



Os encontros interculturais inesperados nos cinemas brasileiro e quebequense

HUDSON MOURA

PhD em Cinema e Literatura pela Universidade de Montreal no Canadá

Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

Resumo: Os cinemas brasileiro e quebequense mostram bem as questões interculturais que as identidades nacionais provocam quando entram em contato com estrangeiros ou quando diferentes gerações *inesperadamente* se encontram. Em vários filmes recentes, como *As invasões bárbaras*, de Denys Arcand, *A novena*, de Bernard Émond, *Littoral*, de Wajid Mouawad, *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut, *Amélia*, de Ana Carolina, ou *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes, os encontros entre culturas estrangeiras ou diferentes gerações são ocasiões importantes para se estabelecer um diálogo e ao mesmo tempo questionar a prática cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema. Interculturalidade. Brasil. Quebec. Identidade nacional.

Abstract: Brazilian and Quebecois cinemas show very well the intercultural questions that national identities stimulate when they come into contact with foreigners or when different generations unexpectedly meet each other. In various recent movies, such as *The Barbarian Invasions*, by Denys Arcand, *The Novena*, by Bernard Émond, *Littoral*, by Wajid Mouawad, *A Hungarian Passport*, by Sandra Kogut, *Amélia*, by Ana Carolina, or *Cinema, Aspirins and Vultures*, by Marcelo Gomes, the meetings between foreign cultures or different generations are important occasions to establish a dialogue and, at the same time, to question the cinematographic practice.

Keywords: Cinema. Interculturality. Brazil. Quebec. National Identity.

Résumé: Les cinémas brésiliens et québécois montrent bien les enjeux interculturels que les identités nationales remettent en question quand elles sont en contact avec des étrangers ou quand les différentes générations se retrouvent dans des rencontres inattendues. Dans plusieurs films comme *Les invasions barbares* de Denys Arcand, *La neuvaine* de Bernard Émond, *Littoral* de Wajid Mouawad, *Um passaporte húngaro* de Sandra Kogut, *Amélia* de Ana Carolina, ou *Cinema, aspirinas e urubus* de Marcelo Gomes, les confrontations entre les cultures étrangères ou bien entre différentes générations sont des occasions importantes pour établir un dialogue et questionner la pratique cinématographique.

Mots-clés: Cinéma. Interculturalité. Brésil. Québec. Identité nationale.

Na noção de intercultural, o prefixo *inter* indica uma comunicação e uma tomada de consciência na relação *entre* indivíduos, grupos e identidades culturais diversas. Essa relação pode ser muito difícil de se estabelecer ou mesmo impossível de se efetivar, pois o intervalo do “entre” pressupõe ainda uma diferença, um intervalo e um espaço intermediário. O “inter” não significa uma unidade, mas sim pressupõe o seu potencial do *devenir*. O intercultural se situa na *démarche*, ele não corresponde a uma realidade objetiva porque o processo intercultural acontece no movimento e em razão das diferenças que esse encontro provoca e tensiona. No intercultural, o “outro” nos coloca em contato “diferentemente” em relação ao nosso conhecimento e à nossa concepção de mundo.

O conceito de interculturalismo é pouco utilizado e freqüentemente mal empregado devido ao fato de o aspecto “cultural” do termo ser sempre confundido ou assimilado como multiculturalismo, pluralismo cultural ou transculturalismo. Mas esquecemos sua característica principal, que é a questão *relacional* que o prefixo “inter” estabelece no “entre” culturas.

É essa relação do “entre” (seja da rejeição ou da interação), o movimento relacional e o dinamismo que os encontros interculturais provocam que me interessam nesta análise sobre alguns filmes da safra recente dos cinemas brasileiro e quebequense. Os filmes não buscam uma homogeneização das imagens e histórias mostradas na tela, mas questionam suas diferenças e semelhanças, e sobretudo mostram as diversidades culturais que as separam. Tudo isso em uma perspectiva do *devenir* das imagens.¹

Nesta análise sobre dois cinemas nacionais, Brasil e Quebec,² a questão que se coloca é como a prática midiática intercultural através de encontros “inesperados” ajuda a repensar as identidades culturais nacionais e a sua relação com a História.

Os encontros interculturais no cinema brasileiro

Os “encontros inesperados” foram um dos principais temas do Cinema da Retomada.³ Durante esse período, o cinema brasileiro promoveu vários “encontros inesperados”, como em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), entre a professora aposentada e o menino Josué; em *O primeiro dia* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1999), entre o prisioneiro João e a professora suicida

1. Um tema recorrente nos estudos cinematográficos do Quebec é a dificuldade que o povo quebequense tem em definir “identidade cultural”.

