



Paisagens da crise e identidades de abandono no cinema brasileiro contemporâneo

Rafael Tassi Teixeira¹

RESUMO – O artigo pretende analisar a construção das narrativas cinematográficas em filmes brasileiros realizados entre 1995 e 2014, abordando-os no âmbito das relações entre os processos de mobilidade transnacional e a percepção das subjetividades em contextos de partida e recepção dos coletivos de brasileiros *in between*. A problemática central são as interpretações dos sujeitos migratórios em situação de trânsito (expectativas de partida, integração, topicalizações, retorno) e seus desenvolvimentos na cinematografia nacional mais recente. O objetivo é pensar, por intermédio de distintas ‘consciências’ fílmicas de partida, o conceito de identidade de abandono e os sucessivos de paisagens da crise em alguns filmes brasileiros do período indicado. Paralelamente, o trabalho tenta problematizar a questão contemporânea dos fluxos migratórios e os deslocamentos humanos verificáveis nas paisagens fílmicas, enfocando a mencionada cinematografia para pensá-la junto à percepção social do fenômeno da mobilidade latino-americana na atualidade.

Palavras-chave: análise de discursos cinematográficos; cinema, migração, identidades diaspóricas e topicalizações.

¹ Doutor em Sociologia pela Universidade Complutense de Madrid (2004). Vice-Coordenador do Programa de Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da UTP/PR e Professor Adjunto da UNESPAR\FAP (Sociologia da Arte e Estudos Culturais).

Landscapes of the crisis and abandonment of identity in contemporary Brazilian cinema

Rafael Tassi Teixeira¹

ABSTRACT – *The article analyzes the construction of cinematographic narrative in Brazilian films made between 1995 and 2014, addressing them in relations between the transnational mobility processes and perception of subjectivity in departure and reception contexts of collective Brazilians in between. The central issues are the interpretations of migratory subjects traffic situation (departure expectations, integration, topicalizations, return) and its developments in the national film industry today. The goal is to think through the different 'consciousness' filmic departure, the concept of abandonment of identity and successive crisis landscapes in some Brazilian films of the period. At the same time, the work attempts to question the contemporary issue of migration flows and verifiable human displacements in cinematic landscapes, focusing on the mentioned cinematography to think of it by the social perception of the Latin American mobility phenomenon nowadays.*

Keywords: Analysis of cinematographic speeches. Cinema. Migration. Diasporic identities. Topicalizations.

¹ *PhD in Sociology at Complutense University of Madrid (2004). Vice-Coordinator of the Graduate Program in Communication and Languages at UTP/PR (Tuiuti University of Parana State) and Adjunct Professor at UNESPAR/FAP (Sociology of Art and Cultural Studies).*

O cinema brasileiro contemporâneo ensaia-se, em múltiplos filmes, sobre a figuração da atmosfera da necessidade de um partir, considerado ímpeto decisivo para a restituição de algo que precisa ser explorado, antes de ser propriamente conhecido. Ecos desse distanciamento *in between* vertem-se sobre a condição social do estacionário: é a coagulação de um artifício – a inscrição transterritorial, mas profundamente politizada da imagem que se tem que abandonar - que faz urgir a própria necessidade de dispersão da identidade.

A adaptação em outro espaço de sobrevivências e a miríade de paisagens da crise é estabelecida, no cinema brasileiro, pelo menos, desde “Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995). A lógica do pertencimento parece se inscrever nas constâncias ativas da própria mutação de uma sociedade que deságua, em todas as partes do mundo, sem nunca ter se conhecido antes, como se, perífrase da emergência derrubada, os espectros de sua própria história fossem sempre maiores que a inocência que poderiam guardar na intenção reprodutiva em outro mundo.

A reabilitação estética dessa condição de alteridade consumida sempre pela transfiguração das suas margens, na cinematografia brasileira, como reflete Xavier (2001), produz a prática de uma decomposição do *ethos* da individualidade estabelecida, constantemente, entre uma relação de poder envolvida em uma condição de afeto. A violência excessiva de um mundo de processos de perda, fraturas indivisíveis, de contemplações geográficas “extra-muro” – no caso brasileiro, desfeitas assim que sonhadas – parecem indicar uma negabilidade anterior: aquela que promove a dialética da possibilidade da ressignificação sempre em um lugar mais longe da dimensão simbólica territorializada. Dito de outra forma, o Brasil e seus ‘desertos infelizes’, como no filme de Paulo Caldas, parecem existir junto a natureza relacional dos sentidos afetivos e as construções de poder, que estão representados na paisagem da ciclicidade de uma ausência e seus traços mnésicos¹.

