

O CINEMA DA DIÁSPORA NO CANADÁ¹

Hudson Moura



1999 (2009) Lenin M. Sinvam

A diáspora — deslocamento ou dispersão de pessoas de suas terras de origem — se tornou um dos temas mais frequentes e incontornáveis nos estudos culturais, étnicos e pós-coloniais das últimas décadas. A definição de diáspora de fato tomou uma outra dimensão impulsionada pela criação da revista científica *Diaspora* em 1991 nos Estados Unidos², onde se publicou inúmeros artigos e debates teóricos, culturais e históricos em torno do termo, transformando-o num campo analítico e conceitual.

Hoje, o termo diáspora sugere uma rede de compatriotas que vivem numa comunidade sustentada por meios de comunicação e de trocas, onde compartilham uma cultura comum (língua, ritos, costumes, etc.), afim de assegurar a sobrevivência

¹ Texto publicado em *Nas Margens: Ensaios sobre teatro, cinema e meio digitais*, Gabriela Borges, ed. Lisboa, Gradiva Editora, 2010, pp. 109-117.

² Vale ressaltar também a criação da revista *Third Text* em 1987 na Grã Bretanha, onde importantes teóricos dos estudos culturais, como Stuart Hall, debatiam a questão da diáspora.

de uma memória coletiva. Inevitavelmente esses compatriotas igualmente compartilham o trauma da separação, a concepção geralmente idealizada da terra natal, e a aspiração/tarefa de denúncia da situação de sua comunidade.

A diáspora está no cerne do cinema canadense contemporâneo. Muitos cineastas influentes e de sucesso, como Atom Egoyan e Deepa Mehta, nasceram em países estrangeiros e exploram questões identitárias e interculturais em seus filmes ou produzem filmes em parceria com seus países de origem. A presença de línguas estrangeiras e roteiros que tratam da questão do viver entre mundos diferentes são algumas das características desses filmes. Neste artigo delinearei as concepções de diáspora em relação ao cinema, com alguns exemplos de diretores canadenses como Atom Egoyan (*Calendário* e *Ararat*) e Gariné Torossian (*Girl from Moush* e *Time Touch Stone*) ambos de origem armêniana; Wajid Mouawad (*Littoral*) de origem libanesa; Lenin M. Sivam (*1999*) de origem cingalesa; e, Deepa Mehta (*Água*) de origem indiana.

ARTE E DIÁSPORA

Nas artes, para alguns teóricos e artistas, diáspora é aplicável à todos artistas que não 'se sentem à vontade no mundo' e que procuram por conseguinte juntar-se à um grupo com convicções comuns. Arte diaspórica é considerado o oposto da chamada 'arte mundial', pois ela usurpa e substitui a velha concepção de identidade nacional que há tempo estava ligada à história da arte ocidental. Esses artistas reivindicam uma identidade múltipla e produções artísticas com perspectivas transnacionais e interculturais.

Em contrapartida o cinema diaspórico, se diferencia da arte quanto a idéia de 'mundial'. Na concepção teórica inglesa, *cinema mundial* se refere a todos os cinemas nacionais que não sejam categorizados como de gênero ou hollywoodianos. Cineastas e documentaristas diaspóricos exploram não somente a questão do entre-culturas e estados-nações, mas fundamentalmente tentam expor a questão do trauma e a busca da identidade das comunidades em diáspora.

Diáspora é essencialmente uma “experiência coletiva”, diferente de exílio, nomadismo ou imigração. Jana Evans Braziel e Anita Mannur diferenciam diáspora de transnacionalismo, por exemplo, mesmo quando diáspora se refere especificamente ao movimento (forçado ou voluntário) de pessoas entre um ou mais estados-nações. Transnacionalismo, segundo as autoras, descreve um grupo maior e impessoal de forças da globalização e do capitalismo global. Enquanto diáspora refere-se às migrações e deslocamentos de pessoas, transnacionalismo também inclui o movimento de informações através do espaço virtual da internet, assim como o trânsito de bens e capitais atravessando terrenos geopolíticos através de corporações multinacionais.

Se o termo diáspora era essencialmente usado para indicar a dispersão de uma população de sua terra de origem – o caso mais conhecido foi a expulsão dos judeus de Jerusalém pelos romanos em 135 DC – hoje, para muitos povos, diáspora não é somente um fato histórico quanto uma característica essencial de suas culturas, de suas raízes e constitui seus lugares de pertencimento.