2. A província canadense do Quebec não é um Estado-nação, mas por diferenças culturais, políticas e lingüísticas, é considerada pelo governo do Canadá como uma nação no seio da confederação canadense.

3. O Cinema da Retomada (1995-2002) representa para a cinematografia brasileira o renascimento do cinema após o corte orçamentário geral no setor das artes decretado pelo então presidente Collor de Mello, eleito em 1989. Apesar das divergências de teóricos e estudiosos do cinema quanto à data do seu término, eu considero o apogeu do cinema comercial de *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles, e a hegemonia das grandes produções cinematográficas da TV Globo, por intermédio da Globo Filmes, como marco do início de uma nova fase da produção do cinema brasileiro (cinema de gênero) e de uma certa independência em relação aos subsídios governamentais da Lei do Audiovisual.

Maria; em *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997), entre Lampião e o cineasta libanês Benjamin Abraão; em *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); entre os seqüestradores-revolucionários e o embaixador americano, e em *Como nascem os anjos* (Murillo Salles, 1996), entre os meninos de rua e a família burguesa americana.

Essa noção foi desenvolvida por Ismail Xavier (2000) e retomada por Stella Senra (2002, 2006). O conceito nos ajuda a situar a interculturalidade no cinema brasileiro, pois vários desses encontros se passaram entre brasileiros e estrangeiros. Como, por exemplo, nos filmes *Amélia* (2000), de Ana Carolina, e *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes. Em *Amélia*, o encontro se passa entre a atriz francesa Sarah Bernhardt e três mulheres do interior de Minas Gerais. Em *Cinema, aspirinas e urubus*, o encontro é entre Ranulpho, um caboclo do sertão nordestino, e o alemão Johann, um vendedor de um novo produto miraculoso, a aspirina.

Xavier afirma que o cinema dos anos 90 foi marcado pelo retorno às questões nacionais e políticas no cinema brasileiro, aquelas articuladas pela “alegoria” desde o Cinema Novo. Em *Amélia*, as relações entre as mulheres se apresentam como um *vis-à-vis* da questão nacional pela tensão entre centro e periferia e entre colonizador e colonizado. Através de um encontro inesperado e bastante original, o filme leva a atriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923) à casa de três matutas mineiras. Um encontro que não estava nos planos de Bernhardt, assim como a possibilidade de se deixar “contaminar” pela periferia. As velhas senhoras brasileiras também não planejavam tal interação, e no entanto elas se encontraram nessa situação. Assim, Ana Carolina opõe dois mundos e faz com que eles estabeleçam uma relação de dependência mútua. Seus filmes sempre mostraram mulheres que se rejeitam e que, por fim, se complementam em situações-limite. Segundo Senra, a diretora sempre trabalha as questões psicológicas de seus personagens na esfera de relações íntimas, que resultam em uma ressonância social e histórica.

É também como uma relação histórica que Senra vê o encontro entre Ranulpho e Johann em *Cinema, aspirinas e urubus*. Entretanto, essa relação não tem nenhum aspecto alegórico como em *Amélia*, mesmo que esse encontro seja também “inesperado”, entre dois mundos distantes e interconectados a uma evocação

explícita à História. O filme é habitado por uma certa nostalgia. A primeira imagem que vemos na tela é um clarão branco (imagem superexposta) que pouco a pouco se revela ser uma estrada vista pelo retrovisor de um caminhão que cruza o sertão nordestino. Desde o começo já existe essa relação histórica, pois o sertão é um dos símbolos e imagens mais importantes para o cinema brasileiro. É como se olhássemos o sertão mítico e midiático visto nas telas de todo país através do Cinema Novo. Um cinema que insistiu bastante no contraste social, por meio de uma fotografia preto e branco fortemente contrastada entre o claro e o escuro.

As referências à História aumentam à medida que avançamos na narrativa do filme. O tempo é preciso (1942) e o roteiro é baseado em um fato real (na tela lê-se: *história real*). Os dois personagens são um alemão que foge da guerra em seu país e um brasileiro, um caboclo que foge da seca nordestina e parte em direção à cidade grande em busca de uma promessa de prosperidade econômica e social. O filme de 2002 continua fiel ao tema da questão nacional dos anos 90, ao mostrar a modernização do país em associação com as transformações históricas. Assim, o sertão pode ainda ser visto como uma espécie de mundo anterior, tradicional, que não existe mais.

