravidão e o neocolonialismo. E essa espécie de fatalidade é encontrada também na certeza de que o africano é sempre ignorante. (...) Os africanos não sabem nada da complexidade do mundo. E já que não sabem nada eles podem deslegitimar todo espírito crítico, esse espírito crítico que foi bravamente expresso aqui (William Bourdon, advogado francês que, no filme, representa a sociedade civil do Mali).

Esses fragmentos de depoimentos e defesas expressam a gradação de vozes que se orchestra no filme, de modo emocionante (sem que se recorra a recursos dramáticos), para que um novo polo de enunciação se afirme: a África fala dela mesma para o mundo. A necessidade de afirmar a *autorrepresentação*, como se observa desde os primeiros filmes de Sembène, não parece ter se alterado, mas aqui a perspectiva africana se constitui para apropriar-se de uma história que transcende os limites de uma nação em (re)construção. Trata-se de uma questão global e da previsão de um espaço de recepção também global, contrariamente ao endereçamento que Sembène, por exemplo, programava para seus filmes, destinados sobretudo aos africanos.

Se a necessidade de *autorrepresentação* persiste como questão fundamental em *Bamako*, ela corresponde à invenção de um lugar de fala, capaz de abrigar o “espírito crítico” expresso em um amplo espectro de vozes. É essencial aqui reconhecer a potência política da fala, como um ato. Nesse sentido, o início do filme é emblemático e marca sua diferença em relação ao cinema de Sembène e ao contexto no qual ele se inscreve. Logo quando o tribunal é aberto, um velho aldeão, Zegué Bamba, anda até a tribuna e ensaia começar a falar. Ele é interrompido pelo tradutor do juiz, que lhe pede para sair da sala. Ao que ele responde: “As palavras são algo que... Elas podem tomar o

coração. Se eu não me exprimir, fico mal.” O tradutor diz que ele deve esperar sua hora para falar. Depois de retrucar, proferindo ditados enigmáticos, ele finaliza o diálogo: “Minhas palavras não ficarão em mim”. O filme, de fato, parece existir para viabilizar essa fala, para a qual a História negou um lugar de existência. A negação que marca o início do julgamento pesa durante todos os depoimentos, sempre que se vê o close do rosto do velho. Finalmente, quando todos os depoimentos foram ouvidos, antes das sustentações finais, o griô, Zeguê Bamba, desiste de esperar e entoa sua fala-canto. A melodia do depoimento-lamento ecoa no pátio, num ritmo capaz de emudecer e emocionar a plateia e o tribunal. Propositadamente sem tradução, as palavras cantadas pelo griô catalisam uma força ancestral, aparentemente partilhada e compreendida por todos. Anunciado e negado desde a primeira sequência do filme, o vigor desse depoimento reside não exatamente na sua função de representar a tradição africana num tribunal que reúne diversos segmentos da sociedade do Mali, mas no modo como afirma a dimensão política da cultura ancestral, e de sua resistência. O que importa aqui é, nesse sentido, superar a negação histórica e inventar um lugar para essa fala intraduzível, mística. Não traduzir o canto do griô é justamente uma maneira de reconhecer que, na sua inadequação às regras do jogo moderno, naquilo que resiste à tradução e à assimilação, reside também uma força política. O canto griô irrompe como um dado de opacidade, rasurando lógicas argumentativas e dados estatísticos, e negando, ainda, a possibilidade de traduzir a África. Enquanto realizador, Sissako parece também rejeitar o papel de tradutor da África para o Ocidente.

Se a opacidade parece importante para a cinematografia de Abderrahmane Sissako (o que pode ser observado em seus dois

filmes anteriores: *La vie sur terre*, 2000, e *Heremakono, en attendant le bonheur*, 2002), o silêncio também ocupa um lugar de destaque em *Bamako*, como se pode verificar em, pelo menos, dois momentos do filme. Primeiro, o professor desempregado, Samba Diakité, vem à tribuna e, depois de dizer seu nome, nega-se a falar, permanecendo mudo até ser dispensado pelo juiz. O outro momento é uma conversa entre Chaka e o repórter videográfico que registra o julgamento: “Outro dia o senhor estava dizendo que a pior consequência da política de ajuste estrutural era a destruição do tecido social. Essa parte toda foi apagada. Poder dizer novamente?”, pergunta o repórter. “Ninguém vai ouvir, não perca seu tempo”, responde Chaka, que vai sucumbindo a uma depressão com final trágico: o suicídio. O silêncio ronda o julgamento e pesa como o fracasso, anunciado e conhecido, contra o qual o filme luta. A força do dispositivo de *Bamako* consiste justamente na sua capacidade de forçar os limites da realidade para enfrentar o silenciamento e inventar um lugar de fala. Ao contrário do que se constata com frequência na cinematografia contemporânea mundial, o filme de Abderrahmane Sissako confronta-se à nova configuração global para reafirmar uma utopia, ou, mais que isso, para atualizá-la, ou seja, para construir, fazer existir, tornar visível e possível o “não-lugar”, “o lugar a ser inventado”, um “outro lugar”, um outro mundo. *Bamako* não nos apresenta um povo em falta, mas constrói as condições para que esse povo se constitua, tomando parte no debate global. Na sua confrontação com o poder hegemônico, os personagens inventam-se criativamente, para além dos limites de uma realidade representável, tirando proveito da força performativa do poder (BUTLER, 1993). Por isso, em função do seu dispositivo, é possível dizer que o próprio filme é resultado do processo de busca de uma alternativa – tanto para o cinema quanto para a África.

Sissako chega a uma formulação política só possível através do cinema; e sua posição política se erige junto com sua escritura fílmica, diferentemente do que se pode notar na filmografia de Ousmane Sembène, para quem o cinema é um meio de representação de posições políticas prévias.

Uma coprodução da França e do Mali, *Bamako* é um filme situado em um espaço atravessado por forças antagônicas, por relações heterogêneas de poder e de resistência; um espaço híbrido. É na confrontação com a lógica, os números e os discursos do Banco Mundial e do FMI que o africano aparece como uma voz autônoma, legítima e dotada de poder. E é desse modo que o filme nos apresenta a uma maneira de pensar a globalização que não está associada à constatação fatalista da homogeneização das culturas supostamente provocada pelas novos meios de circulação de bens simbólicos, mas que antes concerne os movimentos das minorias no mundo e a sua conquista do “direito à narrar-se” (SAÏD, apud BHABHA, 2007, p. 410). O fenômeno de “creolização”, para citar Édouard GLISSANT (1996), por que passa o mundo inteiro, e o deslocamento global dos pobres favorecem novas formas de identificação e partilha, que, longe de forjar uma homogeneização das culturas, podem engendrar novos e múltiplos *lugares de enunciação*, pelo simples fato de que as nações pós-coloniais, as do Norte e as do Sul, estão se tornando irremediavelmente heterogêneas. No contexto global em que o filme se inscreve, a *autorrepresentação* diz respeito, não à necessária revisão histórica para consolidar a nação em (re)construção, como se deu nos anos 60 e 70, mas às novas formas de afiliação e solidariedade (BHABA, 2007, p. 17) que surgem para enfrentar os desafios, limites e fracassos das representações democráticas, simbólicas e políticas.

Referências

- ANDREW, Dudley. “Enraciné et en mouvement: les contradictions du cinema africain”. In: HENNEBELLE, Guy (dir.). *Cinéma africains, une oasis dans le desert?*. Paris: Corlet-Télérama. CinémAction, n. 106, 1er trimestre 2003.
- BARLET, Olivier. *Les cinémas d’Afrique noire : le regard en question*. Paris; Montréal: l’Harmattan, 1996.
- BENTES, Ivana (org.e introd.). *Cartas ao mundo. Glauber Rocha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BHABHA, Homi K. *Les lieux de la culture*. Traduit de l’anglais (États Unis) par Françoise Bouillot. Paris: Payot & Rivages, 2007.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*. New York: Routledge, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DIAWARA, Manthia. “L’autoreprésentation dans le cinéma africain”. In: BERNADAC, Marie-Laure, NJAMI, Simon (eds.). *Africa Remix - l’art contemporain d’un continent : exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie 1, du 25 mai au 8 août 2005*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005. p. 284-291.
- GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Éditions Gallimard, 1996.
- RUELLE, Catherine (dir.). *Afriques 50: singularités d’un cinéma pluriel*. Paris: L’Harmattan, 2005.
- SISSAKO, Abderrahmane. Entrevue avec Abderrahmane Sissako. Mercredi 26 décembre. 2007. <<http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article298>>
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983





**AS FRONTEIRAS DA REPRESENTAÇÃO –
EXPERIÊNCIAS PERIFÉRICAS E CINEMA FRANCÊS
CONTEMPORÂNEO**

CATARINA ANDRADE

*Aux Algériens on a tout pris
La patrie avec le nom
Le langage avec les divines sentences
De sagesse qui règlent la marche de l'homme
Depuis le berceau jusqu'à la tombe
La terre avec les blés
Les sources avec les jardins
Le pain de la bouche et le pain de l'âme*

[...]

