

**PAISAGENS DA DIÁSPORA: TRANSCULTURALIDADE E CONTEXTOS
DE PARTIDA NO CINEMA BRASILEIRO *IN BETWEEN*
CONTEMPORÂNEO**

Rafael Tassi Teixeira¹

Resumo: O trabalho pretende investigar e analisar a construção das narrativas cinematográficas em filmes brasileiros realizados entre 1995 e 2014, abordando-os no âmbito das relações entre os processos de mobilidade transnacional e a percepção das subjetividades em contextos de partida e recepção dos coletivos de brasileiros *in between*. A problemática central são as interpretações dos sujeitos migratórios em situação de trânsito (expectativas de partida, integração, topicalizações, retorno) e seus desenvolvimentos na cinematografia da atualidade, tendo como grupo focal quatro filmes brasileiros inscritos no cinema ibero-americano contemporâneo: *Terra estrangeira* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995), *O Céu de Suely* (Karin Ainoz, 2006), *Jean Charles* (Henrique Goldman, 2009) e *Praia do futuro* (Karin Ainoz, 2014). O objetivo é pensar, por intermédio de distintas ‘consciências’ fílmicas, o conceito de identidade “diaspórica” (mas também, ‘estrangeiro’, ‘exilado’, ‘ilegal’, ‘deslocado’) nos filmes brasileiros do período indicado. Paralelamente, o trabalho tenta problematizar a questão contemporânea dos fluxos migratórios e os deslocamentos humanos verificáveis nas paisagens fílmicas, enfocando a mencionada cinematografia para pensá-la junto à percepção social do fenômeno da mobilidade latino-americana na atualidade.

Palavras-chave: Discursos cinematográficos; migração; identidades diaspóricas; topicalizações.

Contato: rafatassiteixeira@hotmail.com

O cinema brasileiro da retomada (Xavier 2001) está contemplativamente situado em uma posição privilegiada e também difícil para se pensar as dinâmicas de saída e as representações da identidade peregrina no contexto atual. Essa premissa é estabelecida pelo âmbito formador da própria geografia mutante do cinema mundial e, para o caso brasileiro, do sentido ímpeto entre uma contextualidade inserida na esfera das dissoluções das narratividades e o esforço categórico em dar um sentido, fotograma a fotograma, mais comprometido com os lugares, as adesões e os sujeitos aos quais interpreta.

¹ Doutor em Sociologia pela Universidade Complutense de Madrid (2004). Vice-Coordenador do Mestrado e Doutorado em Comunicação e Novas Linguagens (PPGCOM\UTP, Paraná - Brasil).

Teixeira, Rafael Tassi. 2016. “Paisagens da diáspora: transculturalidade e contextos de partida no cinema brasileiro *in between* contemporâneo”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 336-344. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Paralelamente, na história do cinema nacional (Bernadet 1994), as idealidades ficcionais se inscrevem no que se caracterizaria como uma perspectiva polifônica apenas algumas vezes estruturante quanto a problematização da alteridade. Uma alteridade que tem menos que ver com um cuidado crescente em se evitar a linguagem totalizante que o desejo dar seguimento a topos percebidos como autênticos.

A incredulidade tópica e a desconfiança de que toda imagem que não tenha sua contraparte, providas até mesmo pelo lado mais acessível da condição do *transporte*, no cinema mundial (Kilbourn 2010), em certo sentido, desfez a ficção do enraizamento e da plenitude da representação na sentida luta por lugares mais hegemônicos na autonomia da sensibilidade. Mais do que âmbitos e configurações esvaziados pela aniquilação da metáfora do desenraizamento, uma estética longe de ser aquela acusada de pseudocínica e comercial do cinema brasileiro “pós-moderno” dos 1980 (Pucci 2008). O cinema ‘pós-retomada’ parte de sensibilidade como fascínio pelo desfazer, ainda que parcial, metafórico ou nostálgico, da sedução do paradigma do encontro, consigo mesmo, em uma situação diferente da origem.

Nesse sentido, o cinema brasileiro dos 1990, múltiplas vezes, segue debatendo-se em uma incerteza quanto a analíticas das identidades como ficções delas mesmas (identificações para fora delas, quando desejadas), e o crivo social da finalidade da representação na ascendência sobre si (anteparo da consciência da ancestralidade na busca por autonomia de direitos tradicionalmente espoliados).