¹ Em “Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007) a paisagem da ambiência da exploração sexual na condição de uma hospedagem sempre mais difícil que o universo da primeira falta, aquilo que perdemos porque já nasce constitutivamente como negado.

Nesse sentido, o universo criador também é a constituição de uma identidade que é falta, porque portadora do signo cultural do estranhamento, nunca do entorno, mas de todos os caminhos que dispõe uma subjetividade estabelecida no irrepresentável. Falta que caracteriza um espaço de variantes, estabelecidos na imposição silenciosa do relato, ou na fala da marginalidade de um universo de constituição, apenas, no impulso da saída. Nesse sentido, o abandono da paisagem (muro, espaço, distanciamento) tem a ver com a potência primeira que evoca o imaginário da relação. Nesse cinema de ambiências estrangeiras, o núcleo básico são as sobrevivências assistidas pela margem do desencontro, ou a fecundação da afetividade que não consegue chegar a coincidir sobre a retórica do que se sabe sempre perdido, porque a paisagem - mesmo quando conhecida ou programada – se veste de relações assimétricas de poder com a criação dos afetos. Poder e afetos que, na impossibilidade de serem quebrados, apenas se fortalecem, dentro da realidade brasileira, em uma paisagística estacionária que remete a um passado lido como insolúvel, e que cria o efeito de algo que nunca pode ser ultrapassado, porque o esquecimento não foi aberto; em seu lugar, a indiferença urge como expressão de força.

Dito isso, vários filmes brasileiros, desde a primeira tentativa de morte da sensibilidade material durante a primeira metade década de 1990, ensejam a dialética da paisagem circunstante, feita de contemplações mudas e crises prolongadas, substituídas por outras faltas, como em “Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), cheia de transições silenciosas, como em “Estorvo” (Ruy Guerra, 1999) e “Amélia” (Ana Carolina, 2000); particularizada transnacionalmente, tal qual “Jean Charles” (Henrique Goldman, 2007), ou também desfeita no próprio território, árido e indisponível, como em “Cinema, Aspirina e Urubus” (Marcelo Gomes, 2007) e “Viajo porque Preciso, Volto porque te Amo” (Marcelo Gomes, 2012).



FIGURA 1 – Fotograma do filme “Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995).

Em seus desenvolvimentos paralelos, os cinemas brasileiros perspectivam o primeiro pessimismo da década de 1990 como a abertura de uma nova temporalidade negativa. O espaço da mitografia do preconceito segue sempre repercutindo na pele em que se habita, e o valor sentimental da ausência colonial não redime o que prolifera ainda: a reverberação do processo de criação de um mundo sem possibilidades de fixação assim que habitadas. Nesse sentido, os exercícios de arqueologia social que incidem sobre a prática do trauma da dissolução, sobre todos os espaços e sobre todas as coisas, eleva o pacto da identidade com a proliferação das marcações das ausências. Somos um social inimigo da mutabilidade do mundo. Somos, da mesma forma, uma prática das culturas que ainda vivem nos escombros de uma urgência de historicização ativa, estabelecida no plano da simbologia da teatralidade de cenografias da memória que dispersam seus objetos, quando pensados por muito tempo. Séries de objetos que, num outro viés, aceitam o predomínio da cartografia da falta como consagração incorruptível de algo que não pode

nunca ser despedido. Terra sem bordas conhecidas, memória sem salvagens que se adquirem.

Nesse aspecto, múltiplos filmes brasileiros após “Terra estrangeira” (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995)², apontam para exteriorização dessa patrimoniologia das ausências: a paisagem da identificação longe do primeiro estado gestacional do sonho do pertencimento, a terra como aragem de impulsionalidades em um devir sempre mais importante e mais necessário que a produção da ideia da suficiência autóctone.

