

Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo*

Andréa França

A proposta é pensar, neste artigo, as noções de terra e fronteira como formas de imaginário contemporâneas. Como estas noções são produzidas no cinema recente, em filmes de países periféricos e subordinados ao centros de decisão mundial? Como é que este cinema trabalha com o imaginário do espaço, do território, da terra, criando laços invisíveis e conectando pessoas (espectadores) numa unidade complexa? Como é que a imagem de terras e fronteiras, produzidas e experimentadas nos filmes, pode inspirar uma legitimidade emocional profunda, ou seja, reidentificações imaginárias, estimulando solidariedades transnacionais?

Pensar a noção de fronteira (seja ela étnica, religiosa, lingüística, nacional) implica considerar a relação que o cinema mantém com o espaço, neste caso, uma terra. Mas não se trata - estamos falando de cinema - de fronteiras físicas ou geográficas, pois a terra (por oposição à Terra em geral) é o processo ou a imagem em movimento de um mundo possível, com todas as diferenciações que internamente possibilita. É necessário portanto debruçar-se sobre o que pensam as referências e representações imaginadas deste cinema, e como ele abre a experiência daquilo que pensa sobre a realidade. É necessário considerá-lo neste lugar

que está *entre* aquilo que diz respeito a um estado de coisas (histórico-social), e aquilo que é materialidade sensível, formada e determinada.

O sentido de embarque da experiência filmica

Como reduplicar a experiência daquilo de que a análise cinematográfica é abstração, a experiência de estar instalado neste movimento de passagens de planos, imagens, sensações, ritmos e sons? Este movimento deve implicar o corpo (da fruição, do prazer), pois este processo é também o movimento de pensamento do filme, sua modulação espaço-temporal, que a análise deve acompanhar.

A propósito deste sentido de embarque da análise cinematográfica, os escritos de André Bazin, nas décadas de 1940 e 1950, inauguram uma atuação em defesa desta arte que deu à crítica de filmes no pós-guerra uma nova aura. Contrapondo-se às teorias vanguardistas dos anos 20 (Jean Epstein, Bela Balázs, Dziga Vertov, Élie Faure, etc) que pregavam a “depuração” do cinema das outras artes, consideradas intrusas, os artigos de Bazin revelam uma defesa intransigente da natureza impura da imagem, aberta às outras artes, à história, ao mundo. O cinema é uma “janela para o mundo”, dirá. Trata-se de uma recusa do fechamento do cinema sobre si mesmo.

É a noção de cinema como arte radicalmente impura, elaborada por Bazin para pensar as relações entre imagem cinematográfica, literatura e teatro, que adquire, dentro do percurso do crítico francês Serge Daney, um estatuto de atualidade, visto que extrapola a questão da imagem propriamente dita. É que também Daney retoma inicialmente essa noção para falar da relação do cinema com a televisão e o vídeo, de modo que “cinema impuro” torna-se progressivamente a metáfora fundamental nas suas reflexões sobre outras dimensões da imagem, formulando uma contra-corrente das teorias vanguardistas.¹ O que interessa é que ambos os escritos, de Bazin e de Daney, atuam de modo a evitar que o cinema se feche sobre si mesmo, abrindo-o não só para outras formas de arte e tecnologia, como também reforçando seus “tentáculos” com a história, com o presente e com o mundo.

A singularidade do cinema seria, para Daney, sua possibilidade de revelar a alteridade, permitir acesso a mundos, mesmo longínquos, e a comunicação e a participação de experiências múltiplas através da invenção de outras formas de espaço e temporalidade. Se o cinema é a arte do presente, “não somente o presente da reportagem, mas também o presente da evocação e da

rememoração”, assinala, é porque ele nos permite compreender que os filmes só existem “para fazer retornar o que já foi visto uma vez - bem visto, mal visto, não visto.”² Trata-se portanto de um presente impuro, um presente que não apenas capta o instantâneo da atualidade, mas que consegue registrar o que está por vir, o que já existe mas ainda não é visível, o trabalho do tempo atravessando o instante do registro.

“O cinema é uma arte realista que tem pouco a ver com a imaginação e muito a ver com o imaginário”, marca Daney. De fato, o cinema não mostra imagens produzidas pela imaginação, não são imagens mentais ou alucinações que representam cenários fantasmáticos puramente privados. A alteridade “se inscreve no cinema assim como o imprevisível, a contrariedade, o acaso feliz, o tempo e o dinheiro, tudo aquilo que é necessário domesticar, e não reduzir. (...) Essa é a *nobreza* do cinema”.³ O cinema inventaria suas próprias coordenadas, garantindo sua autonomia como forma de pensamento e abertura para o mundo.