Os encontros intergeracionais no cinema quebequense

A relação histórica que vemos nos “encontros inesperados” no cinema do Quebec, os quais são igualmente muito presentes, acontecem principalmente entre gerações, como em dois grandes sucessos recentes: *Invasões bárbaras* (*Les invasions barbares*, 2003) de Denys Arcand e *A novena* (*La neuvaine*, 2005) de Bernard Émond. Nesses dois filmes as crenças e as ideologias se confrontam em um debate acirrado.

A novena marca fortemente o retorno do sagrado no cinema quebequense, de maneira inesperada, por intermédio da nova geração que reivindica esse legado cultural-religioso.⁴ A história do filme é a de uma mulher de 50 anos, Jeanne, que após passar por uma grande tragédia familiar resolve cometer o suicídio. Na iminência de perpetrar o ato, em um pequeno vilarejo às margens do rio São Lourenço, aparece no seu caminho o jovem François. Morador de um vilarejo próximo, François está fazendo uma novena para o restabelecimento de sua avó que está morrendo. A descrente Jeanne respeita a fé de François, apesar de não

4. Outro filme de grande sucesso a reivindicar a religião católica como parte da formação cultural quebequense é *C.R.A.Z.Y.* (2005), de Jean-Marc Vallée.

compreendê-la. E mesmo que faça um esforço para voltar a acreditar e ter esperanças na vida, ela não consegue entender e se engajar na moral e nos princípios cristãos.

Esse encontro vai desestabilizar uma geração que negou o sagrado e a cultura cristã, os quais o cinema criticou acirradamente desde os anos 60, em muitos dos casos por meio da ironia, posicionando-se contra o poder e a influência da igreja católica na sociedade quebequense.

Essa mesma geração será questionada mais uma vez sobre suas ideologias e crenças no filme de Denys Arcand, *As invasões bárbaras*. O encontro se estabelece também em uma situação de choque cultural com a nova geração. Rémy, o mesmo personagem cínico e crítico do sistema capitalista ocidental de *O declínio do império americano* (1986), encontra-se agora em um leito de hospital. Professor universitário que sempre apoiou o socialismo de esquerda do governo, Rémy se vê obrigado a se aposentar e passar a depender do poder econômico do seu filho, Sébastien, para seguir com seu tratamento contra o câncer. Mais uma vez, é a nova geração que vai de encontro a um ideal de sociedade falido, nesse caso socioeconômico.

Rémy não encontrará a redenção, ao contrário de Jeanne em *A novena*. Ele optará pelo suicídio assistido nos Estados Unidos. Uma decisão tão bem pensada e esperada quanto desiludida e impotente diante da falência do sistema social e intelectual acalentado por toda uma geração. O mundo sonhado e igualitário não só não existe mais; agora ele é regido pelas leis que o seu filho capitalista domina e ferozmente defende.

As questões identitárias nos encontros inesperados

Os cinemas brasileiro e quebequense mostram bem as questões interculturais das identidades nacionais. A história e as ideologias são colocadas em questão através de encontros inesperados, quando estes colocam estrangeiros ou diferentes gerações face a face.

Em *Um passaporte húngaro* (2001), da brasileira Sandra Kogut, e em *Littoral* (2004), do canadense Wajid Mouawad, o confronto entre culturas estrangeiras é uma importante ocasião para se restabelecer um diálogo e saldar uma dívida histórica ou pessoal ligada à questão da imigração e ao exílio. No caso de Kogut, a diretora realiza uma empreitada bastante singular ao

pedir a nacionalidade ao país natal de sua avó, uma imigrante européia da Segunda Guerra Mundial. No início do filme, Kogut telefona ao Consulado da Hungria em Paris, cidade onde vive, e pergunta “prosaicamente” se uma pessoa cujos avós são húngaros tem direito à cidadania húngara.

Trata-se, na realidade, de duas conversas em francês, montadas de modo contínuo como única, mas ocorridas em dois momentos distintos. Enquanto que uma voz masculina que recebe um dos telefonemas acha que não, o neto de um húngaro não pode obter o passaporte húngaro, uma voz feminina que recebe a outra chamada considera que sim, basta reunir a papelada que comprove a origem húngara dos avós. Dessa maneira, estabelece-se a dinâmica e intriga do filme, no qual a protagonista/diretora busca lidar com a burocracia estatal e as memórias e documentos familiares. Os inúmeros planos e a composição do quadro fílmico mostram o ponto de vista do qual a cena é filmada, mas não a cena propriamente dita. Pois a pessoa que filma, Kogut, é ao mesmo tempo objeto e sujeito da narração. Assim ela participa, não como uma cineasta que quer se inserir na trama do filme, mas como uma observadora, que inscreve um olhar subjetivo sobre o outro, no caso ela mesma, durante o ato fílmico, criando assim uma distância “complexa e contraditória” em relação à sua própria história.