CINEMA CANADENSE

Caracterizado por ter múltiplas identidades, o cinema canadense é reconhecido por cinéfilos em todo mundo como tendo feito avanços notáveis no discurso cinematográfico, especialmente em filmes de animação e documentários. Ambos gêneros impulsionados pela fundação estatal Ofício Nacional do Filme (ONF/NFB). Entretanto, a particularidade dos filmes canadenses é identificada por meio da distinção de ter duas línguas oficiais – inglês e francês – assim como o de possuir dois públicos e mercados diferentes. Enquanto os filmes canadenses ingleses podem ser interpretados por alguns críticos como uma imitação do cinema comercial hollywoodiano, as produções quebequenses de língua francesa sofrem o estigma de serem consideradas como pertencente ao cinema regional e étnico.

Nos últimos anos, o cinema canadense igualmente tem que lidar com o aumento da diversidade cultural étnica (a presença de línguas estrangeiras e tramas voltadas

para comunidades imigrantes) e da emergência da internacionalização da produção e da distribuição dos filmes. Esses novos desafios acrescentam-se ao cinema nacional canadense com a incorporação de diferentes perspectivas e *approaches* vindo das influências multiculturais dos imigrantes (*Água* de Deepa Mehta) e produções transnacionais (*Senhores do Crime* de David Cronenberg ou *Juno* de Jason Reitman), assim como o aumento de produções americanas. A província da Colúmbia Britânica é tida como o terceiro maior set de filmagens da América do Norte, também conhecido como Hollywood do Norte. Estas questões complicam e expandem a ideia de cinema nacional no Canadá.



Água (2005) Deepa Mehta

O Quebec se considerando como uma nação à parte no interior do Canadá desenvolveu uma ideia de público distinto e um *star-sistema* diferente dos filmes de língua inglesa. Como Higson (1989: 46) questiona, “o que é um cinema nacional se não tem uma audiência nacional?” Que constituem os estilos e as práticas estéticas destes dois cinemas nacionais? Estas são algumas perguntas que atualmente são discutidas e analisadas histórica e culturalmente junto com a ideia de gênero no cinema contemporâneo canadense. Estes tópicos levantam questões importantes como identidade nacional, a influência de cineastas *mainstream* (David Cronenberg,

Robert Lepage, Denys Arcand, e Atom Egoyan) e das produções étnicas – indígenas, pós-coloniais e diaspóricas – na estética do cinema feito no Canadá.

AUTENTICIDADE

O cinema assim como toda mídia diaspórica além de visar seu público étnico alvo, tenta de alguma maneira comunicar com uma vasta audiência, seja denunciando suas lutas ou transmitindo suas culturas. Essa preocupação traz um sentido documental para o cinema diaspórico, mesmo que este seja ficcional, colocando em evidência a questão da autenticidade do relato. Esta autenticidade não somente é buscada, mas como se torna a própria razão da existência do filme. Assim, a busca por exemplo de não atores provindo das comunidades, a rodagem do filme em locais reais da trama, e uma estória que reflita as preocupações e a realidade de seus membros são fatores preponderantes para a feitura de um filme. Muitos destes filmes nascem a partir de uma exigência da própria comunidade.

No caso do cineasta canadense-cingalês Lenin M. Sivam, diretor do filme *1999* (2009), um longo texto introdutório contextualiza a ação do filme histórica e culturalmente. Apesar de ser um thriller de ação, violência e crime, Sivam quer sobretudo mostrar a atual situação do povo cingalês-canadense de origem tâmil (considerada a maior concentração fora do Sri Lanka) que vive nos arredores da cidade de Toronto. A marginalização desses jovens, segundo o diretor, tem uma razão social, assim como a comunidade como um todo sofre as consequências da ação dessas gangues. Apesar da trama ser canadense e se passar na cidade anglófona de Toronto, o filme é todo falado em tâmil, um dialeto do Sri Lanka.

Essa busca da autenticidade através da língua é um traço bastante característico do cinema da diáspora. A língua mais que uma diferença social, se torna um bem cultural que atravessa as fronteiras e sobrevive principalmente através das mídias. Alguns filmes tentam recuperar através da fala uma memória perdida, ou questionar o passado com uma perspectiva nova provinda do revisionismo pós-colonial, e que o espaço estrangeiro lhes permite fazê-lo com toda liberdade. Assim, é o caso do filme *Água* de Deepa Mehta, no qual a diretora canadense-indiana retoma uma trama dos

anos 30 para questionar certas práticas contra as mulheres na Índia. O filme se concentra entre os muros de uma casa de viúvas na cidade sagrada de Varanasi e através da reconstituição de época tenta mostrar as incongruências de uma sociedade ainda atrelada a antigos valores.

