

As fronteiras intermidiáticas do exílio no cinema intercultural: Glauber Rocha, Sandra Kogut e Atom Egoyan¹

Hudson Moura



Os temas da identidade e do pertencimento à uma cultura e à uma tradição são questionados e mostrados em três filmes que tem por mérito e semelhança colocar seus autores na frente da câmera e esta se tornar, literalmente, o olhar subjetivo do diretor: **Claro** de Glauber Rocha, um filme experimental – mescla de ficção, ensaio e documentário; **Calendário** de Atom Egoyan, um drama fictício; e, **Um passaporte húngaro** de Sandra Kogut, um documentário/ensaio. Os três cineastas abordam no “exílio” os temas da identidade e do próprio exílio se posicionando ou atuando – enquanto personagens – no centro da narrativa e na frente das câmeras. Ficção e realidade se confundem, assim como o processo contínuo e contíguo entre o ato de filmar e o filmado.

¹ Texto publicado em *Olhar: Cinema*, ed. Bernadette Lyra. Pedro & João Editores/CECH-UFSCar, São Carlos, 2006, pp. 250-259.

Para o diretor Atom Egoyan, a importância da participação dos dispositivos de gravação (fotografia, película, vídeo, etc.) no filme permite ao público testemunhar os impulsos e as decisões tomadas tanto pelo personagem como aqueles engajados em um processo que o diretor ele mesmo também está envolvido.

Na tentativa de filmar a experiência humana – algo impossível de ser feito pelo homem moderno, segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben (2000) –, os referidos cineastas buscam no processo de criação, a *inquestionabilidade* de suas imagens. Elas precisam, portanto, serem registradas. O processo de filmagem é o objetivo da busca e o filme em si. Como eles não são mais capazes de narrar suas histórias, que o processo seja então a testemunha de suas experiências.

Este texto² abre uma discussão e questiona sob outros pontos de vista a “origem” do exílio e conseqüentemente os conceitos de nação e identidade cultural através de uma análise sobre a presença do diretor na trama fílmica. Esses temas são essenciais para essa discussão, pois os filmes em questão os colocam de forma clara e imperiosa. A simples presença do cineasta diante da câmera e sua identificação com o momento histórico e a narrativa do filme, a torna em um campo de expressão e experimentação de um discurso que já toma como base o coletivo. Relações essas bastante imbricadas, pois as fronteiras entre lugar de exílio e Pátria, autor e personagem, ficção e realidade, experiência e história são complexas e às vezes psicológicas e não tão somente físicas. Toda uma nova geografia a partir dos dispositivos midiáticos se desenha nas narrativas fílmicas.

Os Filmes

Os objetos de análise são três filmes de três cineastas, eles retratam épocas bem diferentes mas se convergem no momento de interagir com a realidade e de colocar o diretor como um elemento importante da narrativa e que

² O presente texto faz parte da pesquisa de pós-doutoramento “As fronteiras intermidiáticas do exílio no cinema intercultural” com o apoio da Capes.

