



A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo¹

Andréa França Martins²

1. Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no *Segundo Seminário Brasil-Argentina de Estudios de Cine*, realizado em Buenos Aires, em julho de 2011. Agradeço a Andrea Molfetta pelo convite para participar do Seminário, o que possibilitou que eu repensasse certas questões a partir das conversas e dos debates.

2. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Coordenadora do curso de Cinema da mesma instituição. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Pesquisadora do CNPq. Tem livros e vários artigos publicados sobre cinema e audiovisual, entre os quais: *Cinema, globalização e interculturalidade* (FRANÇA; LOPES, 2010) e *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (FRANÇA, 2003).. E-mail: afranca3@gmail.com



Resumo

O artigo retoma documentários e filmes de ficção brasileiros, de curta e longa duração, que exploram a experiência de estar, habitar e passar pelas fronteiras do país. O objetivo é identificar as estratégias mobilizadas pelos filmes para produzir o que chamo de Lugar em meio a esses espaços de passagem. Trata-se de uma relação forte entre corpo, câmera e espaço que reconstitui os fragmentos destes espaços e potencializa percursos e acontecimentos.

Palavras-chave

cinema contemporâneo, fronteiras, espaços de passagem, lugar

Abstract

This paper analyses some short and feature Brazilian fiction films and documentaries that explore the experience of being, inhabiting and crossing the country borders. The aim is to identify the strategies mobilized by the films to produce what I call "Place" in the midst of these crossing spaces. It is a strong relationship between the body, the camera and the space that retraces these spaces fragments and potentiates the pathways and events.

Keywords

contemporary cinema, borders, crossing spaces, place

“A Terra é a nossa mãe. Por isso perguntamos: por que os brancos repartiram a Terra? Você recorta seu braço? Reparte sua mãe? Um braço, toma pra você. Um dedo, uma perna (...). Para nós, isso não existe”. Essas palavras são ditas por uma índia que avança pela floresta amazônica no documentário *Terras* (Maya Da-Rin, 2009). Ela fala diretamente para a câmera e enfatiza suas palavras com gestos fortes, pausas e perguntas que ficam sem respostas. Se as pessoas não admitiriam cortar o braço ou a perna de suas mães, por que talham e retalham sistematicamente a terra, redefinindo os limites entre nações, línguas e culturas de acordo com interesses políticos e econômicos? A questão é direta, objetiva, concreta e, no entanto, sua resposta é complexa e envolve frequentemente a experiência histórica de limites conquistados no conflito com outras nações e culturas.

Terras quer pensar as diferentes manifestações da fronteira, a partir das cidades gêmeas Letícia (Colômbia) e Tabatinga (Brasil), situadas na fronteira tríplice entre Brasil, Colômbia e Peru. Manifestações que aparecem sobretudo no modo como o filme trabalha o imaginário do espaço, do território, da terra e dos afetos que o acompanham; no modo de mostrar a fronteira como um espaço regulador, demarcatório, sob a vigilância da lei, mas que é também lugar de transição, de falhas, de iniciação. “Esse lugar se presta pra tudo”, diz um taxista. A fronteira, em *Terras*, não é somente a linha pela qual um território (Brasil, Colômbia) transforma-se em outro, pois, entre um e outro, se cria muitas vezes uma terra de ninguém para onde são arrastados. Como diz alguém, a fronteira entre as cidades gêmeas Letícia e Tabatinga é imaginária, não há demarcações físicas, apenas a floresta a abarcar tudo. Não interessa, portanto, ao filme identificar territórios, destacar diferenças, mas criar alianças, povoamentos. E a fala da índia constrói essas alianças.



Ao se fazer pontuar pelo discurso etnopoético da Índia a respeito da vida, do tempo, do encontro com o homem branco, da mãe-terra, o documentário sustenta o desejo de uma terra sem mal, instauradora do princípio de vida e morte, a terra como uma memória-ser da qual fazemos parte, uma Memória-Mundo bergsoniana. Esse aspecto aparece nos planos de detalhes do solo e dos troncos da floresta, que enfatizam a beleza e a qualidade plástica da decomposição das folhas, dos frutos e dos seres. A fronteira geográfica em *Terras* configura uma nova forma de universalidade em meio à qual as particularidades linguísticas, culturais e étnicas devem se rearranjar; o limite é aqui a floresta, fonte de todas as coisas boas e necessárias, lugar a partir do qual se esboça uma Memória do Mundo.