*On a jeté les Algériens hors de toute
Patrie humaine
On les a fait orphelins
On les a fait prisonniers
D'un présent sans mémoire et sans avenir¹*

Jean Amrouche, poeta argelino, 1958

[Apud. BEN JELLOUN, Tahar, 2000]

¹ Tradução extraída do livro: Dos argelinos tudo foi tomado/a pátria com o nome/a linguagem com as sentenças divinas/de sabedoria que regulam a marcha do homem/ desde o berço até o túmulo/a terra com os trigos/as fontes com os jardins/o pão da boca e o pão da alma/[...] Excluíram os argelinos de qualquer/Pátria humana/Foram feitos órfãos/Foram feitos prisioneiros/De um presente sem memória e sem futuro.

Pensar o contemporâneo ou qualquer produção artística que dele faça parte exige sempre uma tentativa de entender as transformações sociais, políticas, culturais e estéticas que estamos vivenciando. Observar o mundo de forma bipolar, norte/sul, rico/pobre, primeiro mundo/terceiro mundo, já não é suficiente para se compreender e analisar a complexa conjuntura contemporânea – assinalada pelas sociedades multiculturais, pelos sujeitos diaspóricos, pela diluição das fronteiras etc. O mundo deixou de ser dividido em duas partes e passou a ser constituído por fragmentos. Para caracterizar esse novo momento e acentuar a imanente fragmentação² no contemporâneo, críticos e pensadores de várias partes do mundo passaram a usar o prefixo *pós*: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo... (BHABHA, 2007). Nas palavras de Homi Bhabha:

A perspectiva pós-colonial [...] tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou “narrativas” que estabelecem a relação do Terceiro Mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força o reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mas complexas que existem no vértice dessas esferas políticas freqüentemente opostas. (BHABHA, 2007, p. 241-242)

É evidente que, se as sociedades se transformam, os seus agentes também se transformarão e passarão a estabelecer novas relações

² Os conceitos de ‘cidades fragmentadas’, ‘homens fragmentados’, são abordados pelos autores que tratam do pós-moderno nas sociedades atuais; ou mesmo apontam algumas destas sociedades como já pós-modernas. Estes conceitos estão relacionados à nova forma de organização social, em rede, apontada por Manuel Castels em *Sociedade em Rede*, Paz e Terra, São Paulo, 2001. O conceito de ‘homem fragmentado’ (homem pós-moderno) é trabalhado, entre outros, por Stuart Hall, em *Identidades culturais na pós-modernidade*, DP&A, Rio de Janeiro, 1997. Steven Connor trabalha profundamente a questão do pós-moderno em: *Postmodernism Culture – An Introduction to theories of the Contemporary*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.

uns com os outros, tão complexas quanto o próprio lugar em que vivem. Além disso, a facilidade ou a necessidade (ou os dois) de deslocar-se contribuiu fortemente para a formação de comunidades multiculturais, multirraciais, sincréticas e, portanto, de sujeitos híbridos, expostos a diferentes culturas, pátrias, hábitos alimentares, religiões. Nas grandes metrópoles como São Paulo, Paris, Londres, Nova York, Cidade do México, entre outras, essas mudanças são ainda mais evidentes, por uma questão de visibilidade, e também por serem cidades maiores e mais complexas, e proporcionam confrontos bem mais expressivos. As relações entre os sujeitos, na complexa malha urbana desses centros, não são fáceis, eles precisam, diariamente, lutar por um espaço, por uma cultura e, sobretudo, pela própria sobrevivência dentro do sistema.

O deslocamento do sujeito de uma região à outra provoca, decerto, um *descolamento* em relação ao lugar de onde veio e um *ajustamento*³ no novo lugar. É a partir desse processo essencialmente pós-colonial que surge um novo sujeito, o sujeito pós-moderno, que busca, nesse solo movediço que é a contemporaneidade, uma identidade cultural. Se, como diz Stuart Hall, os sujeitos diaspóricos “devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (HALL, 2003, p. 89), aqueles que não se deslocam, mas convivem com essas múltiplas identidades, também devem, por sua vez, se adaptar a novos mecanismos e criar novas estratégias de convivência a fim

³ O termo *ajustamento* está sendo empregado nos sentidos de adaptação, conformação (que pode ser entendido de forma mais ampla como resignação), assentamento. Esse termo foi escolhido pois acredito que a partir dessa compreensão mais vasta podemos tentar entender a(s) forma(s) de inserção de um sujeito diaspórico numa nova sociedade.

de minimizar os inevitáveis, pelo menos até o momento, choques culturais.

Apesar das diferenças entre os vários diaspóricos que habitam, em geral, as periferias dos grandes centros, eles são vistos como uma massa homogênea e, de certa forma, eles se unem para combater a dominação, a repressão, a marginalização. Por esta necessidade de inserção e, sobretudo, de assimilação de numa nova cultura – através de uma conjunção de identidades em busca da sobrevivência – resulta que, quase sempre, as raízes desses povos diversos vão se enfraquecendo e podem terminar por desaparecer ao longo das gerações. Essa homogeneização, que não se dá inteiramente, e a transformação, para a conseqüente adaptação à nova cultura, são dois efeitos inerentes do capitalismo global.

Conseqüentemente, em sua maioria, esses indivíduos são obrigados a negociar com novas culturas, a adaptar suas identidades a uma nova realidade. Por outro lado, o vínculo com suas raízes e tradições permanece, em certo sentido, mesmo quando não é externado. A antiga e a nova “casa” se mesclam, dando origem a uma identidade “mista” – imposta e construída dentro de um sistema que determina suas características, para que possa sobreviver a esta e conviver nesta “nova” sociedade – que deve atender a, pelo menos, duas expressões culturais e ajustar o convívio entre elas e o mundo. Essas pessoas, que pertencem, ao mesmo tempo, a mais de um mundo,

[...] carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma casa em particular). [...] são o produto de novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais. (HALL, 2003, p.89)

Não é à toa que os estudos ligados à teoria do pós-colonial multiplicaram-se nas últimas décadas, uma vez que esta teoria refere-se a um campo interdisciplinar, envolvendo história, economia, literatura, cinema, e examina questões do acervo colonial e da identidade pós-colonial. Além disso, ela está fortemente associada aos países terceiro-mundistas que conquistaram suas independências no pós-guerra, como também à presença diaspórica do “Terceiro Mundo” nas metrópoles do “Primeiro Mundo” (SHOHAT; STAM, 2005).

É muito importante tentar compreender os novos processos urbanos nas sociedades multiculturais, de que forma os grupos marginalizados experienciam as metrópoles e de que forma se estabelece o *descolamento-ajustamento*; todavia, não se pode ignorar os complexos acontecimentos históricos que contribuíram para a constituição dessas sociedades. Se tomarmos como exemplo a França – colonizadora, potência econômica e cultural – e a Argélia – colônia (ex-colônia apenas desde 1962), terra a ser explorada e dominada – não é difícil perceber que não é por acaso que há vários argelinos e descendentes de argelinos na França ao invés de estarem no Japão, por exemplo. Como sabemos, num determinado momento histórico a França também esteve na Argélia e impôs sua língua, sua cultura, sua religião.

Nos últimos momentos da Segunda Guerra Mundial (1943) a França, que estava à beira da derrota com a ocupação alemã, convocou os argelinos (mais de 300 mil homens considerando todas as colônias) a lutarem pela “pátria-mãe”, lhes dizendo que lá também era sua casa, fazendo promessas vazias. Esse momento histórico é bem retratado no filme do francês-argelino Rachid Bouchareb, *Dias de glória* (2006), que conta a história de quatro argelinos, Yassir, Messaoud,

Said e Abdelkader, que se alistam pelos motivos mais variados, como ser contra o nazismo e querer lutar ao lado do país que aclama a liberdade ou simplesmente pela recompensa financeira. Essa co-produção entre França, Marrocos, Bélgica e Argélia – vencedora do Festival de Cannes em 2008 – nos revela homens cheios de esperança, tentado salvar um país, mas, sobretudo, acreditando poder salvar a si mesmos da condição de subjugados, de inferiores, de selvagens, que lhes foi imposta, tendo como pano de fundo uma França injusta, preconceituosa, discriminadora.

Na década de 1980, o governo francês instaurou o pressuposto de que os argelinos seriam cidadãos franceses, fariam parte de uma “nova nação” – o que demandou, é claro, a incorporação dos valores, da cultura, da religião, franceses – promovendo nas ex-colônias um sentimento de pertencimento a uma *francophonie*, que associava países com experiências históricas, para não falar em cultura, língua e até religião, diferentes, transformando-os, assim, em amigos privilegiados da França e garantindo, por outro lado, o livre acesso do Estado francês nessas nações.

Entretanto, não resta dúvida que o direito à nacionalidade e mesmo à cidadania francesas não fariam dos argelinos diaspóricos “verdadeiros” franceses. Essa atitude de “abertura” da França para com outras culturas e de “unir-se” a suas ex-colônias soaria como uma espécie de boa ação, de pagamento de uma dívida colonial, se não fosse tão evidente o seu interesse maior: transformar essas ex-colônias em aliadas, permitir o livre acesso da França na economia desses países, conquistar privilégios em relação aos outros países dominantes. O que se percebe, portanto, é que as políticas de inserção social das várias culturas não são apenas insuficientes; na prática, elas são quase inexistentes e não atingem os resultados desejados ou previstos.