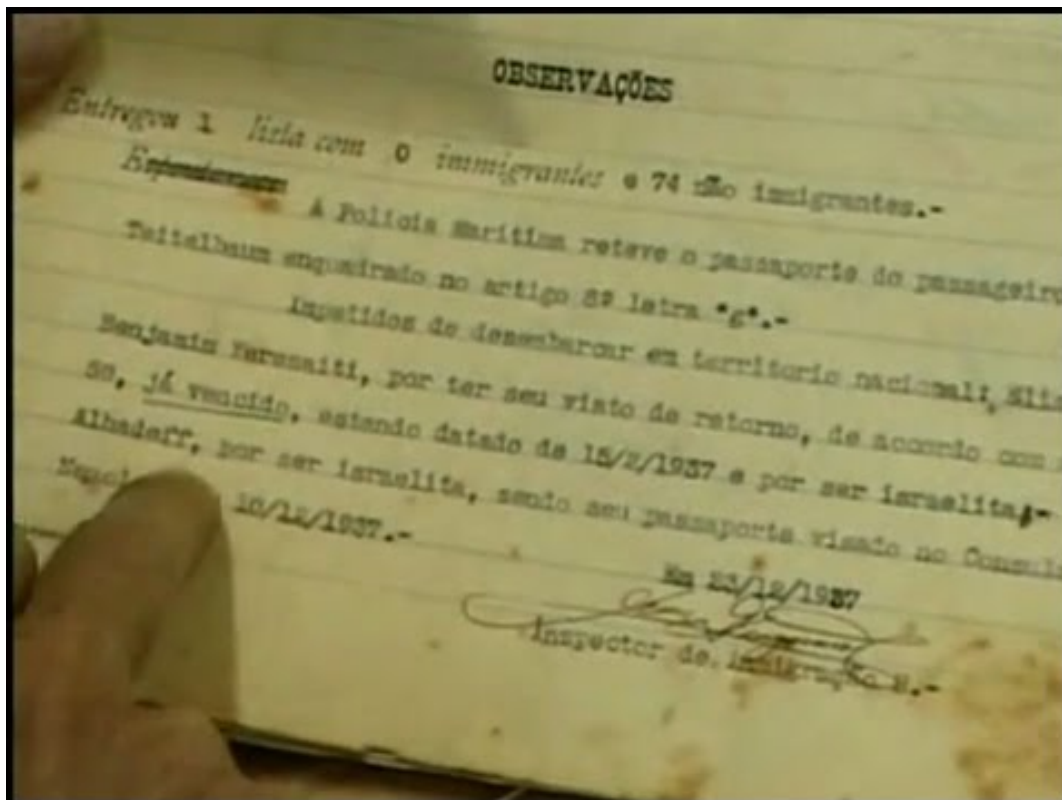
intervêm na narração e na narrativa fílmica. A alternância de diferentes mídias nos filmes, do cinema ao vídeo até a fotografia, é prática recorrente que acabam por reescrever diferentemente o espaço-tempo. Como captar e representar espaços-tempo tão distintos e como os cineastas através de cada mídia percebem e descrevem o tempo de cada povo e nação no espaço estrangeiro?

Claro de Glauber Rocha é um filme semi-autobiográfico que retrata as histórias de dominadores e dominados desde à época antiga até os dias atuais na Itália dos anos 70, com greves e manifestações, num discurso poético e melancólico sobre as memórias de um Brasil sonhado. As várias línguas subsistem em monólogos (diálogos impossíveis) que Glauber Rocha faz circular entre os inúmeros personagens: franceses, ingleses, africanos, americanos, italianos, etc. Ou então, na sua própria fala onde numa única frase as línguas (português, francês e italiano) podem se superporem e mesmo se confundirem. O cineasta participa “ativamente” do filme, ao mesmo tempo que ele aparece entrevistando ou falando diretamente para a câmera. Ele dirige os atores em cena, o cinegrafista e a si próprio num processo contínuo entre ficção, realidade e improviso. Duas seqüências-chaves desta participação do cineasta em **Claro** são aquelas em que ele vai com duas atrizes numa favela romana falar com o povo, ao som de *Trenzinho Caipira* de Villa-Lobos como música de fundo; as imagens das pessoas se superposam e se fundem umas nas outras, caracterizando segundo o cineasta na “tomada da tela pelo povo”. E, a outra é a seqüência final na qual Glauber, sentado numa cadeira de balanço, fuma marijuana e canta músicas de Gal Costa com sua mulher e atriz principal do filme, a francesa Juliet Berto.