A proposta deste artigo é retomar documentários e filmes de ficção brasileiros, de curta ou longa duração, que exploram a experiência de estar, habitar e passar pelas fronteiras do país para pensar a ocorrência de uma relação forte entre corpo, câmera e espaço. Filmes que se constituem no imbricamento *entre os territórios* nacionais, culturais e linguísticos e que exibem, na inquietude do contato entre imagem e corpo, imagem e real, um adensamento de sentidos devido à tensão entre temporalidades distintas, memórias esquecidas e reelaboradas. Em estudos e artigos anteriores, me interessava analisar como os filmes de fronteiras pensam o processo de reidentificações imaginárias, como suas imagens/narrativas reinscrevem os acontecimentos dispersos de um cotidiano midiático fornecendo material para o imaginário simbólico e se alimentando desse mesmo imaginário (FRANÇA, 2003; FRANÇA; LOPES, 2010).



A retomada dessa discussão busca extrair dessas imagens o que estou chamando de Lugar em meio a territórios de trânsito de pessoas, imagens, objetos, informações; o Lugar como uma conjunção entre câmera, espaço e corpo, que reconstitui os fragmentos dos espaços de passagem e potencializa, por meio de suas qualidades, seus percursos e acontecimentos, as relações espaciais, afetivas e perceptivas que essas imagens evocam. Em última instância, minha proposta é enxergar nas imagens de fronteira a emergência de um novo elemento e, portanto, a constituição de um novo problema para a análise crítica e teórica desses filmes.³

Como o cinema contemporâneo constrói um sentido de Lugar para as regiões de fronteira, para os espaços de partida, de regresso, de passagem, espaços desinvestidos de uma memória coletiva local, abandonados e relegados ao rodízio de pessoas, mercadorias, lembranças? Se nos habituamos a chamar de Lugar uma variedade de aspectos do amálgama de tempo e espaço, é correto dizer também que o seu sentido resulta de um conhecimento disponível para aqueles que habitam um espaço físico específico, um conhecimento que persiste através do tempo e incorpora rituais e símbolos que ligam as pessoas a um lugar e a um sentido comum do passado (MARKS, 2000). Assim, a ideia de Lugar implica a fusão entre espaço e experiência, uma experiência que não é somente daqueles que aparecem na cena do filme (personagens) porque ela envolve igualmente o espectador dessas imagens, à medida que o expõe aos traços da relação entre corpo filmado, câmera e os espaços de passagem, à medida que o implica na memória produzida, contida e conduzida por essas imagens.

3. Compartilho nesse aspecto os pressupostos teóricos e metodológicos de Georges Didi-Huberman (2008: 46) quando ele afirma que “a história das imagens é uma história de objetos temporalmente impuros, complexos, sobredeterminados. É uma história de objetos policrônicos, heterocrônicos ou anacrônicos”. Como tal, é sempre possível retomá-las de modo a ver nelas novos sentidos e arranjos a partir do nosso lugar de espectador, lugar situado e histórico. Trata-se, em última instância, de estar atento à temporalidade múltipla da imagem, que só pode ser experimentada se o acontecimento que a produz é tensionado pela mistura de diferentes tempos que o atravessam.



Os procedimentos estéticos que devolvem o sentido de Lugar a territórios de exílio, retorno, itinerância e partida são variáveis. Algumas dessas modalidades expressivas, ao devolverem uma espécie de materialidade corpórea aos espaços quaisquer, abrem as imagens para a relação não percebida que lhes agrega, para uma interioridade da câmera, assim como para uma interioridade dos corpos. *Terras, do outro lado do rio* (Lucas Bambozzi, 2004), *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2004), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e o projeto *Viagens na fronteira* (Itaú Cultural, 1998) trazem imagens de fronteiras e de itinerância que permitem compreender *a diferença e o vínculo* delas com os espaços de trânsito e de instabilidade geográfica; são imagens que podem ser trabalhadas como “aparição” do sentido de Lugar, porque, se toda imagem tem mais de por vir e de memória do que nós que a contemplamos (DIDI-HUBERMAN, 2008: 32), elas guardam consigo uma suspensão, um desacordo, um movimento aberrante que só um conhecimento por montagem (de tempos, saberes) é capaz de enfrentar.