As idéias de embarcar nas imagens, de se deixar levar pelo fluxo metamorfoseante do que se ouve e se vê, dos filmes como a “arte de acompanhar” o próprio cinema e o mundo, demandam que o espectador comum, ou o crítico, embarque na fruição, no movimento de devir-outro que os filmes ensinam. No horizonte, coloca-se a seguinte questão: como reencenar o espaço da crítica cinematográfica, hoje? Não há resposta nem única nem definitiva, mas vale à pena explorar a questão.

A tradição crítica de Bazin, cujos prolongamentos fazem-se sentir nos escritos de Serge Daney, Steven Shaviro e ainda nos livros de cinema de Gilles Deleuze, pertence a um campo onde análise e teoria cinematográficas devem interessar-se pela obra como aquilo que desencadeia uma experiência sensorial e afetiva, e cujo sentido - que implica também em inteligência de conteúdos e vontade ética - é um evento. Trata-se de considerar o que pode o “trabalho” sobre e com materiais sensíveis (luz, enquadramentos, movimentos de câmera, duração dos planos, elementos de cena) e, ainda, o que esse trabalho obtém do pensamento situado, corporal, afetado por essas imagens. Trata-se também de um modo de debruçar-se sobre o cinema onde o filme é o próprio acontecimento, singular na sua materialidade sensível, modulada, e não apenas um enunciado sobre algo que lhe antecede.

Como enfatiza Rogério Luz,

no cinema o real é imagem e o filme, o modelo de um mundo possível - que pode ser experimentado, e que é abertura no presente em direção ao futuro - e não o retrato, fiel ou enganador, de uma dada realidade, seja ela interna ou externa.⁴

A essa observação do autor, poder-se-ia acrescentar que o cinema é também abertura em direção ao passado, podendo ser uma forma de resistência, de maneira a não aparecer meramente sobre o fundo de seus condicionamentos por fatores histórico-sociais.

Naturalmente, essa é uma das maneiras de pensar e experimentar historicamente o cinema e a crítica do cinema. Como pensar uma análise e uma teoria de cinema que não seja nem externa ao filme (“histórica-social”) nem interna (“estético-formal”)? Não se pretende esgotar a questão nem sugerir uma via única para o projeto crítico. Mas acreditamos, como bem destaca Steven Shaviro, que muitas das análises cinematográficas recentes incorporam as abordagens psicanalíticas e neo-marxistas, tendo como objetivo “controlar” o aparente caos das imagens em movimento:

Laura Mulvey, como Metz, (...) clama por uma “destruição” do prazer cinemático e insiste que esta destruição seja levada a efeito “não em favor de um novo prazer reconstruído”, mas somente em direção a uma estética da distância, “separação passional, dialética”.⁵

Trata-se de uma crítica aos discursos “sobre” o cinema, os filmes e suas experiências, que garantem o seu lugar - enquanto “ciência rigorosa” - a partir da procura de uma verdade da obra contida em determinantes externos ou mesmo internos a ela, pretensamente atestáveis em seu contexto social e histórico. Acreditamos que a noção de “fronteira”, neste sentido, pode ser um operador útil na teoria analítica, à medida que supõe agenciamento de figuras de sensação e realidade no interior dos filmes, cujo sentido pensa o real.

Comunidades de sentimento

Benedict Anderson, em *Nação e consciência nacional*,⁶ cria o termo comunidade política imaginada para designar a idéia de “nação”. O emprego que Anderson faz da expressão é condicionado pelo objetivo particular de caracterizá-la junto ao surgimento do nacionalismo, do estado-nação moderno, como um fenômeno histórico específico a determinadas conjunturas políticas, sociais e econômicas.

O que interessa reter, na perspectiva do autor, é o sentido de um mesmo imaginado, de uma “comunidade de sentimento”, nas palavras do sociólogo indiano Arjun Appadurai.⁷ Segundo Appadurai, trata-se de uma “comunidade” que

se desvia da história, do fenômeno histórico do nacionalismo moderno, para funcionar, mais amplamente, como devir coletivo que permite a experimentação de algo que escapa a um estado de coisas demarcado pela terra física e geográfica. Essas comunidades de sentimento, sejam elas religiosas, étnicas, políticas, formulam-se privilegiando os deslocamentos e as itinerâncias, remodeladores incessantes das fronteiras, também elas imaginadas.