A falta de equilíbrio e de reconhecimento perceptivo entre os valores praticados e os limites da própria sciência estrutural da sociedade dos regimes de hierarquização discursados sobre afetos, começam a fazer um cinema transnacional que quer repercutir os movimentos *in between*, centrífugos e ao mesmo tempo ambientados nas séries de perdas que movem, em ressonâncias mais profundas, as paisagens universais que se atravessam. Cinema, ao mesmo tempo, de multiplicações de pensamentos de partida que estão no desdobramento dos estados dos corpos cujas referências simbólicas se desejam estabilizadas no processo de variação das séries de perdas que o sujeito emocional da partida busca, quando quer nascer em outro lugar.

Perdas, e não apenas esquecimentos, dos corpos – mas infelizmente não dos seus lugares [!] - em que a memória cede lugar a paisagem da geografia da impressão: pequenos dispersos sobre circunstâncias sempre mais movidas que o entendimento da origem, percorridas a luz de um esfacelamento: crescer dissolvido na ambiência azul, como em “O céu de Suely” (Karin Aïnouz, 2007), deambular observacionalmente em uma praia repleta de cartilagens de corpos desaparecidos, tal qual “Praia do futuro” (Karin Aïnouz, 2014), ou, então, experimentar a errância em uma estrada que circunda – sem perceber, sempre ao redor do próprio umbigo – tal como em “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (Karin Aïnouz e Marcelo Gomes, 2012).

Dessa partida sem fim, desse processo de (des)possuir-se progressivo, o cinema brasileiro da paisagem, nacional e transnacional – e todas as

² “Deserto feliz” (Paulo Caldas, 2007), “Mutum” (Sandra Kogut, 2007), “Baixio das bestas” (Cláudio Assis, 2007), “Estômago” (Marcos Jorge, 2007), “A via láctea” (Lina Chamie, 2007), “A casa de Alice” (Chico Teixeira, 2007), “Linha de Passe” (Walter Salles, 2008), etc.

paisagens são aqui mensagens de uma única resistência – atinge a maturidade quando a desterritorialização tenta desmanchar, mas é, justamente, a partir de uma nova (des)territorialidade, anônima dela mesma, que este se torna, cada vez mais, preso dentro de uma pele que recusa a ser deixada. Pele de pedaços de filmes sobre a ‘evidência’ da paisagem das sucessivas crises que acabam sempre falando mais alto. Pele que é, similarmente, uma imagem sempre mais profunda de um sentimento de imobilidade, constitutivamente passageira, porque a força desse processo é a vida que precisa ir embora para ser desconhecida. Ou seja, uma mesma e única crise, fundacional, profunda, derramada e incognoscível em seus limites, que reflete a colonização de um imaginário que abre a modernidade como uma imposição de limites em zonas de contato que o sentido poético vem, supostamente, dissipar todos os seus primeiros pessimismos indiciais.



FIGURA 2 – Fotograma do filme “O céu de Suely” (Karin Aïnouz, 2007).

No pessimismo relacional, ainda que, em contrapartida, o pensamento sobre si mesmo tenha a ver com a condição do trânsito - passagem que exila porque deporta o próprio laço - ao mesmo tempo, a identidade pode ser conhecida por sua experiência tátil, pela geografia da paisagem que perfura a

crise: a enunciação do encontro, ou as novas e apreendidas negabilidades [tão contingentes como desestabilizantes], nesse cinema que retrata a incomunicabilidade de todos os lugares que precisam ser explorados.

No mais profundo, na labilidade menos utilizada, o signo desse impeditivo que é estar em uma cápsula de imagens, perfeitamente acessíveis naquilo que se respalda de enunciação, entre lapsos e indiferenças, ou inconcretudes que se esfacelam na mimética da relação. Sistema de trocas que se vertem sobre si mesmas, porque são descritas pela memória do exílio, da terra sem fronteiras, da experiência de certo distanciamento para poder ser alguém.

“Ninguém migra impunemente”, diz Gerald Hasse (2007). Nessa paisagem de crise indelével, a primeira noção do processo da precariedade original oscila com a manutenção do corpo no espaço; subjetividade que não consegue dissolver-se, origem de mundo ao qual não se pode modificar, rearranjar, desimpedir. A proliferação de constitutivos (ambiência, desafetos, magmas sociais) nesse cinema que expressa à aderência a algo que não pode ser destituído de seu primeiro efeito pessimista em uma paisagem de memória muda, dura, mas estilhaçada, quando olhada sempre sem poder entendê-la.