Assim é que interessa investigar nessas imagens novas recombinações de espaço-tempo como alternativas ao seu desencontro, recombinações em que os espaços de trânsito possam agregar uma temporalidade própria, diferencial, vinculada à duração dos corpos em cena e à duração das próprias imagens. Sob as figuras da reparação, da restituição, da sedimentação, do retorno ou da paisagem, esses filmes tensionam os espaços de instabilidade geográfica, povoados por personagens móveis e cambiantes, para devolver a eles memórias de experiências vividas e partilhadas.⁴Em *Terras*, o tempo da índia no interior da cena e sua relação corporal e afetiva com a câmera e o entorno da mata apontam para o desejo de restituir um estado de mundo sem mal, sem fronteiras, sem divisas; em *Do outro lado do rio*, a língua falada, entre o francês e o português, permite a partilha e a comunidade entre os cacos de sonhos e expectativas em

4. Essas figuras são inspiradas pela leitura do artigo “Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares”, de Mauricio Lissovsky (2011), que, num movimento de analogias e correspondências entre fotógrafos e fotografias de diferentes épocas, busca compreender na história da fotografia de paisagem os diferentes regimes de apagamento desses rastros.



migalhas; em *Serras da desordem*, a relação cúmplice e de longa sedimentação entre o corpo do índio e a câmera de Tonacci afirma um desejo de acolhimento, de afeição mútua entre objeto e sujeito do ato cinematográfico; em *O céu de Suely*, os momentos em que Hermila e Georgina passam gelo pelo corpo, rindo da cumplicidade desses pequenos rituais, em meio ao calor seco da cidade de Iguatu, apontam para a figura do retorno (daquele que retorna depois de uma longa ausência) como capaz de semear novas formas de sentir, perceber, agir; nos cinco curtas que compõem o projeto *Viagens na fronteira* (Itaú Cultural, 1998), os procedimentos expressivos – tais como ralentizamentos, fusões, legendas, divisão de telas – criam uma sensação de distância, de uma natureza inabordável, propícia para que a imagem possa emergir como paisagem e constituir, “na sua alteridade absoluta”, a condição para o olhar exilado (ISHAGHPOUR, 2004: 91).

Se o sentido de Lugar emerge sob modos/figuras diferentes, em comum há experiências de memórias incorporadas, memórias fisicamente inscritas no corpo do personagem, no corpo da câmera, no corpo do espectador; experiências que se sedimentam associadas a um espaço físico, passíveis de serem vividas também por aqueles de curta permanência temporal nesses espaços (*O céu de Suely*). Nesses filmes, há recombinações de espaço e tempo que permitem a ocorrência de uma relação forte entre corpo, lugar e câmera, uma relação que parte da ideia de Lugar enquanto fusão de espaço e experiência, sendo esta o momento em que tempo e espaço se encontram. O tempo da memória e da imaginação devém espaço (*Serras da desordem*, *Terras*) e o espaço devém tempo (*O céu de Suely*).

Para essas experiências audiovisuais de despossessão, de instabilidade geográfica e de ausência de uma memória coletiva local, existem os momentos em que as dimensões do imaginário, da temporalidade e da corporeidade ganham espessura e redimensionam a percepção e a vivência dos espaços; seja numa conversa cuja língua é uma mistura do português com o francês (*Do outro*



lado do rio), numa brincadeira com o gelo passado no corpo (*O céu de Suely*), no ritual de repetir e reencenar situações vividas para a câmera (*Serras da desordem*), nos gestos e nas palavras da índia que falam do desejo de uma terra sem mal (*Terras*). Independentemente do tempo que os personagens possam permanecer nos locais filmados, importa que esses filmes traduzem o conceito de fronteira como um conceito relacional, imaginado, pois o desenho de uma linha demarcatória é sempre um contorno em volta de um espaço particular, um ato relacional que depende da figuração de outras localidades em meio às quais situamos a linha que delimita e faz a passagem (FRANÇA, 2003).