Diz Appadurai que o consumo da mídia eletrônica tem efeitos bem mais amplos que os da imprensa (retoma a questão proposta por Anderson) porque, além desta mídia ter um sentido experiencial, prático e ao alcance de todos, ela vai além dos limites do estado-nação, criando condições para “comunidades de sentimentos transnacionais”, à medida que produz laços invisíveis entre espectadores e imagens desterritorializados. Tal formulação de Appadurai nos interessa duplamente.

De um lado, porque reivindicamos para os filmes, também por meio da crítica, uma qualidade ou intensidade de experiência que, em princípio, é extensiva a todos, mas que nem por isso os reúne em um todo unificado; ao contrário, a experiência de arte, de cinema, acentua a singularidade de uma comunidade de diferentes, em que o parceiro é o estranho. É frente a essas comunidades, produzidas no campo da diferença, dissensuais, que os processos de arte são chamados ao campo da responsabilidade e da ética.

Por outro lado, porque, ao explorar a experiência de um desenraizamento contemporâneo, Appadurai nos permite ultrapassar o pensamento e a análise de cinematografias nacionais, explorando noções operacionais comuns tanto a filmes brasileiros como a iranianos, africanos, iugoslavos, etc. É neste sentido que nos interessa entender de que modo certos filmes produzem itinerância e estase, diferença e identidade, hibridismo e pureza. Como se dá a política de produção dessas noções no cinema contemporâneo periférico aos centros de decisão mundial?

A nação ou a terra, formulada neste cinema, inventa espaços de solidariedade, espaços que ensejam uma espécie de adesão silenciosa, ou seja, reidentificações imaginárias que funcionam como lugar de investimento e produção de desejo e que promovem inclusive a quebra de estereótipos e clichês amplamente veiculados na mídia televisiva e impressa. Pensemos, a título de exemplo, nos filmes do grande cineasta iraniano Abbas Kiarostami.

Tanto *Close up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990), como *Onde é a casa do amigo* (*Khaneh-ye doust kojast*, 1987), *A vida e nada mais* (*Zendegi Edamé*, 1992), *Através das oliveiras* (*Zir e Darakhtan e zeyton*, 1994) e *Gosto de cereja* (*Taa'm-e-Gilass*, 1997), são filmes que nada têm de denúncia ou folclore a respeito do distante Irã. Pelo

contrário, este cinema parece afirmar um desacordo fundamental na relação de suas imagens com os circuitos de informação e de comunicação, apressados que são, estes circuitos, em formular um paradigma básico do Ocidente versus o resto do mundo ou, mais especificamente, do “Ocidente” versus o “Islã” (a oposição da Guerra Fria reformulada a partir de rótulos nada-esclarecedores: ao contrário, eles confundem e induzem ao erro aqueles que tentam encontrar sentido num mundo desordenado e que se recusa a ser facilmente classificado).

O cineasta iraniano mostra que, em algum nível, as paixões humanas convergem de maneiras que desmentem a existência de uma fronteira sólida, não apenas entre “Ocidente” e “Islã”, mas também entre passado e futuro, nós e eles. Seus filmes querem restituir a crença no próprio partilhar, na necessidade do embarque do outro naquilo que se constrói imaginária ou ficcionalmente, pois nada parece se realizar sem o auxílio de uma crença (do outro). Em toda a sua obra, vemos personagens preocupados em obter a concordância do outro, obter seu assentimento como modo de modular a amizade, isto é, uma espécie de fraternidade cuja imagem é determinada pela busca de companhia, de cumplicidade, de *embarque* (determinante).

Estes espaços de reidentificações imaginárias - diferentes das identificações políticas, religiosas ou étnicas - são evidentemente precários e ambíguos, pois implicam em comunidades de sentimento desenraizadas de um solo comum, múltiplas em seus modos de manifestação, mas atestam que artista-cineasta, personagem e espectador conectam-se numa unidade complexa, feita de ressonâncias entre singularidades autônomas, e que um enigmático princípio unifica na obscuridade da sala, ou do mundo (uma “comunidade” dos que gostam de Kiarostami, dos que partilham esse gosto).