FIGURA 3 – Fotograma do filme “Praia do futuro” (Karin Aïnouz, 2014).

Paisagem feita de escombros, como se tudo se tratasse apenas de um não registro, uma não certeza, ou de uma não ficância: os lugares de partida

do cinema brasileiro contemporâneo são ensaiados sobre o que sobra da organização do mundo. Resta-nos, agora, o esfacelamento sem uso, ao durarem-se os homogêneos, quando as paisagens são menos contemplações e mais abandonos que proliferam. A escrita fílmica de um cinema repertoriado pela constância da crise, entre tudo e entre todos, que mantém uma narratividade estabelecida no tanto que perdura de um transitório.

Para o cinema brasileiro da paisagem da terra do abandono, o lugar é um escopo de isolamentos, de estruturadas mortes que acontecem se os olhos não se dirigirem ao futuro. “*Terre sans mal*” (CLASTRES, 1975), claustro de subjetividades que precisam impregnar-se, minimamente, do ensaio sobre a mobilidade. Há perda, porque há tentativa de fugir daquilo que é o mais insular na *terra brasilis*: a morte simbólica de um corpo que somente vem à tona quando naufragamos juntos, tal como em “Praia do futuro”; ou a fascinação pelo amor que há na espécie de idolatria da rodagem, que edifica os sentimentos de peregrinação, de circularidade, de deambular sem fim em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”.



FIGURA 4 – Fotograma do filme “Praia do futuro” (Karin Aïnouz, 2014).

A mensagem desses filmes que, quinze ou vinte anos depois, são sobreviventes da primeira manifestação da morte cinematográfica pela negação artística do início da década de 1990. Lugar de desafetos, como uma paisagem carregada de contemplação, hostil e icônica, escrita no lar-lugar selvagem que não muda quando somos nós que temos que mudar. Como, comparativamente, na “Praia do futuro”, repetindo o poder do retorno desse ciclo que ainda não está suficientemente abraçado pela vontade real dessa perda, ou pela memória de encontrar seu término. O final de um processo,

cinematográfico, social, complexo como a própria origem, que tem a ver com uma mobilidade a ser escolhida – sim onipresente – mas que tenha que menos que ver com a excessiva coincidência com uma única e mesma falta: o abandono estruturante sempre sobre um desejo de outra imersão sensível.



FIGURA 5 – Fotograma do filme “Cinema, Aspirina e Urubus” (Marcelo Gomes, 2007).

O profundo processo de esculpir o outro na condição de alteridade transnacional, abertos no cinema brasileiro contemporâneo (XAVIER, 2003; FRANÇA, 2008; LOPES e FRANÇA, 2010) estrutura-se, desse modo, na reinvenção de tempos e espaços da paisagem fecunda do mar de crises de remodelações das identidades nacionais e transnacionais contestatórias. A saudade da terra, enquanto memória constitutiva e intersecção de culturas junto ao significado afetivo da transposição, que pode ser lida, no interior mais mudo desse cinema, com a dialética da portabilidade da dupla condição do deslocado: portador da experiência social que deve ser pensada na sua totalidade percebida como imaginário de partida e de desencontro de chegada. Dito também de outra maneira, esse sujeito fílmico que é dialetizado pela dificuldade de, em um mundo de paisagens supostamente fluidas, não aderência ao seu projeto de mobilidade dentro de um horizonte seguro a ser seguido.

Um campo de forças, estabelecido na sociedade de hospedagem sob o perene sentimento de estrangeiridade, como no cinema de Karin Aïnouz,

Marcelo Gomes, Kleber Mendonça Filho e Adirley Queirós, que tem a ver com o próprio lugar da vocação transitória e da condição errante da interdição paisagística. Para um mesmo lado de constitutivos, a força indelével do impulso contemplativo, nas sociedades da experiência social basicamente impeditiva e inibidora como a brasileira, em seus profundos processos carregados de hierarquizações de toda ordem. Sociedade que, não obstante, conjuga-se com a natureza dos deslocamentos lidos como necessidades de dar vazão aos projetos pessoais investidos de desejos de mudança.