Se a recorrência dos espaços de trânsito e de fronteira é frequente no cinema brasileiro dos anos 1990, com histórias passadas em regiões ou locais com os quais os personagens não conseguem estabelecer vínculos afetivos, creio que essa reiteração foi algumas vezes tensionada pela presença do Lugar dentro da cena – ou seja, a presença do corpo do personagem e o modo como ocupa o espaço e a cena cinematográfica, um corpo que passa a ser lócus de histórias e afetos e que mantém com o espaço e com a câmera um jogo de proximidades, cumplicidade, sedução, tensionando a impessoalidade desses espaços de passagem. Se nos filmes *A grande arte* (Walter Salles, 1992), *Os matadores* (Beto Brant, 1997), *Terra estrangeira* (Walter Salles; Daniela Thomas, 1995), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1997), *Amélia* (Ana Carolina, 2000) e *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000), a sensação de “não lugar” é muito forte, e as cidades do Paraguai, de Portugal, de Cuba e do Brasil aparecem como espaços de anonimato, lugares com os quais não se estabelecem vínculos, ainda assim é possível assistir à emergência eventual do Lugar pela adição de uma vivência e de uma memória inscritas nesses espaços.

Nos filmes da década de 1990, há uma descrença na História enquanto portadora de sentido e uma dificuldade em interpretar relações, encontros, acontecimentos. Ao mesmo tempo, o mundo abre-se de maneira inédita para esses personagens (*Estorvo* leva isso ao limite); há uma mobilidade excessiva



– de imagens, pessoas, informações, objetos por cidades, países, continentes (*Terra estrangeira*, *A grande arte*, *Os Matadores*, *Amélia*). A mobilidade é determinante para o modo como os personagens parecem experimentar o mundo contemporâneo, alterando relações de proximidade, subjetividade, percepção, afeto e cognição. São sujeitos que vivem o agora separado do aqui, o tempo separado do espaço, como se estivessem simultaneamente em todo o lado e em lado algum (o fotógrafo em *A grande arte*). O espectador e o personagem presenciam acontecimentos não vividos realmente e que chegam filtrados por situações que não se tornam de fato experiência; vivem num mundo que ainda não aprenderam a olhar e num espaço que não aprenderam a praticar. São personagens que buscam, procuram, anseiam, justamente para tentar negociar com a dificuldade de sentir e de sentirem-se à vontade num corpo frágil, vulnerável, envolto num tempo suspenso, cujo presente se exhibe esvaziado de seus riscos, surpresas, acasos, revelações.

Não é à toa que o passeio a pé de Toninho, personagem do ator Murilo Benício em *Os matadores*, pelo comércio da região que faz a fronteira do Brasil com o Paraguai é um momento forte do filme. A câmera é, na maior parte do tempo, a subjetiva de Toninho, provocando uma indistinção entre personagem e ator, entre representação e realidade, entre artefato e verdade. O personagem é também espectador da cena em que atua, deslocado, estrangeiro, de modo que não é só o olhar dele que é tema, mas também as coisas que se dão a ver (para ele e para o espectador), produzindo uma tensão fecunda entre imagem e real, imagem e corpo, o português e o espanhol. Há nesse momento uma experiência bem diferente, a experiência de um personagem cujo corpo obedece aos entrelaçamentos imprevistos de trajetórias, às alterações casuais dos espaços e das línguas, propiciando uma estranheza (uma descontinuidade na ficção) que remete a um labirinto de tempos e épocas que se cruzam, que agregam memórias, vidas vividas, afetos.



Trata-se de uma combinação entre corpo, espaço e câmera cinematográfica que, no filme, evoca a ação imóvel, a espera, como figuras que suspendem momentaneamente o desenrolar narrativo e imprimem outro olhar sobre as regiões de fronteira. Uma combinação que mantém uma relação com o espaço que é da ordem do desejo, da intensidade, da implicação, da curiosidade. Assim, um Lugar não é só seu presente, mas também um labirinto de tempos e épocas diferentes que se entrecruzam num espaço e o constituem. Não estamos mais no paradigma da interioridade psicológica do cinema clássico narrativo, tampouco em formatos do cinema documentário construídos a partir dos encontros e desencontros entre “eu” e “outro”; esses limites identitários, ainda que deslocados e ressignificados nos cinemas modernos, quase nada significam para o sentido de Lugar nos filmes aqui analisados, pois interessa o modo como a memória é agregada ao espaço, como os corpos e as vidas ali vividas contribuem para trazer uma materialidade corpórea aos espaços quaisquer do cinema.