RECOMPOSIÇÃO DA IMAGEM

Filmes como *Calendário* (1993) de Atom Egoyan, *Girl from Moush* (1993) de Gariné Torossian não ensinam e não informam nada *além* sobre a história do genocídio ou da diáspora armênia, mas os filmes servem como pontos de reflexão e questionamento.

“Eu me sinto ligada a cada armênio que eu encontro. A Armênia estará sempre no meu coração... Ela me fará sempre sentir... completa, sabendo que eu tenho esta cultura maravilhosa mesmo que eu nunca tenha ido lá... Eu sou armênia para toda vida e terei sempre minha cultura...”



Uma voz repete essas palavras sem cessar ao telefone no filme *Girl from Moush* (foto acima). Na realidade o texto é repetido por duas vozes e em dois idiomas, armênio e inglês. O filme é um retrato de um povo e de uma cultura criados à partir do ponto de vista de uma garota sobre a sua terra ancestral. Uma terra que a garota conhece apenas através de fotos e de lembranças contadas por sua família. Quanto a cidade

de Moush, que antigamente fazia parte da grande Armênia, hoje se situa em território turco. Assim o filme permite à Torossian de fazer um retorno intermediário à sua terra de origem através de colagens visuais complexas. Ela mescla e ‘sutura’ diferentes formatos de películas e de vídeos, superpondo e re-enquadrando variadas telas. Esse esfacelamento identitário, fica claro quando a própria cineasta caminhando por entre reproduções de imagens e símbolos armênios tenta se ‘enquadrar’ entre as diversas telas construindo assim metaforicamente uma imagem armênia toda própria dela mesma.

Esta simbiose e tensão entre a imagem de si e a imagem da terra armênia, também está presente no filme *Calendário* de Atom Egoyan – uma espécie de predecessor de *Girl from Moush*, pois este se utilizou de restos de filmes sobrados no processo de montagem. Em *Calendário* acompanha-se um fotógrafo canadense, interpretado pelo próprio Egoyan, numa viagem à Armênia com o intuito de tirar fotos de igrejas e ruínas para compor um calendário para um organismo da diáspora.

A tensão e confusão da construção estética e narrativa de imagens formam um jogo de espelhos no filme. A câmera fotográfica que é simulada pela imagem cinematográfica, ao mesmo tempo filma e se alterna com a imagem de vídeo. O diretor do filme, que atua no filme como um descendente de armênios, acompanhado pela esposa a atriz Arsinée Khanjian, que interpreta a mulher do fotógrafo e que igualmente como a sua personagem é de origem armênia e fala o idioma. Enquanto a mulher interage com o guia local e caminha diante da câmera, o fotógrafo permanece ausente do quadro, sem nenhum interesse pela história ou cultura da região. O mesmo efeito de espelhos se passa em relação às imagens. Enquanto a câmera de cinema permanece fixa, simulando uma imagem fotográfica, a imagem vídeo atua e circula no espaço com desenvoltura, se aproximando das pessoas, das ruínas e descrevendo o espaço tentando apreendê-lo em detalhes. A imagem se torna assim portadora de experiência e de memória de um espaço e de um tempo sobrecarregado de história. É como se o fato do filme oscilar entre uma imagem cinematográfica e outra videográfica confirmasse o desejo e ao mesmo tempo a incapacidade de registrar o esfacelamento e o trauma da diáspora.

REPRESENTAÇÃO E MÍMESIS

Em *Littoral* (2004) é através da teatralidade ou através de uma performance dos atores próximos do jogo teatral, que aliás é de onde se baseia o roteiro, que o filme construirá uma imagem singular e uma mise-en-scène característica do cinema contemporâneo moderno. Mouawad não busca nem um naturalismo nem um realismo no filme, como vimos em *1999* de Lenin M. Sivam, e tão pouco o drama filosófico e imaginário de sua peça teatral. As exigências do cinema o impuseram um outro *approach* à estória do pai e do seu país de origem. Não é mais possível para o diretor reencontrar este lugar místico do imaginário próprio da cena teatral, onde o engajamento ao mundo subjetivo do personagem é mais acessível ao público. No cinema ele terá a necessidade de materializar o espaço e o tempo.