É a partir dessa identificação, sempre ambivalente, porque sinaliza para uma terra imaginada que é instável e precária na sua condição de “um possível”, que o termo internacionalização ganha relevância aqui. Ao invés de “globalização”, termo cuja associação imediata é com economia e mercado mundial, optamos por *internacionalização* devido à sua imediata tensão com a noção de *nação*. “Inter” é o que se dá como espaço intermediário, de contaminação, de concomitância, de fronteira, isto é, aquilo que é um *entre dois* (“internação”). De fato, não acreditamos ser possível opor simplesmente os processos de nação e de internacionalização como se fossem dois elementos distintos que podem eventualmente misturar-se; ao contrário, estes processos implicam reversões e superposições de um a outro.

Internacionalização é um termo que nos ajuda a marcar uma distinção entre *território*, como aquilo que se associa à vigilância, ao policiamento, à de-

marcação física, à integridade geográfica, e *nação/terra*, como aquilo que implica narrativas de pertencimento, de afiliação e lealdade (“filhos da terra”), aquilo que implica em uma imaginação que é alimentada simbólica e socialmente e que está para além dos limites do estado-nação.

Podemos dizer que um certo cinema tem discutido as noções de nação e internacionalização a partir de uma relação sempre tensa, porém variável. Os modos de criar espacialidades e fundar narrativas de pertencimento, nos filmes, podem: 1. criar territórios de pureza, de extirpação e aniquilamento do outro; 2. mostrar um processo de subordinação à fatalidade transnacionalizante do estado de mundo atual; 3. propor uma comunidade à força da diferença, feita de vizinhanças cambiantes, mutáveis, errantes.

Temos então, a partir deste recorte específico, filmes que enfatizam o conflito e a relação de oposição entre nação e internacionalização (particularmente presente na cinematografia balcânica); filmes que subordinam e assujeitam o sentimento de nação ao processo irreversível de internacionalização (*Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, *A viagem*, do argentino Fernando Solanas, e, numa chave específica, *Estorvo*, de Ruy Guerra); filmes que promovem um diálogo confraternizante e uma experiência de compartilhamento, marcada pela diferença, entre os dois termos (*Gosto de cereja*, de Abbas Kiarostami, *Trem da vida*, do romeno Radu Mihaileanu, *Promessas de um Novo Mundo*, de Justine Shapiro e B.Z. Goldberg, belíssimo filme sobre o conflito no Oriente Médio, sob a perspectiva de crianças israelenses e palestinas, exibido no Festival do Rio BR 2001).

Territórios de pureza

Barril de Pólvora (*Bure Baruta*, do sérvio Goran Paskaljevic, 1998) é um filme que explora o ideal de limpeza étnica, mostrando como esse ideal de higiene está implicado num projeto de ordem e vinculado a uma perspectiva onde cada coisa possa se achar em seu “justo lugar” e em nenhum outro.

Este filme constrói-se através de um mosaico de episódios que acontecem na cidade de Belgrado, sendo que todos têm lugar durante uma única noite. Cada fragmento desse mosaico compõe um desejo que é comum a todos, tanto imigrantes como nativos: permanecer, retornar ou partir para Belgrado, não só em busca de melhores condições de vida, mas para fugir dos conflitos étnicos e da pobreza em países vizinhos. Este movimento intenso de convergência para a cidade acentua o sentimento de desconfiança e medo gera-

dos pelo excesso: de escuridão, de invasões por aqueles que “não pertencem ao lugar”, de atos violentos. A noite na cidade avizinha-se do pesadelo e marca o ponto profundamente obscuro para o qual convergem o espaço urbano, o desejo e o sentido de comunidade, de coletividade.

As fronteiras aqui são excessivamente transpassáveis, penetráveis e porosas, o que parece sinalizar para uma cidade tensa, frágil, que perdeu sua autonomia devido à enorme flexibilidade de seus limites. Há imigrantes macedônios, bósnios, sérvios que decidem voltar depois de longos anos fora. Tais invasões, proporcionais à escalada da violência urbana, apontam, por contraste, para uma nostalgia de pureza e de ordem, num mundo super povoado de estranhos (estrangeiros), cujo interlocutor é também impuro, mutante e maleável: o travesti do cabaré “Balkan”.

Existe, no movimento narrativo do filme, totalizante e sem linha-de-fuga possível, um desejo de higienização que atravessa os episódios, apontando para o problema que são as fronteiras quando funcionam como “membranas imperfeitas”, quando não conseguem realizar sua função de distribuição e atribuição de limites estáveis e sólidos (entre aquilo que é o mesmo imaginado e aquilo que é o outro). Uma outra perspectiva, também marcada pelo movimento narrativo totalizante do filme, é o modo como ele define sua relação com os circuitos de informação (da tv, dos jornais, do rádio): existem relações de causa e efeito entre as formas de notícia e o real, propiciando uma espécie de “efeito-mídia” que joga com as notícias de conflitos étnicos para fundar sua força no espaço privado e cotidiano.