A espessura do corpo, da câmera e os espaços quaisquer

Se o Lugar é muito mais do que um ponto num mapa, visto que supõe vários estratos de tempo e épocas que se cruzam entre si, guardando consigo uma densidade temporal e afetiva profunda, pensá-lo no cinema implica levar em conta a complexidade de sua representação e suas múltiplas formas de expressão. Em *Serras da desordem*, é na reencenação vivida pelo corpo indígena, na sedimentação de um tempo longo para acolher esse corpo, que o sentido de Lugar se mostra. Ao reencenar a trajetória errante de um índio de etnia guajá, sobrevivente de um massacre que aniquilou toda sua aldeia em 1978, no interior do estado do Maranhão, Tonacci faz do tempo de pesquisa e de filmagem do indígena um aliado: *Serras da desordem* é resultado de uma pesquisa que começa em 1993, durante uma conversa com o sertanista Sydney



Possuelo, sendo as primeiras gravações realizadas em 2000. Portanto, restituir a errância do índio pelo interior do Brasil é trabalhar num tempo longo, o tempo necessário para se deixar imprimir pelo corpo do outro e para que esse corpo outro se abra para uma aderência da câmera. Restituir/reencenar a errância do índio é também fazer um gesto de acolhimento que reconcilie corpo e alma, que suspenda as fronteiras, que alcance a redenção da realidade física (KRACAUER, 1997). Se Carapiru deve envolver-se de novo com seu corpo (desnudá-lo pela segunda vez) e sua história, reencenar situações, repetir antigos encontros e teatralizar a incompreensão e o luto, é porque *nessa segunda vez* os encontros serão felizes, comemorados, catárticos.

Trata-se de um movimento de sedimentação do tempo, de acolhimento do outro que restitui, na solidão do corpo sobrevivente e fantasmático, a incompletude do mundo, da imagem e da História. Trata-se de uma “política das sobrevivências” que, implementada por Andrea Tonacci e atuada por Carapiru, não promete nenhuma ressurreição (haveria algum sentido esperar de um fantasma que ele ressuscite?), mas que, ao realizar a sobrevivência do passado no presente e capacitar a imagem para um “menor contrapoder”, ensina que a destruição nunca é absoluta, assim como não há verdades derradeiras ou a salvação final (DIDI-HUBERMAN, 2011: 102).

Em *Do outro lado do rio*, é a língua falada e partilhada que devolve um sentido de Lugar à imagem. O filme explora o imaginário da fronteira entre o Brasil e a Guiana Francesa, o significado desse limite/passagem para os brasileiros que lá vivem.⁵ São personagens que querem atravessar a fronteira do rio Oiapoque

5. O filme de Lucas Bambozzi é um desdobramento da série *Viagens na fronteira*, um conjunto de cinco vídeos de curta duração dirigidos por diferentes artistas, realizada pelo Itaú Cultural (1998) e que teve como título *Fronteiras*. O curta *Oiapoque-L'Oiapoque* (11 min), de Bambozzi, é um dos vídeos dessa série e funciona como campo de pesquisa – de personagens, lugares, situações, imagens e sons – para o longa que o diretor faria alguns anos depois. Para uma discussão mais extensa dessa série, ver artigo de minha autoria, “Viagens na fronteira do Brasil e do cinema”, na revista *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 4.



a qualquer custo porque acreditam que, do outro lado, na Guiana, a vida poderá ser mais feliz. A escuta do filme se traduz então de forma poética e marcadamente subjetiva, já que a língua (entre o francês e o português) se apresenta como retalhos/cacos de sonhos irrealizados. Trata-se de uma escuta acolhedora, em que o falado deve ser partilhado e demonstrado *visualmente*. Nesse sentido, procedimentos expressivos tais como reenquadramentos, sobreposições, colorações, *slowmotion*, grafismos, paisagens compostas de desfigurações progressivas tornam-se resultado desse gesto de acolhimento interessado pela aventura instável desses sujeitos.