Littoral, o filme, trará assim todo o contexto político com a Síria, por exemplo, ausente da peça teatral. A estória do filme é uma espécie de ritual de um acerto de contas entre pai e filho via um encontro imprevisto, aquele do retorno à terra dos pais. Apesar disto, a comunidade libanesa não poderá se identificar facilmente com o filme, pois o diretor provoca um distanciamento histórico, linguajar e também emocional entre o conteúdo histórico representado e as imagens que são próprias do tratamento artístico. Assim, não existe uma busca pela autenticidade. Os personagens libaneses e de seus descendentes serão interpretados por atores quebequenses criando um efeito de distanciamento do filme e uma possível referência sociológica. A terra libanesa será por sua vez “interpretada” pela Albânia e o taxista falará árabe com sotaque marroquino. O filme é desta maneira libanês e quebequense, mesclando e contrastando seus aspectos culturais híbridos.

Se a peça é habitada pela palavra, o filme incorpora os silêncios do campo e contracampo da história e do espaço libanês, estes que o personagem Wahab ignora tanto a língua quanto sua própria cultura de origem. O diretor para tal vai evitar o jogo de diálogos e monólogos da peça e incluir no filme os gestos e movimentos dos personagens no espaço estrangeiro, dando ao filme uma espécie de memória interior carregada de sentido. A partir desse momento o teatro se torna uma parte

essencial para trazer para a tela algo de único e bastante pessoal ao filme. A autenticidade diferentemente do filme de Sivam, vai passar através de outros aspectos, estes mais ligados à arte e ao seu poder de representação e mimesis. Esta questão da recriação é importante para Mouawad pois confere ao seu filme uma compreensão do papel do cinema tanto para a estória quanto para a comunidade diaspórica.

A lição da diáspora, segundo Daniel e Jonathan Boyarian (apud Peters, 1999, p. 38), é que pessoas e terras não são naturalmente e organicamente conectadas. No entanto, isto não impede seus compatriotas de buscarem um contato íntimo e visceral com suas terras de origem. Paradoxalmente, muitos vão confiar esta tarefa às mídias.

BIBLIOGRAFIA

- Baronian, Marie-Aude. 2004. "Filmic Foreignness, filmic homecoming : on Gariné Torossian's *Girl from Moush*," in *Subtitles: on the Foreignness of Film*, ed. by Atom Egoyan and Ian Balfour Cambridge/London: MIT Press.
- BRAZIEL, Jana Evans e Anita Mannur. 2003. "Nation, Migration Globalization," *Theorizing Diaspora: A Reader*, 1-15. NY, Blackwell.
- Egoyan, Atom, and Paul Virilio. 1993. "Video Letters," in *Atom Egoyan*, ed. by Carole Desbarats et alii, 104–115. Paris: Dis Voir.
- Gilders, Adam, and Hrag Vartanian. 2007 "An imaginary Armenian Canadian Homeland. Gariné Torossian's dialogue with Egoyan," in *Image and Territory. Essays on Atom Egoyan*, ed. by Monique Tschofen and Jennifer Burwell, 331–341. Warterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Hall, Stuart. 2000. "Cultural Identity and Cinematic Representation," in *Film and Theory*, ed. by Robert Stam and Roby Miller. Oxford: Blackwell.
- Hoolboom, Michael. 1997. "Girl from Moush: Gariné Torossian," *Cantrills Filmnotes*, n° 85/86, June, 50–53.
- Marks, Laura. 2000. *The skin of the film. Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham/London: Duke University Press.

- Moura, Hudson. 2007. "Le cinéma émergent et ses pratiques interculturelles." *Les enjeux de l'information et de la communication*, Université Stendhal-Grenoble 3, Supplément 2006 (April 20), http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2006-supplement/MOURA-Hudson/index.php.
- Moura, Hudson. 2008. "Le montage interculturel et intermédial de l'identité arménienne chez les cinéastes canadiens Atom Egoyan et Gariné Torossian," in *Le montage des identités*, ed. by Sophien Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan, 130–148. Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- Naficy, Hamid. 2001. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Peters, John Durham. 1999. "Exile, nomadism, and diaspora," in *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. by Hamid Naficy, 17–41. New York/London: Routledge.