Zygmunt Bauman lembra que a obsessão pela higiene e pela ordem marca tanto a era moderna como a pós-moderna, explicando que a pureza seria “uma visão da condição que ainda precisa ser criada” para afrontar as alteridades materiais e humanas, vinculada a uma situação onde cada coisa saiba ocupar o seu “justo lugar”.⁸ Em *Barril de pólvora*, o caos e a desordenação são efeitos de um mundo de vicinalidades precárias, efeitos de um mundo cujas fronteiras são demasiadamente elásticas e porosas.

Fatalidades transnacionalizantes

Terra estrangeira (de Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) abre para a experiência de uma espécie de convivência inevitável com o outro, uma tolerância improrrogável em função de uma fatalidade transnacionalizante, onde as fronteiras físicas e geográficas foram removidas, aceitas sem contendidas, de modo que outras formas de fronteiras aparecem, menos reivindicadoras e mais sutis. A con-

vivência entre angolanos, franceses, brasileiros, portugueses, em Lisboa, se dá em função de novas expectativas de vida, o que pode envolver negócios ilícitos como parte do desejo de mudança. Esta “experiência de mundo” traz apenas angústia, já que é atravessada por um sentido de busca, de procura.

A busca desenfreada pela terra-mãe - San Sebastian é o lugar de nascimento e memória afetiva da mãe -, desde a saída da cidade de São Paulo, é também um movimento de exílio de si, de deslocamento na oposição entre as noções de estrangeiro e de terra natal: existe um descentramento nesta relação, pois quanto mais se deseja voltar para “casa”, mais os personagens se sentem sem-casa, estranhos, estrangeiros no mundo. A viagem do jovem pretende ser encontro com a origem basca de sua família, com um “solo comum” partilhado pelas narrativas afetivas da mãe, narrativas de pertencimento fundadoras de uma ancestralidade primordial.

No entanto, a possibilidade de estar na terra-natal espanhola, terra que é desejada enquanto território físico e geográfico, só é possível a partir de comunidades imaginadas que possam contribuir para a sua reinvenção, comunidades errantes, flutuantes e desligadas de um solo comum. Neste sentido, é a relação do jovem casal de brasileiros que aponta para esta terra imaginada, cuja invenção passa necessariamente pela busca, pela viagem, por um longo sentido de espera, propiciador de uma experiência de ruptura e dissolução (que pode ser a morte física ou a experiência de fragmentação do sujeito: morre-se).

Em meio a esta espera, temperada por desespero e angústia, percebemos que o sentido de terra não está nem no território de origem (seja Brasil, Portugal ou Espanha) e nem mesmo na língua portuguesa, uma vez que esta é falada por brasileiros, angolanos e portugueses, mas nem por isso ela funda o sentimento de comunidade, de nação.

No horizonte, temos a perspectiva de uma internacionalização opressora, reiterando um sentido de marginalidade irreversível dos brasileiros, angolanos e portugueses (Portugal é a “ponta da Europa”, afirma um personagem). Se, segundo o clássico artigo de Paulo Emílio Salles Gomes,⁹ a difícil questão do cinema brasileiro situa-se numa dialética rarefeita entre o ser e o não-ser, pois o Brasil, desde os primórdios, é destituído de cultura original (“lugar onde nada nos é estrangeiro, pois tudo o é”), *Terra estrangeira* resgata esta cisão e quer pensá-la. Assim é que a marcha transnacionalizante de sua narrativa redesenha a “origem” do Brasil, num espelhamento às avessas: tráfico, assassinatos, crimes, contrabando, sangue, fazem parte desta aventura trágico-romântica.

Em *Estorvo* (de Ruy Guerra, 2000), adaptação do romance homônimo de Chico Buarque, temos um personagem à deriva, errando pelas cidades do

Rio de Janeiro, Havana e Lisboa, um personagem que desloca-se desesperadamente à procura de um ínfimo instante de coerência, de paz, de ordem, num mundo que perdeu sua consistência (de espaço, de tempo, de identidade), assombrado de solidão, de angústia, de esclerose. O mundo de *Estorvo* tem muita lama e muita chuva; é povoado de indivíduos grotescos, criaturas miseráveis, negros e índios, viciados e obsessivos, homossexuais e anões, que encarnam uma terra denegrada, cruel e violenta, uma espécie de terceiro mundo mesclado de tecnologia moderna e muita miséria.