Em **Calendário** de Atom Egoyan, a história é de um fotógrafo de origem armênia nascido no Egito e naturalizado canadense, que é contratado para fotografar para um calendário antigas igrejas espalhadas pela Armênia. A câmera tem um papel especial no filme. Na Armênia a imagem em cinema é sempre em plano fixo e enquadrada à maneira das fotos de calendário nos quais os monumentos estão em último plano. Na verdade a imagem é subjetiva, como se fosse o olhar do fotógrafo, que não aparece diante da

câmera, apenas ouvimos sua voz e às vezes vemos parte de sua mão. Nos primeiros planos os dois personagens, o guia e a esposa do fotógrafo que serve de intérprete (também de origem armênia), se falam e se contam histórias sobre os seus modos de vida. A interação entre estes dois personagens se torna cada vez mais próxima enquanto que o fotógrafo se distancia dos dois à medida que a superposição entre as duas mídias e o espaço filmado mudam. Já as imagens em vídeo são móveis, elas se aproximam dos personagens e entram dentro das igrejas.

Como se constrói uma identidade é o tema do filme de Sandra Kogut, **Um passaporte húngaro**. A cineasta se utiliza de uma experiência pessoal para registrar uma inquietação e uma busca ainda mais pessoal: “o que é uma nacionalidade, para que serve um passaporte, o que é que nós herdamos e o que é que nós escolhemos ser?” A trama não podia ser mais simples, a cineasta de avós judeus húngaros imigrados no Brasil durante a segunda guerra mundial faz o pedido de cidadania europeia ao antigo país de seus ascendentes. Sandra Kogut narra sua experiência pessoal para construir o roteiro de seu filme. Ela é a protagonista-narradora que tenta retratar suas origens judaico-húngaras para obter o direito à cidadania europeia através de um pedido de passaporte. Se a construção da identidade passa pelo peso dos documentos, passa também pela preservação da memória e, sobretudo no filme de Kogut, nos registros desta memória. A cineasta está na maioria do tempo atrás da câmera, o espectador ouve apenas a sua voz fora de quadro ou vez ou outra a sua mão que entra no quadro para entregar ou receber algum papel. Kogut é tanto no centro da narração como fora de quadro: é o desejo de contar uma história mas um impedimento qualquer não a permite de fazer parte dela. Ela conta a sua própria história como se ela fosse uma outra pessoa, como se não fosse a sua história. Em uma seqüência do filme, um funcionário do governo da Hungria, que pede a diretora para preencher um formulário em húngaro, não entende como alguém pode pedir a cidadania de um país ou ter direito à ela, sem conhecer a língua, a cultura ou a história deste país?



Cinema Intercultural

No centro da história do filme de Kogut, o espectador acompanha através de um labirinto 'burocrático-kafkaniano' uma busca pessoal "identitária". No entanto, de alguém que se refere sempre à sua própria história e à sua situação na terceira pessoa, como se ela estivesse fora da história, mas dentro da narração. De quem ela realmente está falando? De qual identidade ela está em busca?

O cineasta Glauber em **Claro** atua como personagem, ao mesmo tempo que ele dirige o filme diante da câmera. O que nos traz esta performance do diretor enquanto experiência fílmica? Fora do Brasil e longe de seu povo, ele não consegue no filme se comunicar senão através de uma imbricação de narrativas e uma mescla de línguas estrangeiras. A quem seu filme se dirige? Qual público consegue alcançar tal complexidade (narrativa) do exílio do cineasta?

Segundo o diretor Atom Egoyan (nascido no Egito de descendência armênia e criado no Canadá), a natureza da noção de identidade nacional é precária. Por

isto a necessidade de situar os personagens de **Calendário**, em níveis diferentes na tela, dentro de vários planos e enquadramentos particulares no filme. Cada personagem tem uma construção e uma implicação distinta com a Armênia. A idéia de fronteira, tanto como um fenômeno físico quanto psicológico, se torna múltipla e complexa. Com isto, a definição entre memória mecânica (vídeo) e experiência lembrada se torna, segundo Egoyan, cada vez mais confusa, e essa distinção menos significativa. O cineasta conta que se lembra tão bem, ou melhor, das igrejas armênicas que conheceu através de fotos quando era criança, quanto dos lugares que conheceu pessoalmente na sua infância no Egito.