Se as expectativas são muitas – “*avoir de l’argent*”, “*vivre aventuras*”, “casar com um francês e ter um filho de olhos azuis”, “ir pra Paris porque aqui é o início da França” –, o filme busca restituir esse imaginário no qual a língua falada é híbrida, intersticial, clandestina. Trata-se de uma gama de efeitos plásticos e expressivos que buscam acolher essa nova língua que, falada numa conversa, se manifesta como pátria e exílio, pertencimento e despertencimento. É a gagueira partilhada, vivida e experimentada pelos corpos, da secretária Eliane e do chefe da aduana que, na sua duração infinita, propõe uma língua outra e suscita uma nova relação entre a câmera, o corpo e o espaço – lúdica, afetiva, cognitiva, catalisadora.

Podemos dizer que há, nesses filmes, uma câmera que tende muitas vezes aos detalhes, ao microscópico, e que se deixa guiar pelas discretas modulações de detalhes sonoros (as entonações da língua, a gagueira), detalhes luminosos, cinéticos do interior da cena, recolocando a questão dos espaços quaisquer sob outra perspectiva narrativa: a que assume a dimensão corporal do Lugar como ponto de partida para revelações e acasos capazes de abrir percepção, cognição e sensibilidade do espectador para além do olhar empobrecido que já não percebe a riqueza de sentidos de um mundo em constante mobilidade. Nesses filmes, o corpo dos personagens não é um termo neutro ou vazio, mas carregado de uma espessura da qual emergem memórias, dores, afetos, intensidades imprevistas.



Em *O céu de Suely*, a sensação de não pertencimento à cidade de Iguatu (ou a qualquer outro lugar) aparece através das perambulações de Hermila (vivida pela atriz Hermila Guedes) em meio às paisagens desérticas e áridas dessa cidade no interior do nordeste brasileiro. Os espaços por onde anda são sempre locais de passagem – seja para vender um bilhete de rifa, seja para passar o tempo dançando forró numa pista de dança, seja nos quartos de motel em que compartilha alguns momentos com João (ator João Miguel), seja nas redondezas do posto de gasolina – que reforçam o viés narrativo calcado na exploração desses espaços quaisquer. A personagem (protagonista) decide voltar para sua cidade de origem, Iguatu (no Ceará), e está cheia de planos, na medida em que espera que o pai de seu filho venha morar com eles, para montarem uma barraca de vendas de eletrônicos. Hermila e Mateus haviam ido para São Paulo, e agora voltariam para o Nordeste, sendo que Mateus viria depois de Hermila. Mas, com o passar do tempo, Mateus não vem e a moça situa a perda de suas expectativas. Sem Mateus, aquele lugar torna-se inóspito, transitório, e seus projetos ruem.

Assim, o que vemos são espaços que “perderam seu sentido corrente de ‘morada’, de ‘lugar’ porque condicionam ‘instabilidade’ e ‘laços frágeis’” (FRANÇA, 2003: 138); espaços que algumas vezes são redimensionados por uma câmera à flor da pele que reterritorializa os corpos de Hermila e sua colega, Georgina (vivida pela atriz Georgina Castro), fazendo com que a condição de descentramento/deslocamento possa gerar também uma série de afetos a serem compartilhados com o espectador. Momentos em que a câmera se fixa no rosto de Hermila e Georgina fumando ou inalando um pote de acetona, ou ainda quando passam cubos de gelo pelo corpo para se refrescarem, são evocativos da emergência do Lugar, não enquanto restituição ou acolhimento, mas como retorno. É a figura do retorno que permite reatar o que estava desligado, memórias vividas no corpo, e semear/gestar novas sensações e novas memórias.



Karim Aïnouz fala em entrevistas da importância de haver “um projeto de utopia” para o Brasil e para o mundo que seja “uma utopia física, material, imanente, não-transcendente”.⁶ Se a noção de utopia implica no pensamento do espaço-tempo como um ideal a ser alcançado, e o lugar ideal não existe, importa a ideia de uma “utopia imanente” que possa ativar, nas imagens, memórias e temporalidades que corpos em deslocamento carregam consigo e que se efetuam por solavancos, hesitações, gagueiras, incompletudes.