Os códigos da “sociedade” em que esses indivíduos vivem são extremamente distintos dos da “sociedade” na qual estão sendo inseridos, daí a constante negociação para alcançar posições e a permanente tentativa de entender as políticas que regem suas relações com os sistemas de dominação. O que acontece, de fato, é que esses grupos não estão completamente *descolados* de seus países de origem e tampouco estão completamente *ajustados* aos países onde vivem, sendo assim, o que Bhabha vai chamar de sujeitos híbridos. Entretanto, não me interessa aqui, como fazem alguns críticos de Bhabha, em discutir se o termo “híbrido” (ou “hibridismo”) possui uma valência positiva ou negativa, mas considerar esse hibridismo como um fato e buscar conhecer como esses sujeitos híbridos (nem superiores, nem inferiores aos outros) se relacionam no mundo contemporâneo, nas sociedades multiculturais pós-modernas.

Países dominantes como a França possuem o status de transmissores culturais (STAM, 2003, p. 313), enquanto reduzem os outros a meros receptores de uma cultura supostamente superior, erudita. No intuito de manter essa dominação, os países do Primeiro Mundo, basicamente composto pela Europa e pelos Estados Unidos, fortaleceram e difundiram o eurocentrismo; discurso que, como o próprio nome já diz, situa a Europa “como a origem única dos significados, como o centro de gravidade do mundo, como “realidade” ontológica em comparação com a sombra do resto do planeta” (SHOHAT; STAM, 2006, p.20); cabendo-lhe, portanto, decidir política econômica e culturalmente por todos os outros continentes. Como apontam Stam e Shohat, a forma como a Europa situa o Oriente – “Próximo”, “Médio” e “Distante” – reforça a teoria de que ela é o centro e o “resto” existe apenas a partir dela (2006, p.21).

O poder e o discurso imperialistas do “Ocidente” construíram um “Oriente” aos moldes da visão eurocêntrica, estereotipado, incapaz, inferior em todos os âmbitos sociais. Dessa forma, o Ocidente seria o “eu” e o Oriente seria o “outro” o que acarreta numa dualidade e numa falsa lógica de que o “eu” é o bom e o “outro” é o ruim; o “eu” fala uma língua enquanto o “outro” apenas um dialeto. O discurso da distinção das raças em superiores e inferiores sempre pertenceu ao Ocidente que o validou através da ciência e o disseminou como “verdade universal”. Dessa forma, no (in)consciente coletivo, o termo oriental (africanos, asiáticos) sempre nos remeteu a idéias como: mulheres sensuais e insaciáveis, exotismo, tendências ao despotismo, desconhecimento da cultura erudita, reduzida capacidade intelectual, atraso, misticismo...

Para o Ocidente se o oriental faz parte de uma raça subjugada (como em muitos momentos alguns cientistas tentaram comprovar), ele também deve ser subjugado (ver SAID, 2007, p. 281). Largamente desenvolvido pelo intelectual palestino-americano Edward Said (ele mesmo um diaspórico) o conceito de Orientalismo está relacionado, entre outras coisas, à maneira de abordar o Oriente na experiência do Ocidente, uma tentativa de muitos teóricos em trazer o Oriente para um outro plano, “parte integrante da civilização e da cultura *material* europeia (SAID, 2007:28). Em outras palavras, o Orientalismo seria a interpretação do Oriente pelo Ocidente e o orientalista aquele que percorre, de alguma forma, os temas relativos ao Oriente; o que não implica dizer que esta interpretação esteja livre da visão Ocidental, eurocêntrica, do mundo.

A história dos vencedores nos é constantemente fortalecida pela literatura, pela televisão, jornais, cinema, pelas políticas de Estado e pela (im)possibilidade de decisão e intervenção dos “outros” povos nos

processos sociais. O mundo pós-moderno é o mundo da informação, da mídia, ele é dominado pelos meios de comunicação e deles depende para fazer circular pessoas, mercadorias, informações, imagens, sons. Por isso, eles exercem um papel fundamental de garantia de poder e possuem inegável importância na constituição das identidades nacionais. No caso do cinema lembramos oportunamente de filmes essencialmente colonialistas, cujo protagonista é o colonizador e é ele quem “faz” a história. Como pano de fundo, lembramos com algum esforço de indivíduos possuídos por doenças, fanáticos por costumes e rituais religiosos ou místicos; sempre vistos como “do mal” ou como o *bon sauvage*, serviçal que abre mão de sua cultura para incorporar a do seu senhor.

[...] O cinema dominante tem falado sobre os “vencedores” da história, em filmes que idealizam o empreendimento colonial como uma “missão civilizatória” filantrópica motivada por um desejo de avançar sobre as fronteiras da ignorância, da tirania e da doença. Os filmes de aventura, e a “aventura” de ir ao cinema, ofereceram-se como instrumento para a auto-realização indireta do europeu branco e masculino. (SHOHAT; STAM, 2004, p. 401)

Essa necessidade de afirmação de uma visão eurocêntrica foi ainda mais acentuada com o abalo da confiança na modernidade européia devido a eventos como o Holocausto, a colaboração do Marechal Pétain em Vichy e a desintegração dos últimos impérios europeus no pós-guerra (SHOHAT; STAM, 2004, p. 402), assim como o da intocabilidade americana com os ataques do 11 de setembro, em Nova York. Não há dúvidas de que o processo de globalização, pós-Segunda Guerra Mundial, trouxe consigo um *fenômeno de migração* – que até hoje está em curso e não com menos força – cujo vetor de movimento é das ex-colônias em direção as ditas “potências”. Por isso, nunca se pode falar em globalização da informação ou do

consumo, sem mencionar a globalização da identidade; que, por sua vez, é muito mais complexa.

Essas periferias “cosmopolitas”, multirraciais, híbridas, têm sido foco de reportagens em impressos e na televisão, de obras literárias e cinematográficas. Muitos produtos da indústria cultural têm se desenvolvido em torno desses temas, por isso, cabe tentar perceber como se dão essas representações e os complexos processos que as envolvem. Dentre os vários meios que servem de suporte à sustentação e disseminação do eurocentrismo, o cinema ocupa um lugar de destaque. Sua própria evolução histórica está atrelada ao desenvolvimento das potências européias e dos Estados-Unidos, ao imperialismo e à globalização. Dessa forma, decidi tomar o cinema francês contemporâneo como base dessas reflexões, pois acredito que a produção cinematográfica abordando as camadas subalternas aumentou consideravelmente na França nas duas últimas décadas, resultando em significativos filmes como *O ódio* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995), *A cidade está tranqüila* (*La Ville est tranquille*, Robert Guédiguian, 2000), *A esquivia* (*L'Esquive*, Abdellatif Kechiche, 2004), *A pequena Jerusalém* (*La petite Jerusalem*, Karin Albou, 2005), *Dias de glória* (*Indigènes*, Rachid Bouchareb, 2006), *O segredo do grão* (*La graine et le mulet*, Abdellatif Kechiche, 2007), entre muitos outros.

Os filmes citados possuem algumas características em comum que não devem ser ignoradas. A violência, quando não é evidente, como em *O ódio*, *Dias de glória* e até *A cidade está tranqüila*, é latente, como em *A esquivia*, uma história de jovens de origens distintas convivendo juntos na periferia; *A pequena Jerusalém*, as dificuldades de uma família de judeus na periferia parisiense, seus conflitos religiosos, intensificados também pela presença de outros *emigrés*; *O segredo do grão*, a epopéia de um estivador que, com a ajuda de sua enteada,

tenta abrir um restaurante de comida típica africana. O preconceito e o racismo são abordados por essas produções em vários sentidos, não apenas contra o “outro”, mas também provindo dele próprio.

Hoje, quando falamos em identidade cultural francesa nela já estão incluídos celtas, iberos, germanos, as mais diversas etnias dos povos africanos etc. São povos que transformaram a história e a cultura francesas, gerando uma identidade híbrida própria dessa nação. Portanto, muitos dentre os cineastas envolvidos com esses temas têm uma relação próxima com as realidades periféricas, com o “outro”, o ex-colonizado, e, em geral, eles pertencem a mais de uma etnia – quer dizer, mesmo tendo nascido na França, como Kassovitz, Guédiguian e Bouchareb, são descendentes de judeu-húngaro, mãe alemã - pai armênio e argelinos, respectivamente. Abdellatif Kechiche, cuja nacionalidade é francesa, por exemplo, nasceu na Tunísia e só chegou à França aos 6 anos. Por isso, a história pessoal de cada cineasta merece atenção e cabe ser considerada como parte integrante dos filmes.

O olhar de Robert Guédiguian sobre a opressão dos dominantes sob os dominados seria outro se, como ele mesmo afirma, é filho “de mère allemande et de père arménien, venant donc d’un peuple génocidaire et d’un peuple génocidé”⁴? Impossível afirmar, mas desconfiamos que não. Por isso, acredito que devemos, no mínimo, prestar atenção na Marselha que serve de cenário para a maioria dos seus filmes. Um dos filmes mais expressivos do diretor é *A cidade está tranqüila*. Apesar da narrativa estar construída em torno dos conflitos internos dos personagens, o tema da identidade e sua complexa de sua formação também é expresso na obra, que faz uma espécie de

⁴ “De mãe alemã e pai armênio, logo proveniente de um povo genocida e de um povo que sofreu genocídio”; tradução livre da autora.

retrato da periferia de Marselha, mostrando os dramas cotidianos de diferentes personagens e o choque entre classes e etnias. O contraste “centro/periferia”⁵ também é evidenciado ao esboçar um retrato da vida de alguns moradores da periferia de Marselha contrapondo com a realidade de personagens de outro meio social (políticos, empresários). Neste filme, Marselha é retratada como cenário de luta de classes, numa paisagem de crise econômica, desemprego crescente, prostituição, drogas e violência. Muito mais do que pano-de-fundo, a cidade se constitui igualmente um personagem, estando ela também sujeita aos problemas patentes e em busca de superá-los.