Fritz Fanon afirmava que seriam “necessários séculos para humanizar um Terceiro Mundo tornado animal” e aludido por uma “linguagem zoológica”.¹⁰ Ruy Guerra integra parte da Europa ao seu filme, desnaturalizando a idéia tradicional de um terceiro mundo localizado geograficamente, situado em territórios extra-Europa e extra-Estados Unidos. O terceiro mundo aqui é difuso, disperso, desigualmente espalhado, onde as línguas (português e espanhol) mesclam diferentes territórios e sotaques, criando uma zona de instabilidade que desconstrói discursos de lealdade e afiliação à terra.

Estorvo, neste aspecto, descobre um mundo marginal e terrorífico, um mundo tornado animal, mal-afamado, onde pululam seres que evocam mal-estar. Diferente de *Terra estrangeira*, o filme dissipa todas as formas de comunidade de sentimento, de terras imaginadas, afirmando uma não-comunidade (o que aponta todavia para a questão da comunidade, por oposição). Assim é que Guerra trabalha em outra chave a relação entre identidade e alteridade, entre etnia e internacionalização. O estranho não é constatar que sempre existe um outro para administrar e produzir nossos próprios desejos (questão do filme de Walter Salles), mas perceber que o Estranho pode habitar e agir no mais íntimo do território, ameaçando-o de dentro como o absolutamente exterior.

O protagonista, o ator cubano Perugorria, é uma presença que está radicalmente fora de si, perturbada, já que existe um olhar e uma voz, do diretor moçambicano Ruy Guerra, que incidem sobre aquilo que ele é e faz, que dizem “eu”, e não “ele”. Este olhar exterior, que é um modo de “estar com” da câmara,¹¹ de estar com o protagonista e o seu mundo, e a voz *off*, cuja língua é o português (e não o espanhol), falando de si mesmo no passado, é o que deflagra uma espécie de embate direto com o estranho: a câmara-sujeito diz Eu, mas Eu é outro. Esta câmara-sujeito filma como quem documenta uma cena aberta, movimentando-se nervosamente e sem parar,¹² e aquilo que ela registra não explica ou informa as causas do protagonista; o que ela filma é a sensação invisível e vazia do estorvo, sentimento que deforma um mundo que gostaria de ser ordenado, harmônico, certinho. Guerra afirma que,

O meu regresso a Moçambique serviu para apaziguar a memória e reencontrar velhos amigos. Mas logo percebi que, depois de 25 anos, não podia mais me integrar ali. Quando me perguntam de que nacionalidade sou, respondo que sou português, que continuo moçambicano de nascimento e que o resto da minha vida afetiva foi passada no Brasil. Sou latino-africano. Só tenho espaços de vida, não tenho espaço de morte. Essa volta ao lugar de origem, eu já não tenho, ele foi fragmentado.¹³

As desconexões do espaço (Havana, Rio de Janeiro e Lisboa misturam-se indistintamente), do tempo (presente, passado e futuro confundem-se), as desintegrações do Eu e do mundo, em *Estorvo*, produzem um radical coeficiente de desterritorialização: não há identidade (do personagem) nem alteridade (do mundo), e a experiência de um estranhamento substitui a intimidade da terra, da língua, do sentir-se em “casa”, pelo lado de fora de toda casa, de toda comunidade possível.

Viagens iniciáticas na direção do outro

Tudo indica que a produção cinematográfica iraniana compreendeu a importância e o valor da propaganda de imagens e dos *mass media* e, tomando o controle dos mesmos, cessou de estigmatizar o cinema como “a casa do diabo”. Mais do que isso, cineastas como Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf parecem dispostos a fazer refletir, examinar, determinar o que estamos enfrentando realmente (depois do terrível massacre cometido contra o World Trade Center e o Pentágono), dar-nos conta do caráter interligado de inúmeras vidas, não apenas as “deles”, mas também as “nossas”. Apesar das aparências, a revolução islâmica não transformou a estrutura social do Irã, nem tampouco impediu a influência ocidental e irreversível de sua ordem tecnológica: “Ela propiciou essencialmente, sob a capa de uma mudança ideológica, um deslocamento de ‘grupos sociais’ no interior da mesma configuração sociopolítica anterior.”¹⁴