Em *Terras*, o quadro cinematográfico se impõe frequentemente ao olhar do espectador. Há uma pregnância do quadro – os planos fixos do solo, dos troncos, das folhas – que produz uma incerteza sobre o que se vê, embaralhando as relações entre o perto e o distante, o dentro e o fora, o grande e o pequeno. Essa pregnância do quadro parece falar de uma “atenção à vida”, ao detalhe das coisas, que possa ser um modo de reparação e um antídoto às formas reificadas e repetitivas da transitoriedade. Se há uma interioridade da câmera assim como há uma interioridade do corpo, o documentário filma as superfícies das folhas, dos troncos, dos rios, do solo, de modo a registrar sua duração na imagem e no mundo. *Terras* insufla a superfície das coisas de uma interioridade/corporeidade que é o próprio trabalho do tempo, da memória do mundo, forçando o espectador a contemplá-las nos seus detalhes, microperceptivamente, e ativando nele um corpo sensível.

Em *Terras*, assim como em *Do outro lado do rio*, a experiência de estar na fronteira é entremeada por tempos mortos, longas esperas, relatos de vida diversos, conversas, situações imprevistas, encenações que não só desempenham uma função dramática, como endossam e dão densidade narrativa a um cotidiano muitas vezes marcado pela perda de sentido do Lugar. Se, em ambos os filmes, a fronteira é o lugar de encontros e desencontros, partidas e chegadas, de imagens corriqueiras como portos, cais, barracas de feira, estradas, no filme

6. http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm



de Bambozzi, o Lugar emerge no gesto (expressivo, estético) de acolhimento da língua clandestina; em *Terras*, o Lugar emerge no gesto de reparar e injetar tempo na superfície das coisas. Em Bambozzi, as bordas escurecidas da imagem sugerem que a percepção é também uma experiência de opacidade, de subtração, que há qualquer coisa de obtuso e incerto no desejo de passar para o outro lado. Em *Terras*, a pregnância do quadro ativa a percepção consciente da temporalidade das coisas e a consciência, como lembra Henri Bergson, só é possível graças à memória. É a memória que nos permite estabelecer relações entre as vivências presentes e as anteriores, estabelecer correspondências entre as coisas, atribuir temporalidade aos eventos.

Viagens na fronteira é o título da série de cinco vídeos, realizada pelo Itaú Cultural em 1998, que teve como tema “Fronteiras”. Trata-se de um projeto amplo que emerge junto com o convite feito a fotógrafos, escultores e artistas plásticos para participar de uma ação coletiva com o objetivo de propiciar a criação fora dos espaços tradicionais de exposição de arte, como galerias e museus. No âmbito do audiovisual, foram convidados os artistas Carlos Nader, Lucas Bambozzi, Marcello Dantas, Roberto Moreira e Sandra Kogut. A proposta era percorrer diversas regiões fronteiriças do Brasil, de Norte a Sul, registrando situações, conversas, encontros e desencontros, construindo histórias com o formato de um diário de viagem, com tempo máximo de cinco minutos cada.

Os cinco trabalhos – *Ponta Porã, Pedro Caballero, Foz do Iguaçu* (8 min, Marcello Dantas), *São Gabriel da Cachoeira – San Felipe* (7 min, Carlos Nader), *Oiapoque – L’Oiapoque* (11 min, Lucas Bambozzi), *Chuí, Lecy e Humberto nos Campos Neutrais* (8 min, Sandra Kogut) e *Bonfim – Lethen* (6 min, Roberto Moreira) – têm portanto curtíssima duração e neles a sensação de efemeridade é brutal. Há em comum a tentativa de pensar as fronteiras geográficas e humanas do país como espaço do imponderável, do longínquo, possibilidade de experiências novas, limiar entre o conhecido e o que resta conhecer, marco entre o mundo cotidiano e aquele sonhado e, ainda, modo de explorar as próprias fronteiras



expressivas do cinema documentário. Perpassa por esses trabalhos não só a ideia de um inacabamento que faz escorrer modos de vida fragmentados, sem a marca do pertencimento a grupos ou classes sociais, como também uma experiência de contemplação dos limites (imensos) do país, limites de cuja beleza devém o “inteiramente outro” da natureza, intocável, inabordável, distante. Para que essa aparição do longínquo em seu recolhimento se torne visível, essas curtas exibem, de formas variadas, um excesso de horizontes e de possibilidades, a percepção de um país de dimensões continentais, cuja exuberância e beleza convoca, na imagem, um espelhamento dessa condição da natureza como paisagem. Para tornar visível essa beleza da natureza como “o inteiramente outro”, é preciso que já se esteja em exílio – e, sobretudo, em exílio da vida citadina (ISHAGHPOUR, 2004: 90-91).