A imbricação de lembranças e fronteiras “geográficas” é parte do princípio do cinema intercultural, já que “intercultural” significa, segundo Marks (2000), um trabalho que não é propriedade de nenhuma cultura sozinha, mas mediada no mínimo entre duas direções. Ela se caracteriza por estilos experimentais que tentam representar a experiência de viver entre dois ou mais regimes culturais de conhecimento. Para o encontro entre diferentes culturas, organizações de conhecimento, o qual é uma das fontes da síntese do cinema intercultural como o de novas formas de expressão e de novos modos de conhecimento.

Filmes interculturais oferecem uma variedade de caminhos de conhecimento e representação do mundo, diz Marks (2000). Para isto, eles suspendem as convenções representacionais que carrega o cinema narrativo há décadas, especialmente a presunção ideológica de que o cinema pode representar a realidade. No entanto, a autora coloca que o cinema intercultural é um movimento, é uma expressão emergente de um grupo de pessoas que compartilham idéias políticas de deslocamento e hibridismo. E, ele está parando de ser um movimento e se tornando num gênero, no qual concernem sobre conteúdo e estilo.

Aspectos históricos, políticos e sociais influenciam assim de maneira direta e decisiva na construção da linguagem cinematográfica. Mas como esses aspectos atuam nos filmes de Kogut, Egoyan e Glauber?

O ato filmico na frente da câmera assim como o processo em si de filmagem se revestem de uma grande importância nos referidos filmes. Seus engajamentos são mais explícitos, enquanto cineastas, sobre uma idéia de povo, nação ou identidade, e sobretudo suas consciências política e social nos processos de construção da imagem. Assim, a tentativa de filmar uma experiência, e torná-la registrada e incontestável, é mais importante que a história narrada. Não é o antes e nem o depois, mas o durante; é o processo de filmagem que se torna o filme.

O ato de filmar se “tomar” como experiência exílica e como manifestação político-social. Ele se articula e se constrói entre as fronteiras e limites tanto geográficos quanto midiáticos. Esse cinema que por ora defino como cinema intercultural, apresenta certas particularidades como o uso intermitente de línguas estrangeiras, o deslocamento e o espaço estrangeiro, demarcando assim tomadas de posições histórico-político-sociais concretas sobre a estrangeiridade e a consciência da existência do “outro” que a experiência aporta. Os cineastas utilizam as mídias para tentar compreender e captar em imagens uma experiência sem igual: o exílio.

O exílio e suas extensões

Por que o exílio se tornou tão facilmente numa potente, e até mesmo enriquecedora, experiência da cultura moderna?, questiona Said (1984). O exílio, condição existencial de uma gama múltipla crescente de pessoas, objeto familiar de imagens televisadas que nos mostram cotidianamente o êxodo forçado de populações inteiras, permite de explorar de maneira renovada a relação experiência/narratividade na esfera intermidiática.

A cada dia tem-se a impressão que se opera um movimento cada vez maior de deslocamentos. O fotógrafo Sebastião Salgado percorreu 41 países em seis anos, imortalizando no papel o deslocamento humano.

No meio cinematográfico, numerosos filmes debatem e mostram o exílio de várias maneiras e focos diferentes. As discussões se aprofundam no meio

acadêmico, com colóquios e disciplinas, ou na mídia, com dossiês de revistas e jornais, ou nos festivais de filmes como o 4º. Encontro Internacional do Documentário de Montreal:

Jamais em toda a história da humanidade houveram tantas pessoas deslocadas de suas terras de origem. Após a segunda guerra mundial, dezenas de milhões de populações inteiras são desenraizadas. Elas são expulsas, impedidas ou forçadas a emigrarem ou a se exilarem por motivos de ordem política ou econômica. Como se vive o exílio? Em que medida o destino de tantos exilados nós afetará, mais cedo ou mais tarde, onde estejamos no mundo? Impotência, raiva, ódio, tantos sentimentos alimentados pelos deslocamentos não consentidos que, em 2001, concernem à humanidade como um todo.