É interessante observar que no panorama cinematográfico da França contemporânea muitos filmes apresentam, no lugar de um “terceiro mundo” tratado com condescendência pelos olhares eurocêntricos, outro muito mais consciente do lugar que ocupa na sociedade. A importância histórica de um filme como *Dias de glória* é inegável, pois embora seja uma produção bastante recente está praticamente sozinho no universo dos filmes que se propuseram a tratar do tema. Além disso, são filmes que atingiram uma considerável visibilidade participando de grandes festivais como Cannes, César, Oscar, conquistando, assim, um espaço no âmbito do cinema mundial. Classificá-los não é fácil. Não são propriamente terceiro-mundistas, pois são produzidos também por países de primeiro mundo, mas de fato não são filmes feitos inteiramente nos moldes das grandes produções; com as quais concorrem aos grandes prêmios.

⁵ A idéia de periferia, em contraposição a um “centro”, ampliou-se pela quase inexistência atual do espaço físico, ou da divisão espacial, centro/periferia. Hoje, quando se fala dessa dualidade, está muito mais presente o caráter político/econômico do que vêm a representar as duas esferas do que às localizações das mesmas no espaço urbano.

A preocupação com a identidade – e com as crises das identidades – e as formas como ela é abordada garante a esses filmes um papel de destaque e leva, por todos os aspectos relacionados, o espectador a pensar que, no mínimo, é uma questão que deve ser mais discutida em todos os domínios sociais. O multiculturalismo se apresenta nessas obras como uma moeda de duas faces: de um lado ele nos permite o acesso a várias culturas, rompendo com as fronteiras nacionais; do outro nos lança os desafios e as conseqüências desse acesso que, por causa da nossa intolerância em relação ao que não é nosso “espelho”, não somos capazes de estabelecer estratégias novas e eficazes de convivência, gerando ainda mais crises e elevando a problemática da identidade na pós-modernidade ao primeiro lugar na fila dos debates urgentes.

Quando Hall argumenta sobre a “crise da identidade” do sujeito moderno (2003, p. 07) ele aponta para um indivíduo fragmentado, dentro de uma sociedade instável, em pleno processo de transformação. O subalterno retratado no cinema francês contemporâneo é a figura deste indivíduo: “isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (2003:32). Como vimos, entretanto, a discussão sobre a identidade não pode se desvincular da localização do sujeito, nem do que é representado, nem daquele que representa. O fato de um diretor de cinema trazer para o primeiro plano as classes subalternas não quer dizer que ele esteja *descolado* da visão eurocêntrica.

A representação do periférico por si só não pressupõe a ideologia dessa classe, muito menos a crítica das relações de poder opressor/oprimido, inúmeras vezes a escolha desse “outro” pode ser apenas um meio eficaz de difundir a visão dominante. Parece-me claro, a dessas discussões, que existe uma vontade de *descolamento*, que se

quer evidente, da visão eurocêntrica por parte dos diretores. Não são filmes panfletários, nem políticos, mas parecem estar engajados com o desejo dos diretores em apresentar suas narrativas da forma menos passional e mais franca possível.

Referências

BEN JELLOUN, Tahar. *O racismo explicado à minha filha*. Trad. Mônica Seincman. São Paulo, Via Lettera Editora, 2000.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

RAMOS, Fernão P. Org. *Teoria Contemporânea do Cinema. Volume I*. São Paulo, Editora Senac, 2005.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello Campinas: Papirus, 2003.







CONSENSOS CRONOTÓPICOS E POÉTICA DA RESPONSABILIDADE NA RENOVAÇÃO DO AUDIOVISUAL LATINO-AMERICANO

SEBASTIÃO GUILHERME ALBANO

Consenso e responsabilidade

Imagens de consenso e especialmente poéticas da responsabilidade são noções que dão conta de fenômenos que são transpassados por delimitações tanto estéticas quanto sociopolíticas, evocando a inexistência de alguma instância em que essas dimensões não componham um mesmo horizonte. Ambas tratam de rearticular, não somente, mas sobretudo, a periodicidade da historiografia do cinema regional, concentrada em fases, a saber, os primórdios e o cinema mudo, os intentos de industrialização, os cinemas novos (*nuevos cines*) e a Retomada e os *Nuevos Nuevos Cines*. Não obstante, pareceu-nos necessário cunhar um vocabulário que desse conta de uma descrição que encerrasse as práticas retóricas que articulam tanto os signos políticos quanto os estéticos a fim de que um e outro elementos ganhem sentido isoladamente e no conjunto. Nos concentraremos

um pouco mais no período entre 1990 e 2012 neste texto, pois a ideia de poéticas da responsabilidade evoca um realinhamento de aspectos concernentes às condições de produção e ao regime de representação posterior ao Consenso de Washington, fenômeno ainda reverberando, e pontuaremos, para refinar a inteligibilidade do estudo, o tão evocado dado da cronotopia, ou a concorrência explícita ou mesmo implícita de indícios do mundo da vida (temporais e espaciais – históricos e geopolíticos), ou de outras discursividades, na diegese fílmica, a fim de gerar um tipo específico de verossimilhança.

Portanto, aludiremos constantemente aos períodos anteriores almejando dar a impressão de um *continuum*, sem nunca soslaiar as rupturas, daí o termo renovação do título. Reiteramos que não se crê na distinção entre política e estética e menos ainda entre mundo da vida e representação (ou discursos representativos, como as narrativas literárias e fílmicas), mas em favor do reconhecimento da problemática perfilada aqui se torna pertinente a remissão a especificidades. Para tanto, pensamos que a ideia de cronotopia, sobretudo em suas vertentes utópicas e distópicas, poderiam sugerir um arranjo mais depurado de um grupo de filmes produzidos sob condições muito semelhantes, tanto antes como agora. Na segunda parte do trabalho, elencaremos os filmes que, acreditamos, se enquadram na classificação de poéticas da responsabilidade e apontaremos alguns aspectos relativos à cronotopia que atestam essa classificação.

Sinais renovados: rearticulando a tradição

Isso posto, algumas esclarecimentos acerca das ideias sugeridas pelo título deste artigo e que circundam os acordos epistemológicos contemporâneos, não sem um projeto político em paralelo. O gentílico latino-americano, por exemplo, erige-se com uma definição

geopolítica em crise nas ciências sociais contemporâneas, colmadas pela ideia do pós-político, do pós-moderno, do pós-neoliberalismo, do pós-colonial e do pós-Estado nacional, este último, o Estado nação, segundo Masao Miyoshi (2010, p. 131), desde seu alargamento ao longo do mundo há 100 anos, confirmou-se como uma função do colonialismo do século XIX. Com o presente eclipse das razões do Estado, todavia, de acordo com seu raciocínio, desenvolve-se uma atualização do colonialismo pelas mãos das corporações transnacionais que surgiram com a emergência dos Estados Unidos como referência econômica do mundo a partir da Segunda Guerra Mundial e a expansão indiscriminada de seus hábitos de lida com os negócios. Principais reitoras dos sentidos contemporâneos, uma vez que essas empresas-Estados aglutinam interesses em ramos e regiões as mais variadas, as corporações transnacionais não prescindem das estruturas de construção de identidades culturais formadas pelos Estados mas, ao contrário, explicitam uma ação ideológica anterior e inclusive a criticam a fim de, metaforicamente, comprar barato uma infra-estrutura emocional consolidada para em seguida especular com ela.

Velando sua própria expansão, delatam que há mais coincidências entre as instituições anteriores de cada região e de cada Estado-nação do que divergências e estabelecem que o desviante, que era paradoxalmente objeto de consenso, estava em que todo o mundo pensasse, cegamente, que seu grupo embasava sua constituição simbólica e mesmo jurídica, em muitas ocasiões, em uma formação cultural peculiar e única que parecia diferenciá-los ostensivamente dos vizinhos e outros, inferiores, inflamando egos, insuflando o *pathos*, causando desacordos que nada mais do que obscureciam as evidentes afinidades entre as instituições. Um dos resultados da manobra

neoliberal contemporânea é a explicitação do caráter arbitrário dos signos de identidade nacional, incluindo aí os idiomas, ao mesmo tempo em que escamoteiam a arbitrariedade dos acordos do presente. No extremo dessa lógica, o inglês seria o único idioma habilitado a traduzir as experiências transnacionais da contemporaneidade pós-moderna. Em que pese essa nova configuração em que as discursividades são apontadas como delineantes das identidades, provisórias, e das subjetividades, preferimos ainda atribuir certo valor de unidade aos espaços simbólicos construídos por algumas circunstâncias históricas com relatos comuns e, como consequência, a ideia de América Latina, malgrado a origem eurocêntrica do termo, funcionaria como uma categoria mais na formação de um aparato de inteligência das ideias aqui propostas. Essa problematização já levantada por Sorlin (1997), Jameson (1998), Williams (2002) valeria ainda mais no caso das cinematografias nacionais da América Latina, como também atesta Canclini (2010). A implementação das diretrizes do Consenso de Washington e a adoção das proposições da pós-modernidade no campo do audiovisual redundam na ideia de Fredric Jameson (1998, p. 65): “[...] the free movement of American movies in the world spells the death knell of national cinema everywhere, perhaps of all national cinemas as distinct species”. Em inglês a crítica se torna mais clara.