Esta transformação, todavia, não terminou e tem colocado mais problemas do que resolvido. Acreditamos que o cinema iraniano é o lugar onde a questão de uma alteridade feita de intercâmbios, maleável e múltipla, vem adquirindo grande visibilidade. É nele que as fronteiras da terra/nação (o Islã) podem ser remodeladas sem cessar, criando reidentificações imaginárias transnacionais e operando deslocamentos que um filme como *Close up* explicita muito bem.¹⁵

Em *Gosto de cereja*, temos o protagonista, Badii, que deseja por fim à sua vida. O nome “Baddi” significa criação, invenção, novidade, tem o sentido de *jamais vu*.¹⁶ O personagem perambula, com seu automóvel, por paisagens descampadas, cinzas e desérticas, na periferia de Teerã, e detém-se quando vê transeuntes - operários, soldados, gente humilde - que podem eventualmente aceitar sua proposta: uma quantia em dinheiro em troca de uma parceria que colabore no seu suicídio. Quando aceitam a carona, esses transeuntes tornam-se imediatamente interlocutores de Badii. No filme, estes passageiros pertencem a diferentes etnias: o soldado é curdo, o seminarista é afegão, e o taxidermista é turco.

A princípio, poderíamos pensar o mundo muçulmano como uma alteridade radical e homogênea, mas esta alteridade tem diferenças, camadas, estratos. “Identidades” não são substâncias estanques e fechadas, destituídas de nuances e multiplicidade. “O Irã de Abbas Kiarostami não é árabe, curdo ou turco, é essencialmente persa”,¹⁷ e *Gosto de cereja* abre-se para essa plasticidade, ao enfatizar as sutis dissonâncias religiosas e políticas entre povos e países islâmicos.

Cada um desses interlocutores tem uma fala ou postura específica para o desejo de suicídio de Badii, que é, por sua vez, persa. Da parte do jovem soldado, é sua fuga veloz descendo a colina até desaparecer na imagem; da parte do seminarista, é seu polido porém decisivo “não”, uma recusa que abala o motorista e chega a deixá-lo sem forças para continuar a rodar por tanta terra, tantos caminhos (a religião muçulmana reprovando o suicídio); o velho turco dá o seu assentimento, parece um homem livre, experiente e tolerante, que pode dizer: “Só você pode tomar uma decisão, só você pode saber se quer cometer este ato. Mas, se você quer, eu posso te ajudar”. Temos então a juventude, a força da religião e a maturidade como diferentes modos de fala e de postura quanto à questão universal da *escolha* pelo suicídio.

Mas não é só isso. A busca de Badii por cumplicidade é também uma escolha, uma espécie de viagem iniciática onde o estrangeiro (os interlocutores) está fundado na integração, na proximidade, na amizade, e não na sua negação.¹⁸ Para além da solidão absoluta, existe a necessidade deste apelo de Badii ao outro, um apelo que é a recusa da separação e da eliminação do diferente. É a partir de uma existência comum, sem fronteiras e holística, que poderá surgir o singular, ou seja, a negação da vida. Existe inclusive uma relação de “familiaridade” que parece nutrir a relação de Badii com seus interlocutores; como se o curdo pudesse ser seu filho, o afegão religioso seu irmão, e o velho turco, seu pai.

Existe, na decisão de se suicidar, uma forma de liberdade: é o único momento onde podemos estar de frente com Deus ou com a Natureza. A vida é uma

soma de obrigações, salvo neste ato que é uma escolha. Não escolhemos a data, nem o lugar do nosso nascimento; nem nossa nacionalidade, nossos pais, nossa religião, nossa cor, nossa raça. O único momento onde podemos praticar um ato de resistência em face de Deus ou da Natureza, é quando dizemos: devo continuar a viver ou não? Existe uma violência neste ato, mas que é acompanhada de uma rebelião, de um desafio.¹⁹

Na itinerância pelas paisagens extremamente iluminadas, da periferia de Teerã, Badii experimenta sua própria solidão de ser mortal, e a beleza desta terra seca e calcinada, na sua aparição, tem isso de paradoxal, por lhe revelar a sua própria negação, sua finitude e sua eternidade de ser mortal-imortal. Na violência e na liberdade deste ato, na universalidade desta escolha, podemos extrair vínculos profundos entre “civilizações” aparentemente distantes (e em conflito), vínculos maiores do que gostaríamos de acreditar.