Dossiês sobre o assunto do exílio são numerosos nas revistas especializadas. Segundo Ouellete da revista canadense *Spirale*: “Nós vivemos num mundo onde as populações e os indivíduos estão cada vez menos estabilizados. Por vários motivos, de ordem política, econômica, cultural entre outras, o homem vive em *deslocamento*. A humanidade está em desconforto”. Ele continua: “O homem vive desabrigado. Não existe mais lugar próprio onde ele se sinta no ‘seu lar’ – em casa. [...] Não existe mais compartimento onde ele possa alojar sua idéia de homem nem mesmo sua própria pessoa, por todo lado desalojada” (2001, p. 5). Este desalojamento ou deslocamento leva as artes a se questionarem e a representarem a experiência do exílio em suas obras, como na exposição *Traversées* que reuniu vários artistas no Museu de Belas Artes do Canadá para expressar suas experiências. Segundo Nikos Papastergiadis (1998, p. 43) no livro de apresentação da exposição:

Nossa época conta com o número mais elevado de pessoas que vivem fora de seus países. Neste final de século, nós não podemos fechar os olhos sobre a zona que separa exilados e cidadãos, nômades e sedentários, refugiados e autóctones. [...] Os museus internacionais de arte não escapam as transformações suscitadas pela mundialização nem mesmo as perturbações causadas por algum conflito interno. Numa exposição que fala sobre a nossa

consciência do exílio, nós devemos nos perguntar sobre qual ângulo abordar o tema da mudança no mundo e sua representação.

Tudo isto mostra a importância do tema e de seu debate teórico, mas que infelizmente o Brasil ainda vive mergulhado nos traumas dos exílios políticos dos anos de Vargas e dos militares nos anos 60/70. Impedindo talvez de entendermos melhor toda a cultura imigrante enraizada há séculos no Brasil. Como vimos o debate e a definição do termo vai além do simples banimento político-social, e se concretiza em outras ações não menos difíceis e importantes.

O exílio é compreendido como um deslocamento que rompe as barreiras do espaço-tempo e se projeta de uma maneira “outra” no espaço-tempo estrangeiro. É este estrangeirismo que a imagem catalisa, capta e retransmite no cinema. O que se verifica na imagem de várias maneiras, como pela distância do objeto filmado ou como pela não-familiaridade com o espaço-tempo, derivando outras imagens “inesperadas” do que se tem o hábito de ver no cinema. Assim, toma-se o seu sentido do desenraizamento, do deslocamento, de um movimento e de passagens como resultado de uma punição, de um banimento, de uma busca ou de uma conquista ao seio de uma imigração ou viagem. O que nos três filmes as questões socio-políticas-culturais dos exilados são bem claras: seja o exílio político dos anos 70 em **Claro**, a diáspora Armênia de 1915 em **Calendário** ou a imigração da Europa da segunda guerra mundial em **Um passaporte húngaro**.

As fronteiras

No exílio se colocam as questões identitárias, políticas e de pertencimento a uma nação. Qual a implicação política, inserção ou concepção de nação e povo dos próprios cineastas, e qual suas identificações quanto a cultura ou a língua? Para qual público eles constroem seus discursos filmicos? Qual a importância de aparecerem diante da câmera e tomar suas próprias histórias, muitas vezes, como *ficção*? Quais características carregam esses filmes de suas pátrias-mãe?



O fato de pertencerem a culturas diversificadas e “multiculturais” como a canadense e a brasileira abrem possibilidades de atuação mas também de dispersão. A cultura exílica está localizada na intercessão e nos interstícios de outras culturas, completa Naficy (1993), e, em múltiplos lugares. Os cineastas enquanto exilados/deslocados espacial e temporalmente – o passado, no caso de **Calendário**; o movimento político-social, no caso de **Claro**; a língua estrangeira, no caso de **Passaporte** – não estão inseridos tão profundamente num contexto preciso e com um público em especial, já que estes se fragmentaram com o deslocamento.