Outro dado a aclarar corresponde aos esquemas assentados de periodicidade confirmados pela historiografia do cinema na região. Na Argentina, as obras canônicas de Domingo Di Núbila (1959/1960), de Fernando Solanas e Octavio Getino (1973), no Brasil os escritos de Alex Viary (1959) e Paulo E. Salles Gomes (1980), e no México os estudos de Emilio García Riera (1986) e Aurelio de los Reyes (1983) produziram uma narrativa acerca do

desenvolvimento das cinematografias nacionais que, ademais de cronológica, olvidava o aspecto retórico, relegando inclusive as dicotomias tema/forma, ética/estética a uma apreciação meramente vinculada a sugestões provindas das ciências políticas, daí a noção de imagens de consenso aplicada aqui à cinematografia entre 1935 e 1980 na América Latina, isto é, naqueles países que mantiveram uma produção e uma exibição constantes de filmes de longa metragem (GETINO, 1998). Portanto, a industrialização, os cinemas novos e mesmo as retomadas estão sob o influxo de argumentos meramente externos aos resultados filmicos, que em geral tendem a processar sob outros parâmetros esses estímulos incontornáveis nas artes miméticas.

As noções de imagens de consenso e de poéticas da responsabilidade visam a rearticular as narrativas historiográficas mediante uma remissão, dentro de seus sistemas, aos modos em que séries filmicas representam ou mesmo apresentam modelos de mundo que aludem aos modos dominantes de figuração de seus tempos. Se a primeira categoria (imagens de consenso) está consignada ao regime de representação de boa parte dos filmes do período mencionado devido a sua reprodução dos enunciados e dos esquemas iconográficos e miméticos do Estado nacional, ainda que em verdade reproduzissem discursos filmicos de Hollywood e de outras cinematografias centrais no período, em uma espécie de expressão cinematográfica ao sistema de substituição de importações, o termo poética da responsabilidade estabelece uma ruptura com esses parâmetros. Isso ocorre pois, em um exercício de ponderação metapolítica (BADIOU, 2009), um dos caminhos para desenhar as antinomias do audiovisual na região é tangenciar a tipologia da racionalidade política contemporânea em sua vertente de ação cultural, cujo marco ocorreu com o desmonte das estruturas de fomento ao cinema dos estados autoritários latino-

americanos em fins de 1980 e inícios de 1990. Em muito promovido pelas diretrizes do Consenso de Washington (YÚDICE, 2002), redundou em modalidades de figuração e em regimes de representação/apresentação específicos e reclamam um aparato conceitual próprio, donde nossa alusão a uma nova periodização da história do cinema na região com categorias como imagens de consenso e poéticas da responsabilidade, embasadas em aspectos extrafilêmicos e também internos, como se verá mais à frente, reforçado pelas noções de cronotopia, em seu viés utópico e distópico.

Por ora, aclaramos que pela escalada da concentração generalizada do setor cinematográfico na iniciativa privada a partir do Consenso de Washington, muito embora não haja ocorrido um distanciamento do apoio do Estado, e pela temeridade de se pensar uma teoria do audiovisual, propriamente do cinema, sem nos reportarmos a uma teoria do cinema como produção social, ideou-se denominar o resultado das forças políticas e econômicas nos quadros estéticos dos filmes regionais a partir de 1990 com uma corruptela provinda das categorias cunhadas por Max Weber e inspiradas na sua teoria sobre a atuação dos líderes em uma sociedade complexa. Não é excessivo recordar que as noções de ética da responsabilidade e ética da convicção (WEBER, 1982) concernem a um agente político que deveria ser levado a tomar decisões motivadas, no caso da segunda hipótese, por uma ética relativa aos valores ou convicções e, no caso da primeira, mirando a eficácia e eficiência dos meios para alcançar as finalidades, sempre vinculados a circunstâncias e interesses provisórios.

Adaptamos essa última com algum reparo a fim de sustentar nossa tese a respeito da impressão mais consistente que se tem dos resultados da racionalização excessiva da atividade cinematográfica contemporânea na América Latina a partir do Consenso, cujo

resultado foi o conceito de poética da responsabilidade, tanta a ponderação mercadológica que os atores envolvidos no processo de concepção de um filme adotam e tamanho o aspecto burocrático de sua concreção como filme, patente em, por exemplo, *Miroslava* (Alejandro Pelayo, 1993) *Sexo, pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), *Nueve reynas* (Fabián Bielinky, 2001), *Vereda tropical*, (Javier Torre, 2004), *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2006), *Divã* (José Alvarenga Filho, 2009), entre muitos outros. Essa prática operou um movimento de desnacionalização da representação e de virtualização dos cronotopos que levou a uma conclusão radical acerca do que hoje se poderia considerar um filme argentino, brasileiro, ou mexicano. Ocorre que na atualidade apenas participariam desse repertório aquelas produções que não poderiam ser produzidas em outra parte, o que nos parece um resultado ideal, mas que não convence ao momento de se estudar os movimentos de intersecção entre elementos globais e locais na produção a fim de determinar uma classificação regional à obra. Se filmes como *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) e *El secreto de tus ojos* (Juan José Campanella, 2010) contam com boa parte de apoio financeiro provindo de fora dos países de origem dos diretores e, às vezes, como no caso do primeiro, inclusive as histórias ocorrem fora do México, como enquadrá-los como filmes mexicanos e argentinos? (CANCLINI 2010). Para nós, não obstante, os critérios para essa definição estão em suas propostas temáticas e estilísticas em aparência contrárias às dos filmes de Hollywood, nem que isso fique apenas na intenção. Ambos os filmes, portanto, compõem o corpus de produções emblemáticas que participam da poética da responsabilidade, uma vez que não buscam uma visualidade própria, mas apenas reproduzem os sólidos códigos das narrativas

preponderantes, dos enunciados correspondentes à estética fílmica às proposições sociais.

O fato é que o fim da Embrafilme em 1990 e a reordenação do *Instituto Mexicano de Cinematografía* (IMCINE) no México e do *Instituto Nacional de Cine e Artes Audiovisuales* (INCAA) na Argentina devem ser referidas como uma desestruturação ou uma reestruturação estimulada pelas diretrizes do Consenso de Washington que, em seguida, ensejou o surgimento de uma modalidade de produção menos vinculada ao aparato oficial de fomento e orientada para a coprodução e a um incremento no processo de internacionalização do setor, muito embora o Estado permaneça como incentivador na produção mas isentou-se da distribuição e da exibição. Esse lance algo sutil da globalização é auspiciado por instituições como o fundo Ibermedia, pelos incentivos como os do *Hubert Bals Fund* do Festival de Rotterdam ou pelas bolsas do Festival de Sundance e o apoio do *World Cinema Fund*, reserva do governo alemão veiculada pelo Festival de Berlin que financia filmes produzidos nos países em desenvolvimento etc., represando as energias criativas em direção às cláusulas dos estatutos desses mecanismos. Se o fundo berlinês enfatiza a circunstância de país em desenvolvimento como prerrogativa do apoio, entre as convocatórias do *Hubert Bals Fund* destaca-se uma consigna que vincula a bolsa à característica não ocidental do filme ou do país do diretor. Nos últimos anos, entre os brasileiros, *A casa de Alice* (Chico Teixeira, 2006) *Deserto Feliz*, (Paulo Caldas, 2007) e *A festa da menina morta* (Matheus Nachtergaele, 2007) foram contemplados com o subsídio e seus produtores e diretores não se importaram em rechaçar, ao menos *pro forma*, sua tradição ocidental. Entre os argentinos agraciados com o incentivo estão *Dos Hermanos* (Daniel Burman, 2010) e *Carancho* (Pablo Trapero, 2010), dois

filmes que retratam situações urbanas e uma diegese que ocorre em um espaço urbano.

Já no campo da distribuição e da exibição, por exemplo, a partir do Consenso de Washington, há uma dramática concentração da atividade. Se em 2009 o México foi o quinto mercado de cinema do mundo, devido aos 182 milhões de ingressos vendidos nas bilheteiras em 2008, houve apenas cinco redes de exibição (Lumière, Cinemark, Cinemex, Cinépolis, MMCinemas), a maior parte delas estrangeiras (IMCINE, 2009, p. 3). São argumentos desse porte que desvelam a materialidade dessa espécie de projeto heteronômico (KANT, 1983), cujo autor não se encontra em lugar nenhum enquanto seus efeitos estão em todas as partes. Na atualidade, segundo o *Anuario estadístico* de 2010 realizado pelo Instituto Mexicano de Cinematografia (IMCINE), a situação é crítica no que tange à propriedade das distribuidoras: antes, ao menos as nacionais mais importantes, pertencentes ao Estado e hoje em mãos privadas. E a concentração parece haver aumentado também, já que em 2010 havia 36 distribuidores no país, mas apenas 10, na maior parte norte-americanas, concentraram 96 por cento dos ingressos vendidos (p.14).