Andréa França é Professora da PUC-Rio

Notas

* Este texto é parte da tese de doutorado da autora defendida na Escola de Comunicação da UFRJ em setembro de 2001, sob o título “Terras e fronteiras no cinema contemporâneo: imagens de itinerância”.

1. FRANÇA, Andréa, LINS, Consuelo e GERVAISEAU, Henri. “Serge Daney: O cinema como abertura para o mundo”. *Cinémais n° 15*, jan/fev de 1999. p.176.
2. DANNEY, Serge. *Persévérance: entretien avec Serge Toubiana*. Paris: P.O.L. Éditeur, 1994. p.110.
3. DANNEY, Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main*. Lyon: Aléas Editeur, 1991. p.127.
4. LUZ, Rogério e LINS, Maria Ivone Accioly. *D.W.Winnicott - Experiência clínica e experiência estética*. Rio de Janeiro: Revinter, 1998. p.240, grifo meu.
5. SHAVIRO, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. p.12.
6. ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
7. APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis (Minn.): University of Minnesota Press, 1998.
8. BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 14.

9. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
10. FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.80
11. DELEUZE, Gilles descreve, em *A Imagem-tempo*, Ed. Brasiliense, 1992, esta modalidade de “estar com” da câmera como aquilo que seria o discurso indireto livre, explorado teoricamente pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini em *Empirismo erético*.
12. AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*. São Paulo: Edusp e Editora 34, 1995. O autor lembra de uma imagem, em *A Queda*, de Ruy Guerra, onde a câmera gira de um lado para o outro, nervosa e desajeitada, parecendo perder de vista o que se passa, em meio à discussão violenta entre pai e filha.
13. GUERRA, Ruy. *Ruy Guerra*. Ministério da Cultura e Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema, 1999. p. 29
14. ISHAGHPOUR, Youssef. *Le Réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*. Paris: Farrago, 2000. p.56
15. Este filme de Kiarostami conta a história de Sabzian, um apaixonado pelo cinema que é pobre e desempregado, e que se faz passar diante de uma família de classe média burguesa, os Ahankhah, pelo cineasta popular Mohsen Makhmalbaf. Desmascarado, ele vai para a prisão acusado de estelionato. Diante deste fato que ganhou os noticiários e deslançou um escândalo no Irã, Kiarostami percebeu imediatamente que não se tratava simplesmente de estelionato mas, ao contrário, que esse amor pelo cinema e esse fingimento diziam respeito à própria natureza e às funções do cinema. Ver, com relação a esse filme, FRANÇA, Andréa e LISSOVSKY, Mauricio. “A tirania de mundano”, em *Cinemas n° 10*, mar/abr, 1998.
16. *Op. Cit.*, ISHAGHPOUR, p.97
17. *Op. Cit.*, FRANÇA, Andréa e LISSOVSKY, Mauricio, p. 126.
18. *Onde é a casa do Amigo?* (1987), inspirado em um poema persa que refere-se, alegoricamente, ao Profeta como “Amigo”, conta a história de um menino que procura a casa do seu coleguinha de classe para lhe devolver o caderno de exercícios, esquecido na escola. Quando ele encontra a casa do amigo, depois de muitos percalços, ele pára e retrocede, pois não interessa alcançar a casa, mas poder reter a cumplicidade estabelecida, a amizade.
19. KIAROSTAMI, Abbas. *Cahiers du Cinéma*. n° 518, nov de 1997. p. 66

Resumo

Este artigo se inscreve no campo de reflexão das relações entre cinema e política e aborda as instâncias de etnia e internacionalização tal como aparecem em determinados filmes contemporâneos, todos realizados na década de 90. A análise articula as noções de terra e fronteira, seja ela étnica, nacional, religiosa, lingüística, com formas específicas de operar e criar espacialidades, a depender do modo como os filmes dramatizam e engendram o lugar da “nação”.

Palavras-chave

Filmes contemporâneos, fronteira, cinema e política, nação e internacionalização.

Abstract

This paper is in the field of reflection of the relationships between movies and politics, and approaches the notions of ethnics and internalization just as they appear in certain contemporary films, all accomplished in the decade of 1990. The analysis articulates the notions of earth and border, be ethnic, national, religious or linguistics, with specific forms to operate and create spatialties, depending on how the films dramatize and engender the place of the “nation”.

Key-words

Contemporary films, border, movies and politics, nation and internalization.