No filme do dramaturgo e cineasta Wajid Mouawad, a trama gira em torno de um filho de um imigrante libanês no Quebec que descobre que seu pai, com o qual havia perdido o contato, acaba de morrer. Impedido de enterrá-lo no túmulo da família, ele decide levar o corpo do pai à sua terra natal, o Líbano. O pai, mesmo que morto, finalmente poderá retornar de seu exílio. A identificação entre pai “ausente” e filho presente gera uma tensão tão forte quanto o fato de o filho “retornar” ao seu país de origem, no qual nunca havia colocado os pés. A terra familiar, e ao mesmo tempo estrangeira, revela-se hostil e ainda mais inatingível, pois o cemitério do pequeno vilarejo não existe mais e as pessoas da região consideram o pai-exilado como traidor. Os tempos também são outros, a terra libanesa se tornou um terreno de guerra sob invasão síria. No seu périplo para enterrar o pai, Wahab encontra vários personagens em seu caminho que o ajudarão e o questionarão sobre as suas origens. Ao final, Wahab não conseguirá enterrar o pai, mas encontrará uma espécie de

redenção em um ritual “improvisado” no mar.

No cinema intercultural, uma prática corrente desses diretores é criar novos procedimentos cinematográficos para produzir no cinema uma particularidade *emergente*. Seus autores utilizam diversos recursos técnicos para inscrever na tela as experiências da interculturalidade e do exílio de um povo que conheceu o deslocamento ou vive em diáspora. Filmes principalmente de cineastas que igualmente vivem ou viveram situações políticas e culturais híbridas, como *Kogut* (Brasil-França-Hungria) ou *Mouawad* (Quebec-Líbano).

Em *Littoral*, é com a teatralidade ou uma *performance* dos atores próxima do jogo teatral, que aliás é a base do 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 *Cinema, aspirinas e urubus*, e tampouco o drama filosófico e imaginário de sua peça teatral. As exigências do cinema impuseram-lhe um outro enfoque para a estória do pai e do seu país de origem. Não é mais possível para o diretor reencontrar esse lugar místico do imaginário, próprio da cena teatral, onde o engajamento no 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 da Síria, contexto esse 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 disso, a comunidade libanesa não poderá se identificar facilmente com o filme, pois o diretor provoca um distanciamento histórico, lingüístico 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 seus descendentes serão interpretados por atores quebequenses, o que cria um efeito de distância entre o 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, dessa maneira, libanês e quebequense, mesclando e contrastando seus aspectos culturais distintos.

Contrariamente ao que ocorre no filme de Mouawad,

no filme de Kogut esse encontro com a terra-pátria dos avós é buscada pela diretora. Ela procura uma prova de suas origens europeias para encontrar essa identidade à qual a avó teve que renunciar. A busca identitária se evidencia em confidências à câmera, mas Kogut, mais do que imaginar ou almejar um retorno às suas origens, “inventa um futuro”, segundo ela. Em entrevista a José Carlos Avelar, nos Extras do DVD do filme, ela afirma que em um filme sobre identidade seria redutor colocar ou materializar um rosto no passaporte: “Um filme é um olhar. Um olhar que alguém teve naquele momento sobre alguma coisa, algum lugar, e pronto. É só isso. Por isso eu acho que a gente assina. (...) Eu estou assinando aquilo porque eu estou dizendo que naquele momento, sobre aquilo, eu vi daquele jeito e pensei assim”. É através de um cinema pessoal e subjetivo que as memórias familiares serão reveladas em um espaço concreto e presente criado pelo filme. O pedido do passaporte é muito mais um encontro, um projeto fílmico, do que uma busca memorialista do passado histórico.

Segundo Consuelo Lins,⁵ *Um passaporte húngaro* é um filme no qual a memória de uma família se torna imediatamente uma memória-mundo. Um mundo íntimo e particular a Kogut, podemos assim dizer, mas que nunca está no centro do quadro, apesar de ocupar o centro da narrativa e de ser através do seu olhar-câmera subjetivo que se constrói a narração fílmica. Podemos nos identificar com a sua busca, mas não com a pessoa, pois a sua identidade tem algo de abstrato. Podemos então nos perguntar “por que” ou “para quem” ela faz o filme. No entanto, essa abstração de corpos e memórias não existe quando ela filma seus familiares no Brasil ou na Hungria. Estes criam uma relação de comunicação que é imediatamente compreendida pela câmera. São receptivos e generosos em desvendar suas memórias pessoais, como se câmera e diretora se confundissem. É essa, finalmente, a identidade procurada e encontrada mediante o recurso à mídia?