Cronotopias: distopias e utopias

São os corolários dessa consignação histórica que englobamos nos termos de imagens de consenso e poéticas da responsabilidade. A primeira noção atribuímos à verossimilhança típica do cinema da fase industrial e dos chamados Cinemas Novos (*Nuevos Cines*) latino-americanos, já que tanto o nacionalismo *naïf* e mesmo *kitsch* dos musicais, dos melodramas rurais, do cinema da Revolução (no caso do México) e das adaptações literárias da Cinédia, da Atlântida, da

Veracruz, da *Argentina Sono Filmes* e dos *Estudios Churrubusco*, como o despertar da consciência dos efeitos estéticos que poderiam causar a união do ensaio sociológico de perfil marxista com a figuração das condições de produção (o *cine imperfecto* de arredores de 1960), pertencem a um programa discursivo que tencionava modernizar a representação a qualquer custo, resultando na replicação de imagens de consenso em relação à imaginação provinda do que naquele então se chamavam os centros civilizatórios, ainda polarizados entre Europa e Estados Unidos. Aliados das consignas quase incontornáveis de seu tempo, mas com vezo populista, buscavam articular em registro fílmico as máximas *epistêmicas* e *doxais* autorizadas pela academia e pelas discursividades do Ocidente. O primeiro vinculado ao desenvolvimentismo e o segundo às teorias críticas, um claramente anexado ao tipo de *nacionalismo internacional* com alguma inspiração hollywoodiana e o outro de ascendência neorrealista e com afeição pelo *miserabilismo* (GRINGON; PASSERON, 1991), ambos invocando uma cronotopia distópica, uma vez que tematizam um desconforto com os objetos da representação.

Percebe-se que vistos desse prisma, ademais de auspiciar, sob o ângulo referido e a categoria de imagens de consenso, a reunião de movimentos com programas em aparência excludentes (os cinemas industriais e sua antítese, os cinemas novos da América Latina), assinala-se uma transformação das vicissitudes entre discursividades *epistêmicas* e *doxais* na contemporaneidade e as condições da geopolítica cultural, cifrados pelo Consenso de Washington e por um conjunto de enunciados que imprime sentido às relações sociais, promotor de subjetividade e de intersubjetividade, e cujas ações sobre o regime de representação do audiovisual são por nós nomeados de poética da responsabilidade. Nestes casos, seus modelos de representação

desenham um perfil utópico e sem âncoras visíveis com a terra ou com o tempo nacionais, mas extremamente ambientado com uma intersubjetividade global, midiática e pop. Sem embargo da proposta encerrar a tentativa de descrever os motivos da renovação, isto é, a relativa variação das tropologias sociais e filmicas que suscitam as condições para o florescimento de poéticas da responsabilidade, o reconhecimento de uma imaginação consensual a nortear o sistema fílmico até meados de 1970 estabelece, quando cotejado com as formas atuais, um peculiar *continuum* histórico que culmina com um atestado de sujeição não mais de cinematografias nacionais mas de *audiovisualidades* predominantes ou mesmo hegemônicas.

Há cerca de 25 anos, logo da implementação do Consenso de Washington, noções como globalização, sociedade da informação, digitalização, cosmopolíticas para as indústrias culturais, biopolítica, direito das minorias sociais, subjetividades descentradas, ecologia, multiculturalidade, interculturalidade, pós-modernidade, neoliberalismo, pós-neoliberalismo, direito dos animais, teorias do pós-humano, engenharia genética, entre algumas outras, compõem o ideário das agendas dos produtores de discursos. Essa convergência em larga escala de séries discursivas que incidem na vida social confirma o pendor da modernidade ao consenso e à institucionalização, mas também uma mudança de eixo na irradiação de valores, saberes e comportamentos de tal modo persuasivos que permeiam os esquemas de inteligência do mundo. No caso mencionado, com a transferência da influência da Europa para os Estados Unidos, confirma ainda a assimilação de uma agenda progressista ao conjunto de enunciados que endossam o renovado liberalismo que ascendeu aos poucos a partir da Segunda Guerra, que agora se apresenta através da lente da globalização e da pós-modernidade e se desenvolve mediante

um rechaço ou quando muito uma paródia aos paradigmas sociais anteriores embasados no sistema do Estado nacional e geradores da semiose que organizou as subjetividades até bem pouco tempo.

Portanto, lançamos mão das categorias de cronotopia (com viés distópico ou utópico) para tangenciar a imaginação, a sensibilidade e os modos de representação que emergiram em determinados períodos consagrados da história do cinema na América Latina e talvez assim, mediante uma nova categorização que proceda a descrever os processos entre um modelo e outro, rearticular os sentidos estabelecidos pelo avanço dos estímulos oriundos dos enquadramentos discursivos relativos às humanidades, à política e à estética na tessitura fílmica em estágios diversos do século passado e no que vai deste. Começa-se a tarefa pelos critérios de periodização da história do cinema no subcontinente. Ainda sob um prisma bem esquemático, relaciona-se a tipologia de representação dos filmes realizados no período das tentativas de industrialização do setor cinematográfico com seu reputado contraponto, os artesanais novos cinemas ou cinemas novos, reunindo-os em um mesmo ciclo que abrange tanto a intenção cronotópica ostensiva do nacionalismo de direita e de esquerda (patente em películas como *Ganga Bruta*, 1933, Humberto Mauro, *Este mundo é um pandeiro* (Watson Macedo, 1947), *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1952), *Dios se lo pague* (Luis César Amadori, 1948), *Alma de bohemio* (Julio Saraceni, 1949) e *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *Flor silvestre* (Emilio Fernández, 1943), como a vontade distópica que delata uma inconformidade com o lugar e o tempo da enunciação fílmica, diegética ou não, sem deixar de remeter-se a esses fundamentos, de citá-los mesmo. Desses últimos, as manifestações são os libelos à sociedade capitalista plasmados em filmes como *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos,

1957) *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1963), *O desafio* (Paulo César Sarraceni, 1965), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969), *Macunaíma*, (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972), *En este pueblo no hay ladrones* (Alberto Isaac, 1965).

Se considerados como integrantes de um mesmo ciclo de história das representações fílmicas e não, como é usual, um mero correlato da história político-econômica e das dicotomias global-local (muito embora os encerre), a ocorrência dessas modalidades hegemônicas de relação entre a imaginação cinematográfica e os parâmetros de interpretação do tempo social das humanidades, bem como das soluções plásticas para os problemas do seu tempo, sinaliza a unidade dessa preponderância cronotópica e sua transformação em representação distópica, processo que abrange os decênios entre 1930 e 1970. Note-se que as engrenagens que movimentam os dispositivos de significação social e fílmica estão atarefadas sobremaneira no esforço de compreender e representar um determinado lugar e um determinado tempo correspondentes ao mundo da vida, tal como pretendem as ciências sociais. Se para os intelectuais das gerações anteriores parecia pertinente a diversificação em dois momentos autônomos relativos a um modelo de representação romantizada e outro a par das contradições sociais dos países, isto é, a fase de industrialização e a fase dos novos cinemas de 1960 chamada imprecisamente de utópica, hoje soa também razoável pensar em uma só série histórica porquanto o único dado que singulariza e diferencia um de outro seria a radicalização distópica que encadeia conteúdos morais e ideológicos tão específicos e subordinados às epistemes que empurram às vezes grosseiramente essas obras para o campo do ensaio sociológico.

De um tal prisma, os *sainetes camperos*, as *comedias rancheras*, as chanchadas e os novos cinemas da América Latina tendem a projetar um modelo de mundo análogo ao propagado pelas noções e pelas estruturas discursivas predominantes das ciências sociais, da literatura e das artes plásticas de seu tempo. Desconhece, no caso dos primeiros, a condição paradoxal de seu programa a partir de uma malfadada proposta de industrialização do setor e um primitivo universo burguês com representação levemente distópica, em países em que as formas modernas da produção capitalista estavam nos primórdios, o que indica a dissociação da verossimilhança em relação apenas ao mundo físico e a divide com a história dos discursos, das formas fílmicas etc., propagando simulacros, algo bastante aceitável ao se pensar na representação no cinema, muito embora ainda em tela quando aplicada ao cinema latino-americano daquele período, já dependente de um sistema de signos de Hollywood. Esse dado confirma aquele axioma acerca do caráter intransigente das elites latino-americanas, mormente a brasileira, para quem é melhor preservar sua preeminência interna às expensas de uma posição inferior no capitalismo internacional (OLIVEIRA, 2003,) e que lança luzes sobre o sistema cinematográfico, reduzido aqui a seus modelos de representação. Já o efeito cronotópico em certos filmes dos anos em torno de 1960, especialmente os que apresentam uma hipótese de mudança do estado de coisas social, criando um panfleto contra a circunstância histórica e em favor de um futuro livre dos grilhões do capitalismo selvagem daquele presente, aparece adicionado de uma dimensão distópica nitidamente averiguada na dramatização do mal estar com a conjuntura. Criam-se nos dois esquemas de representação consensos cronotópicos (distópicos).