Como em “Viajo porque preciso, volto porque te amo” (Karin Aïnouz e Marcelo Gomes, 2010), as investigações de seus íntimos, as pausas sobre suas expectativas, a suavidade com que a música extra-diegética acompanha os espaços de desencontros, são processos que a mudança de localização quer amplificar. É, dessa maneira, por extensos períodos de contemplação, que os personagens buscam a solvência migratória. As poucas falas e os multiplicados rostos, as escolhas aparentemente abruptas, estabelecidas por sucessivos abandonos, no fundo, demonstram que o imaginário não pode ser percorrido nem aproximado se não existir uma conveniência projetiva desses instantes plenos de simbolização que há na paisagem inicial.

O mais difícil, parecem dizer essas subjetividades fílmicas, é encontrar a felicidade sabendo que ela é quase exclusiva, e que múltiplos irmãos precisarão entender as rupturas, que infinitos familiares serão abandonados, que apenas alguns conseguirão concretizar os projetos reais de distanciamento. Nesse sentido, o cinema brasileiro da paisagem de abandono acaba sempre por se deter não sobre as vidas que poderão ser vividas, mas sobre os corpos que se encontram dialetizados pelo lugar original que ocupam, e que são pontos de apoio, ao mesmo tempo, que carregam importâncias nas novas experiências a serem tensadas.

Filmes que partem dos sujeitos que precisam, desesperadamente, mudar de lugar para que o domínio dos efeitos da contemplação possam ficar mais tempo com os significados errantes do trânsito. Nesse aspecto, mais do que mobilidade, é o desejo da partida, ou a insistência da relação - do seu não-esvaziamento, da durabilidade no laço – que os protagonistas desses cinemas buscam. Filmes, portanto, construídos menos pelo universo das relações sociais como única condição de uma mobilidade escapatória, que como

espécies de pontos de abandono de um lugar de territorialização profundamente inibidora e profundamente identificável em sua capacidade de produzir feridas.

Filmes, outra vez, que incidem sobre a condição do desenraizamento indicial, da contingência da estrutura da representação que promete apaziguamento onde ela não pode nunca se estabilizar; ou, no mesmo efeito que tensiona e aproxima, o necessário de uma perene construção da busca do amor, sobre como ele é um arrebatamento que não pode ser anulado sem a morte da alma, expulsa, em extirpação constante.

Desse modo, a única explicação para o arrebatamento está no toque do afeto e na salvação da experiência relacional. Experiência esta que, instruída sempre longe dela mesma, sempre em um novo processo memorialístico, abre uma nova paisagem a ser respirada, um novo horizonte a receber a conjugação desses corpos que se deixam recolhidos pelas substâncias, ou pela vocação para serem transportados, libertos, seguidamente imaginários, perenemente aceitos.

Quando os sujeitos fílmicos do cinema de Aïnouz, Dhalia e Caldas descobrem as pequenas deambulações que podem ser intensificadas nas escoltas das relações sociais, a saída é o único movimento possível de seguir intensificando a falta da imagem da suficiência de uma memória que não quer, ou que não deseja, sedimentar-se.

Aqui, não necessariamente há falta de sintonia entre o sujeito premente e a identidade circundante. À deriva dos projetos de vida não podem ser estabelecidas pela falta de fixação dos corpos e dos olhos em uma paisagem ambiente. Os sujeitos são náufragos de seus próprios sonhos. Há, muito mais a ser explicado na condição do amor, ou no ímpeto que precisa ser perseguido para que a incomunicabilidade não determine, para que os sonhos sigam sendo sonhados.

Trata-se, entre todos os paralelismos possíveis, de um cinema dos corpos, estabelecidos pelos afetos, dimensionados pelos pensamentos, sempre a um passo da incorreção que eles mesmos possuem como promessas imperfeitas. Suely, José Renato e Donato, mas também vários outros sujeitos do cinema de Aïnouz, por exemplo, perseguem o improvável de

uma escolha por se situarem sempre no lugar paisagístico dos seus sonhos íntimos.