O filme de Glauber fala sobre um fluxo: a inserção do colonizado na terra do colonizador (um brasileiro na Europa, mais especificamente na Itália). Resultado de um exílio político forçado, o diretor revela no filme a sua própria angústia e saudade do Brasil. Pela primeira vez ele é o protagonista de seu filme. Entretanto, o discurso narrativo tenta se aliar e explicitar o fato narrado. Discurso e história se unem em Glauber através de uma superposição de línguas (francês, inglês, italiano, português), de histórias (a sociedade burguesa, a luta de classes, a colonização, a religião) e de discursos e gêneros

(o documentário, o teatro, o cinema experimental). Tudo isto para compreender sua experiência exílica. Assim, contando de outra maneira sua experiência pessoal, o cineasta reinveste o discurso cinematográfico o levando mais longe na fusão e confusão de gêneros narrativos e de histórias. Desta maneira, a história do exílio do cineasta opera uma renovação dos procedimentos cinematográficos em sua obra, o que veremos mais tarde em *Di* (1977) e nos programa televisivo *Abertura* (1978).

A inovação, o apuro e o rigor das narrativas e narrações e ainda a ousadia na proposta dos diretores – Glauber, Kogut e Egoyan – de se colocarem diante da câmera foi algo bastante novo para os três cineastas. Eles não tinham o hábito de aparecerem em seus filmes. O momento se impôs, ou a condição os fizeram tomar partido de suas “narrativas”. Os diretores se preocuparam em pensar muito mais em estruturar personagens identificáveis e complexos do que histórias (ou seja, relatos de exílio). Assim, como o próprio filme onde a construção do fazer fílmico se torna imprescindível para a narrativa. Na verdade, é o ato fílmico-exílico per se.

Bibliografia de referência (síntese)

- AGAMBEN, Giorgio. *Enfance et histoire*. Paris, Payot & Rivages, 2000.
- CATANI, Afrânio M. et al. (Orgs.) *Estudos Socine de cinema*. Ano IV. São Paulo, Panorama, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris, Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris, Minuit, 1985.
- MARKS, Laura U. *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham/Londres, Duke University Press, 2000.
- _____. “Signs of the time : Deleuze, Pierce, and the documentary image.” In: *The brain is the screen. Deleuze & the philosophy of cinema*. Minneapolis/Londres, University Minnesota Press, 2000.
- MOURA, Hudson. *L'Image-exil*. Tese de doutorado em Literatura e Cinema. Departamento de Literatura Comparada, Universidade de Montreal, junho 2002.

- _____. *Memória & Exílio. O cinema de Vladimir Carvalho*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, novembro 1996.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo. Um balanço crítico da Retomada*. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
- OUELLETE, Pierre. “Les déplacés. Exilés, réfugiés, apatrides”. *Spirale*, nº 181, novembro-dezembro, 2001.
- PAPASTERGIADIS, Nikos. « Des confins de l'exil aux limites de la traduction », *Traversées*. Musée des beaux-arts du Canada, 7 agosto – 1º. novembro, 1998.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- RUSHDIE, Salman. *Patries imaginaires. Essais et critiques*. Paris, Christian Bourgois, 1993.
- SAID, Edward. “Reflections on exile”, *Granta*, n. 13, septembre 1984.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. In: *Praga - estudos marxistas*. São Paulo, vol. 9, 2000, pp. 97-138.

Hudson Moura, pesquisador e professor de cinema associado ao Centro de Estudos da Oralidade da PUC-SP. PhD em Cinema e Literatura pela Universidade de Montreal com pós-doutorado em Cinema Intercultural na School for the Contemporary Arts, Universidade Simon Fraser, Vancouver. Co-edita a revista on-line *Intermédias* [www.revistaintermédias.com]. Recentemente concluiu o documentário “Os arquivos secretos de Amylton” (2004, 54min) sobre o crítico de cinema e cineasta capixaba Amylton de Almeida.