Algo mais próximo de uma renovação nos esquemas de representação ocorre nos anos entre 1980 e 2010 nas cinematografias latino-americanas ao passarem por processo de mundialização e, em âmbito social interno, conviverem com o dismantelamento dos estados autoritários e seus aparatos de fomento cultural. Desponta aí uma necessidade de interpelação utópica de cunho reflexivo ou com nota farsesca, permitindo tanto a prática de jogos de memória em que a subjetividade orienta a dramatização do passado traumático, interiorizando as referências e universalizando os sentidos e os sentimentos da narração, como o árduo exercício de figurar, de encenar a história regional mediante um distanciamento exigido pela nova circunstância de recepção dos filmes, com audiências formadas pela sólida referencialidade de Hollywood, cuja hegemonia hoje é tão incontestada que transmuta já em simulacro muitas tentativas de retrato iconográfico no feitio nacionalista de eventos locais. As audiências regionais globalizaram-se e aparentam rejeitar a reflexão política tradicional em favor de uma leveza melodramática, ou de uma busca da expatriação geral com ares de alienação calculada devido à meticulosa opção dos diretores/autores/narradores por canais de significação interculturais, explorado com a recorrência do mote do exílio interno ou externo. Ainda que de imediato essa renovação das audiovisualidades seja delatada especialmente na trilha sonora *indie* ou *retro* e na direção de arte, os enquadramentos, os movimentos de câmera e o tempo dos planos e das sequências são componentes bastante ostensivos na operação de distanciar a mirada da hipótese política. Sem tocar no recurso à derrisão de acento pós-moderno, um termo cuja ascensão ocorreu no pós-guerra e sintetiza o declínio da influência europeia sobre as práticas sociais e a

consequente emergência do que se pode supor ser a visão de mundo norte-americana.

Esse deslocamento utópico impressiona mais ao se assistir a filmes cujas marcas superficiais evocam um cronotopos muito vivo, especialmente os relacionados com o passado recente na América Latina e as aventuras autoritárias. Às expensas de não ser possível atribuir o estado de coisas contemporâneo como resultante de um conluio imperialista para o esquecimento coletivo, no caso que nos concerne pode-se aventar a ideia da naturalização nos autores e nas audiências regionais de uma visão *de fora* acerca dos problemas internos que tanto pareceu inspirar no passado e que, em face da impossibilidade de solução estética e mesmo teórica e política, deixou significantes vazios que foram preenchidos por uma massa acrílica e pasteurizada que resulta na impressão utópica dos filmes, isto é, no que tange à representação, isenta de um nexos consistente com o lugar onde se produz o discurso, como *O que é isso companheiro* (Bruno Barreto, 1997), *Machuca* (Andrés Wood, 2004), *Los andes no creen en Diós* (Antonio Eguino, 2007), *Paisito* (Ana Díez, 2008).

A concomitância de resíduos de histórias locais já domesticadas pelas versões oficiais com os modos de contar universais desloca a atenção de um problema específico atinente a um lugar determinado e generaliza o *pathos* e o *ethos* que, na medida do possível, estão desancorados das referências à terra e ao tempo da história política. Cultiva-se assim uma mimese de base intertextual e coordenada por um jeito de figurar que não hesita em apresentar-se como utópico, alheando-se de materiais tradicionais (do romantismo ou mesmo do nacionalismo) e preferindo uma remissão cautelosa à *alta* cultura (a *alta* literatura e artes plásticas, hoje encurraladas, e ao temário duro das ciências humanas e sociais, agora orientado pela panaceia

culturalista e o politicamente correto), instaurando uma clara tropologia dos simulacros e da iconografia *pop* que falsamente se vende como global. Essas proposições específicas estão consignadas àquelas das epistemes autorizadas a dar sentido ao mundo neoliberal e mesmo pós-neoliberal, o da crise sistêmica contemporânea.

Nesse caso de utopia pós-moderna em que proliferam motivos do multiculturalismo, da globalização, do novo politicamente correto (acrescido dos valores da esquerda puxados pela direita) se enquadram produções já dos anos 1980, ainda submetidas aos limites institucionais do Estado autoritário, como *Cidade oculta* (Chico Botelho, 1986), *A dama do cine Shanghai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988), *Hombre mirando al Sudeste* (Eliseo Subiela, 1986), *Rapado* (Martin Rejtman, 1991) *Lola* (Maria Novaro, 1989), *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993), que se esforçam em arrumar seus materiais de maneira a desenraizar os signos cuja base seria, no paradigma anterior, nacional ou latino-americana. Esse regime consolida-se a partir dos anos 2000, cujo quadro expressivo é atravessado majoritariamente por signos cuja remissão não é apenas caudatária da história dos discursos representativos como a literatura popular ou o cinema, ou de um recorte dos simulacros promovidos pelos próprios meios, mas invoca uma nova materialização dos signos de referências espaciais e temporais filtrada pelas soluções auspiciadas pela cultura pop, uma das chaves cognitivas do período e promotora de uma renovação da sensibilidade, da imaginação e das modalidades de afeto.

Para interromper este texto, mas semear indícios que tornem reconhecível a proposta a ser desenvolvida posteriormente, serão mencionados finalmente filmes para cinema produzidos ou dirigidos por autores da região que articulam a renovação mais radical dos valores

sugeridos, especialmente no que corresponde ao modelos cronotópicos, inclusive já problematizando termos como Retomada, *Nuevos Cines* etc. Trata-se de indicar a relação de certos conteúdos e modos de figuração em filmes contemporâneos e, em face da impossibilidade de elencar toda a produção de toda a América Latina, pensou-se em duas tipologias de filmes que historicamente caracterizam o interesse dos cineastas da região. A primeira corresponde ao que estipulamos como filmes de “Ideias fixas e imaginação motora: história, memória e trauma”, que envolve *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira, 1997), *Dois córregos* (Carlos Reichenbach, 1999), *Pachito Rex* (Fabián Hofman, 2008), *Los rubios* (Albertina Carri, 2006), *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 2006), entre outros. Em todos eles se percebe a urgência de dar sentido ao passado mediante novas táticas de produção de sentido, em um lance de crítica da memória (RICHARD, 2010), muito embora sem nostalgia pelo nacionalismo nem avidez pelos signos da contemporaneidade ostensiva, em que pese participarem do novo sistema de produção racionalizada que os anexam a uma poética da responsabilidade, sem que o regime de representação se configure como meramente utópico, muito embora as experiências sejam tão introspectivas e subjetivadas que desterritorializam a história aludida, mas não a apagam.

A segunda categorização intitula-se “Sentido comum: transensibilidades e renovação do sujeito” e concernem a filmes como *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman, 2003) *Madeinusa* (Claudia Llosa, 2005) *Batalla em el cielo* (Carlos Reygadas, 2004), *Las hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), *Whisky* (Pablo Stoll e Juan Pablo Rebella, 2004), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001) *La marimbas del infierno* (Julio Hernández Córdón, 2010), *Viajo porque preciso volto*

porque te amo (Marcelo Gomez, Karin Aïnuz, 2009), *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), *Alegria* (Felipe Bragança e Marina Meliande, 2010), *El último Elvis* (Armando Bo, 2012), entre outros. Nessa sequência ocorre sim uma vinculação aos modos de representação utópicos, em que predominam olhares permeados por uma proliferação de tradições culturais e mesmo idiomáticas que impossibilita o uso de definições teóricas usuais que dirigem os filtros da fruição e, de outro lado, requerem de alguma munição na própria história das representações, das discursividades, do processamento dos produtos da mídia a fim de equilibrar a experiência, embasada em um duplo registro de leitura: a possibilidade de libertação do sujeito e os caminhos intersubjetivos que apresentam essas possibilidades. Com essa tipologia de produção o cinema latino-americano chega a um estágio que permite evitar, em alguns casos, os estímulos totalizantes do cinema globalizado, uma variante com deficiência estética do cinema mundial e do cinema global, conforme o distinguem Franco Moretti (2004) e Denílson Lopes (2010).

Referências

BADIOU, Alain. *Compendio de metapolítica*. Trad. Juan Manuel Spinelli. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro, propostas para uma história*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

CANCLINI, Néstor G. ¿Cuando hay cine iberoamericano?. Disponível em http://salonkritik.net/09-10/2010/06/cuando_hay_cine_iberoamericano. Acessado em 03 de abril de 2012.

DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino. Tomos I y II*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959/1960.

GETINO, Octavio. *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercado*. Santiago de Chile: LOM ediciones/Ediciones Ciccus, 1998.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Pequeno cinema antigo; Panorama do cinema brasileiro, 1896-1966; Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1980,

GRIGNON, Claude.; PASSERON, Jean-Claude. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*. Trad. de Maria Sodereguer. Buenos Aires, Nueva Visión, 1989.

JAMESON, Fredric; MIYOSHI, Masao (eds.). *The Cultures of Globalization*. Durhan, North Caroline: Dike University Press, 1998, p. 54-80.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. De Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. 2 ed. São Paulo: Abril, 1983 (Os Pensadores).

LOPES, Denílson. “Cinema global, cinema mundial”. Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação. E-Compós. Brasília, vol. 13, n. 2, maio/agosto, 2010, pp. 1-16.

MIYOSHI, Masao. “A Borderless World. From Colonialism to Transnational and the Decline of Nation-State”. In: CAZDYN, Eric. *Trespases. Selected Writtings*. Masao Miyoshi. Durham/Londres: 2010, p. 127-150.