A câmera desejará esperar o recolhimento que existe nessa investida. Mas, também, não obterá nenhum desnudamento, ou qualquer vantagem no que se omite como perfeito. Aprenderá a percorrer, isso sim, uma peregrinação de peles, sem perfurar corpos, através de olhos que buscam cada consequência suave de um desejo a ser respeitado.

Por isso, existirão, desse modo, as mínimas afetividades ensaiadas sob uma estrada solitária. Estrada que, na luz do amanhecer, aparece como a condição impossível do amor ou da entrega à identidade circunscrita, o mar encapelado mas intensamente silencioso, que a solidão se afunda. Também haverá, em todas as cenas que os sujeitos que se deslocam, uma condição de necessidade de não poder morrer nos processos mais nostálgicos, sempre ao preferir olhar para trás – ou nunca mais olhar – antes que se lançar para frente.

As significações dos lugares buscados, como no cinema de Aïnouz e Mendonça Filho, que revelam a quase equação desse problema de origem: não se chegam aos afetos sem as distâncias transportadas. Da mesma forma, não se terminam os silêncios, não se cruzam os azuis dos céus (FISCHER, 2010) sem que várias perdas sejam produzidas, do começo e do fim de todas elas, que deverão despertar do tempo, mesmo que ele seja abrupto ou que consiga apenas servir como um corte na memória.

Mas que terá, a seu favor, toda a delicadeza de uma nova criação de atmosferas.

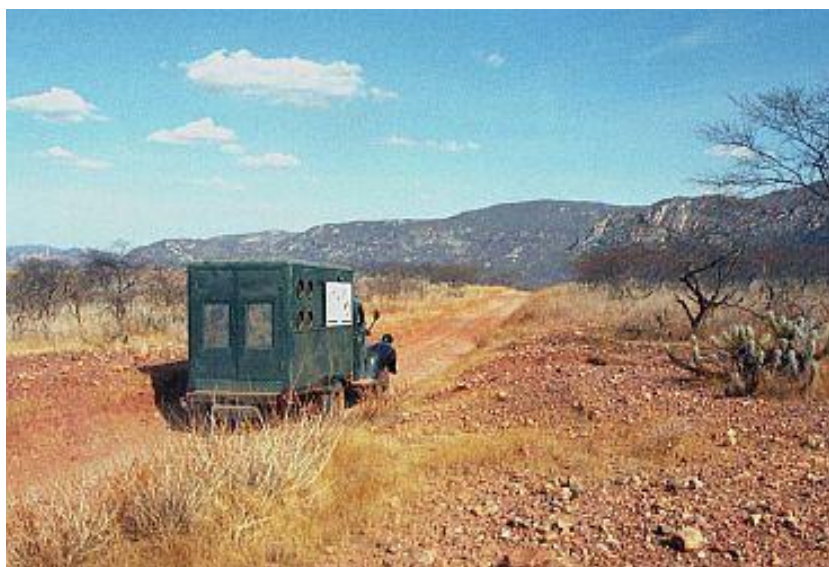


FIGURA 6 – Fotograma do filme “Cinema, Aspirina e Urubus” (Marcelo Gomes, 2007).

REFERÊNCIAS

CLASTRES, Helene. **La terre sans mal: Le prophétisme Tupi-Guarani**. Paris: Seuil, 1975.

FISCHER, Sandra. Azuis de Ozu e de Aïnouz. In: MOURÃO, D. (Orgs.). **X Estudos de cinema SOCINE**. São Paulo: SOCINE, 2010.

FRANÇA, Andréa. **Terras e Fronteiras no Cinema Político Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

_____. Imagens da Itinerância no Cinema Brasileiro, IN: FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.

FRANÇA, Andréa. Novos Errantes do Cinema Político Contemporâneo, IN: BENTES, Ivana. **Ecos do Cinema de Lumière ao Digital**. Rio de Janeiro: Ufrj, 2008.

FRANÇA, Andréa e LOPES, Denilson (orgs.). **Cinema, Globalização e Interculturalidade**. Chapecó, SC: Argos, 2010.

HASSE, Geraldo. “Meus Caros Pais: Uma Trajetória Migrante”, In: CUNHA, Maria Cavalcanti (org.). **Migração e Identidade: Olhares sobre o Tema**. São Paulo: Centauro, 2007.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Recebido em: 28.08.2015

Aceito em: 09.10.2015