Destaco, entre os cinco trabalhos do projeto, o curta *Ponta Porã, Pedro Caballero, Foz do Iguaçu*, de Marcello Dantas, que se concentra na fronteira das cidades geminadas de Ponta Porã (Mato Grosso do Sul) e Pedro Juan Caballero (Paraguai). Dantas divide a tela em três para cada vez que a costureira, o índio ou o auxiliar de bombeiro narram suas experiências de vida. Os personagens sempre ocupam o centro da imagem enquanto as bordas são preenchidas pela paisagem do rio Iguaçu, das cataratas. Como não há divisas, acidentes geográficos que separem os territórios, é o filme que inscreve graficamente a linha, dividindo a tela, incrustando a conjunção como um modo de dialogar com o que é dito e com a imensidão dos espaços. Se a natureza como paisagem não tem nada de “natural”, se a paisagem é uma função da cultura, se ela só tem realidade para o olhar daquele que a contempla, não é de estranhar que a imagem-paisagem seja tão recorrente nos curtas dessa série. Ver a natureza e a paisagem exige a distância do olhar, uma distância experimentada nas imagens feitas por esses artistas deslocados; exige o exílio (ISHAGHPOUR, 2004: 91).



* * *

ano | número |

dossiê

Exibir a maneira pela qual o Lugar toma corpo na cena e se manifesta em formas materiais, objetos, semblantes, corpos, quase independente do fluxo narrativo principal, é requalificar os espaços de passagem, dotá-los de uma temporalidade heterogênea e complexa, de sentidos (olfato, visão, tato etc.) que restituem memórias vividas, esquecidas, reelaboradas. Se a política da arte do cinema se realiza no modo de acelerar ou retardar o tempo, de ampliar ou reduzir o espaço, de conectar ou desconectar o olhar e a ação, de criar continuidades ou discontinuidades entre o antes e o depois, o dentro e o fora, importa extrair dessas histórias de espaços quaisquer e trajetórias incertas uma nova partilha do sensível capaz de reorganizar os imaginários circundantes das fronteiras, de ressignificar esses espaços de passagem (RANCIÈRE, 2011: 111-136).

Há histórias profundas, palavras e conversas que se tornam interligadas, embebidas na mobilidade do Lugar ao longo do tempo (*Serras da desordem*). Todos os lugares e seres têm histórias a contar, algumas são conhecidas, outras partilhadas, e há aquelas perdidas (*Terras*). Certas histórias levam mais tempo para ser contadas do que outras; algumas são pequenas, podem ter um fim, outras são abertas, incertas, a serem preenchidas, acolhidas (*Do outro lado do rio*). Pode ocorrer também uma relação forte com um lugar onde se esteve ou se passou algum tempo, um retorno que semeia algo novo (*O céu de Suely*). Há ainda aquelas histórias que trazem consigo uma sensação de distância, histórias de viajantes que se retiram, se recolhem, para que suas imagens possam se tornar paisagem, revelando um olhar exterior, exilado, barrado (projeto *Fronteiras*).



Referências bibliográficas

- DIDI-HUBERMAN, G.. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- _____. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- FRANÇA, A. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faperj, 2003.
- _____; LOPES, D. (Org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- ISHAGHPOUR, Y. "O Real, cara e coroa". In: *Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- KRACAUER, S. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- LISSOVSKY, M. "Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares". *Revista Contemporânea, Comunicação e Cultura*, UFBA, vol. 9, nº 2, 2011.
- MARKS, L. *The Skin of the Film*. Durham; Londres: Duke University Press, 2000.
- RANCIÈRE, J. *Les écarts du cinema*. Paris: La Fabrique, 2011.