MORETTI, Franco. Conjectures on World Literature. In: PRENDERGAST, Christopher (org.). *Debating world literature*. Londres: Verso, 2004, p. 148-162.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

REYES, Aurelio. *Cine y sociedade en México. 1896-1930*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

RICHARD, Nelly. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010.

RIERA, Emilio García. *Historia del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.

SORLIN, Pierre. “¿Existen los cines nacionales?” In: *Secuencias*. Revista de historia de cine. Universidad Autónoma de Madrid. N. 7, 1997, p. 33-40.

YÚDICE, George. La globalización y la nueva división internacional del trabajo cultural. In: LACARRIEU, Mónica; ÁLVAREZ, Marcelo (comps.) *La (indi) gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: Ciccus, 2002, p.19-45.

WILLIAMS, Alan (ed.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, Nova Jersey: Rutgers University Press, 2002.

AUTORES

Alessandra Soares Brandão e **Ramayana Lira** são professoras do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem e do Curso de Cinema e Audiovisual da UNISUL. Têm Pós-Doutorado pela Universidade de Leeds e são co-organizadoras de Políticas dos Cinemas Latino-Americanos Contemporâneos (2012).

Amaranta Cesar é professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris 3, tem publicado artigos sobre cinema documental, cinema brasileiro, cinema africano e da diáspora.

Anelise R. Corseuil é professora associada IV na UFSC. É Editora-Chefe da Revista Ilha do Desterro desde 1994 (UFSC) e de REBECA, Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Autora do livro *A América Latina no Cinema Contemporâneo: Outros Olhares*, 2012, dentre outras publicações em periódicos nacionais e internacionais e organização de vários livros.

Antonio João Teixeira é professor associado da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Tem doutorado e Pós-Doutorado pela Universidade Federal de Santa Catarina. Suas publicações - artigos e capítulos de livros - abordam questões ligadas a adaptações fílmicas de textos literários, hibridismo cultural e alteridade.

Catarina Andrade é Doutoranda e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, na linha de pesquisa Mídia e Estética, com pesquisa sobre cinema francês contemporâneo e

subalternidade. É uma das autoras do livro *Filmes da África e da Diáspora*.

Cecília Mello é Jovem Pesquisadora FAPESP na Unifesp Campus Guarulhos. Foi bolsista FAPESP de pós-doutorado (2008-2011, ECA-USP), é doutora em cinema pela Universidade de Londres e organizou com Lúcia Nagib o livro *Realism and the Audiovisual Media* (Palgrave, 2009).

Erly Vieira Jr é professor do Programa de Pós-Graduação em Artes e do Departamento de Comunicação Social da Ufes. Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, também é cineasta, tendo realizado nove curtas-metragens, exibidos em festivais nacionais e internacionais.

Hudson Moura tem doutorado em Literatura Comparada e Estudos Cinematográficos pela Université de Montréal e pós-doutoramento pela Simon Fraser University, Vancouver. Atualmente, ministra cursos de literatura e cinema brasileiros no Department of Spanish and Portuguese da University of Toronto. É diretor de documentários e curador de festivais de cinema.

Sandra Regina Goulart tem doutorado em Literatura pela Universidade da Carolina do Norte e pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Columbia. É Professora Titular da Faculdade de Letras da UFMG, bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq (1D) e do Programa Pesquisador Mineiro da FAPEMIG. Atualmente é coordenadora adjunta da área de Letras e Linguística da CAPES.

Sebastião Guilherme Albano tem doutorado em Comunicação pela UnB (2007). É professor adjunto da UFRN. Foi professor da UNAM (1991-1995) e professor visitante da mesma instituição em 2006 e 2010. Foi professor convidado da Universidade de Vigo, Espanha (2011), Universidad de La Plata, Argentina (2012), e da UT Austin (2009 e 2012). Atualmente realiza pós-doutorado na UNAM e na UT Austin.

TÍTULOS DA COLEÇÃO LINGUAGENS

| 2013 |

Televisão - Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário

Dilma Beatriz Rocha Juliano, Gilberto Alexandre Sobrinho e Miriam de Souza Rossini (organizadores)

| 2012 |

Políticas dos Cinemas Latino-Americanos Contemporâneos

Alessandra S. Brandão, Dilma Juliano e Ramayana Lira (organizadoras)

Ficção de pesadelos (pós)modernos | Fernando Vugman

| 2010 |

O travesti e a metáfora da modernidade | Sandro Braga

Literatura Infantil e Juvenil: leituras, análises e reflexões

Chirley Domingues, Dilma Juliano e Eliane Debus (organizadoras)

| 2008 |

Como o texto se produz: Uma perspectiva discursiva | Solange Leda Gallo

Ciências da Linguagem: Avaliando o percurso, abrindo caminhos

Sandro Braga, Maria Ester Wollstein Moritz, Mariléia Silva dos Reis e Fábio José Rauhen (organizadores)

A literatura infantil e juvenil de Língua Portuguesa: Leituras do Brasil e d' além-mar

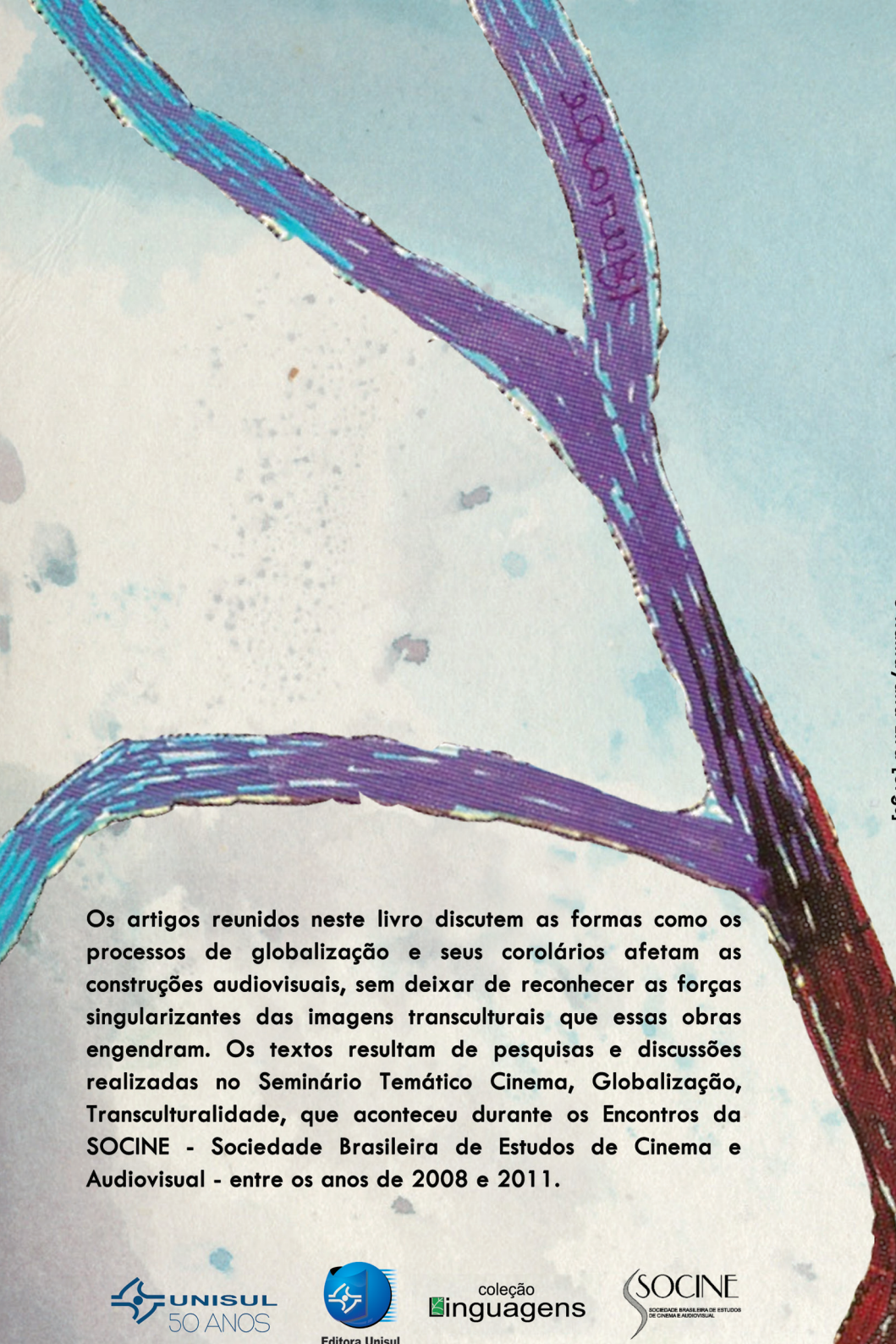
Eliane Santana Dias Debus (organizadora)

O gozo estético do crime: Dicção homicida na ficção contemporânea

Fábio de Carvalho Messa

| 2007 |

O contexto refletido: Vozes sobrepostas de um diálogo | Ingo Voese



Os artigos reunidos neste livro discutem as formas como os processos de globalização e seus corolários afetam as construções audiovisuais, sem deixar de reconhecer as forças singularizantes das imagens transculturais que essas obras engendram. Os textos resultam de pesquisas e discussões realizadas no Seminário Temático Cinema, Globalização, Transculturalidade, que aconteceu durante os Encontros da SOCINE - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - entre os anos de 2008 e 2011.