Ela, assim, será constantemente questionada sobre a cultura local e obrigada a visitar os espaços históricos e culturais da cidade: “Você conhece a população da Hungria?”, pergunta uma das tias; “Você é preguiçosa”, acusa uma outra tia, “Você deveria visitar a biblioteca e escutar as fitas cassete para aprender a falar húngaro”. Kogut, entretanto, é bastante interessada nas *histórias* da família. Além dos corredores burocráticos que percorre ao longo do filme

5. “O filme torna-se um espaço-tempo em que as idéias podem tomar forma como ‘bem comum’; pouco a pouco, extrai-se dos sofrimentos particulares de uma família e das questões em torno da identidade hoje o que é e deve ser compartilhado para que seja possível a formação de uma memória e de um destino comum. Um filme político, portanto, mas de outro tipo” (LINS, 2004: 75-84).

(a imagem desses corredores será repetida várias vezes e se torna um rito de passagem no filme), ela visita os cemitérios judeus da cidade onde seus ancestrais foram enterrados. Sua avó, que ela visitará inúmeras vezes (principalmente durante os almoços), seu tio e suas tias narrarão seus cotidianos durante a guerra. Sua avó não se arrepende de forma alguma de ter abandonado a Europa. Ela estava grávida na época e não havia alternativa a não ser fugir.

Essa aparente recusa da história e da identidade húngara, acusada por suas tias, marca para Kogut uma compreensão dessa passagem entre culturas. Ela nasceu em uma família de imigrantes e não quer ser fixada em um estatuto identitário único, pois o percurso de sua família não pode jamais ser entendido dessa maneira. Podemos dizer o mesmo para o personagem Wahab de *Littoral*, nascido no Quebec de uma família libanesa. Nesse encontro inesperado entre a terra de seus pais, o Líbano, ele será questionado sobre suas origens (assim como Kogut por suas tias), seu pai será considerado como um estrangeiro e não terá seu corpo acolhido pela terra natal.

Os imprevistos e os lugares do interculturalismo

Os encontros inesperados nos filmes acima podem gerar um grande conflito e engendrar uma violência e uma luta por espaço, como em *Amélia* no encontro entre a francesa Bernhardt e as velhas matutas na casa destas. Os encontros inesperados em um espaço estrangeiro minam as forças de resistência ao outro, como acontece com Rémy e Sébastien em um corredor de hospital, Jeanne e François às margens do São Lourenço, Ranulpho e Johann na beira de uma estrada do sertão. Eles se encontram em situações-limite ou se sentem fora de seus espaços habituais. Assim, quando esses encontros acontecem em um espaço estrangeiro, os conflitos são minimizados e a possibilidade de uma verdadeira troca é maior e pode superar as expectativas.

Quando falamos do cinema brasileiro e quebequense,⁶ precisamos pensar em dois cinemas nacionais ancorados em uma historicidade cinematográfica e televisual fortemente ligada à sua história. São dois cinemas que ainda deixam pouco espaço ao cinema de imigrante. Este é praticamente ausente dessa historicidade nacional e nunca encontrou verdadeiramente seu espaço.

6. No caso do cinema quebequense, vemos uma diferença evidente em relação ao cinema canadense de língua inglesa; no caso deste último, o cinema feito por imigrantes torna-se parte constitutiva do cinema nacional, como podemos constatar com os filmes de Atom Egoyan, de origem Armênia, e de Deepa Mehta, de origem indiana, dois dos cineastas mais respeitados e estudados no Canadá.

Entretanto, os encontros inesperados são numerosos, e forçam e potencializam as interações e as trocas, diante da imprevisibilidade do lugar do discurso e de um encontro no espaço estrangeiro. Esses encontros não são simples buscas pessoais orientadas em direção ao Outro, mas situações que acabam por levar à rediscussão de temas como a crença religiosa ou ideológica e a cultura. Esses encontros permitem, assim, a partilha e a compreensão.

Referências

- LINS, Consuelo. Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade. *Galáxia*, v. 7, p. 75-84, 2004.
- SENRA, Stella. Amélia, dependência de dois mundos que se estranham. *Sinopse*, n. 8, pp. 38-41, abr. 2002.
- SENRA, Stella. Pelo retrovisor: a nostalgia em Cinema, aspirinas e urubus, de Marcelo Gomes. *Sinopse*, n. 11, pp. 97-99, set. 2006.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga - estudos marxistas*, v. 9, p. 97-138, 2000.