No âmago da transformação, a premência da saída como *ethos* da identidade resignada a ser perpétua busca. Cinema, ao mesmo tempo, que sofre com a crucificação da própria imagem (Ramos 2000), estabelecido no esfacelamento da condição da alteridade antes de sequer alcançar, como aponta Stam (2008), um rumo à suficiência da polifonia. Nesse universo de identidades parciais, de desengano com o Brasil e a percepção da inadaptabilidade, na redefinição da expectativa temporal aberta pela passagem migratória. As intermitências de uma decepção que o cinema recebe duplamente: a derrubada pelo governo Collor, os problemas de segurança pública e as crises como

elementos de partida e de convivência constantes.² A ‘nação’, como movimento de desnuclearização de universos que se partem, bifurcações da subjetividade no imaginário da representação emergente que, a partir dos 1990, no caso brasileiro (Sales e Reis 1999) se torna o recrudescimento dos processos de esvaziamento de sentido tomando impulso desde os 1980.³

Terra Estrangeira (Walter Salles e Daniela Thomas, 1995) é o primeiro filme de grande porte da temática da desnaturalização parcial, mas perene, que os protagonistas recebem como indivisibilidade: a condição da frustração por ter que se refazer a partir do desafio da etnicidade extraterritorial. A ‘equivalência transcultural’ (Stam 2008) do cinema com a decadência do mito da globalização imaginada. Uma busca por uma suposta essência e uma dificuldade analítica em reconhecer que a autenticidade é, antes de tudo, uma ficção tão nociva quanto sua pretensão de auto-suficiência. Como revela Stam (2008), essa dificuldade é bastante antiga no cinema nacional e remete a sensibilidade nascedoura das próprias origens do cinema brasileiro que é simultâneo, nas décadas antecedentes aos 1990, com a emergência política e o engajamento vigentes no Cinema Novo (Moreno 1994). No fundo, não tão centrais como se canoniza, e, no Cinema Marginal, não tão periféricos como se supõe, mas que, no cinema dos 1990, desfibraram as representações em rotundas alegorias da condição potencialmente relacional das identidades, sempre

² Lembremos que em 1989, no momento crucial da redemocratização, a sociedade brasileira sofre um de seus traumas mais profundos com o caos econômico deflagrado pelo governo Fernando Collor. Mais de 5.000 salas de cinema que existiam no Brasil são reduzidas a menos de 700, apenas quatro anos depois do governo instaurado. O efeito foi à morte súbita do cinema brasileiro, que praticamente deixou de existir entre 1989 y 1994. Com o fim do governo Collor, novos modelos de financiamento brotaram e a produção independente renasce. Como explica Walter Salles (2013), os filmes desse momento são alimentados por uma vontade comum: “o desejo urgente de repensar a identidade em um país traumatizado por 25 anos de governo militar. Esse ciclo inicia-se em 1994 com uma geração de cineastas talentosos como Karim Aïnouz, Fernando Meirelles, Beto Brant, Carla Camuratti, Esmir Filho, Sérgio Machado, Laís Bodanzky, Paulo Caldas e Lírio Ferreira, entre outros”. Ciclo conhecido como “Cinema da Retomada”, interessado em indagar questões centrais da identidade: “quem somos, de onde viemos, para onde queremos ir”, que duraria de 1995 a 2003.

³ Os migrantes brasileiros dos 1990 são, fundamentalmente, jovens que buscam possibilidades de ascensão negada em território nacional. Há ampla diversidade nesses fluxos: durabilidade e consistência diferenciados, heterogeneidade crescente, auto-imagem definida em polarizações com o país de origem em um jogo de identidades que se transfere sempre as margens, conjuntamente a possibilidade mutante das idas e vindas e das metamorfoses da percepção como estrangeiro.

periféricas, sempre conduzidas pela sensação de que não terminam nunca de, minimamente, encontrarem estabilidade.

Os cinemas emergentes dos 1990 traduzem os sinais dessa redefinição: novas redes sociais estabelecidas longe do lugar de nascimento, e uma busca pela solidificação dos laços na terra receptiva. O significado é a ética de uma reincorporação. Um *ethos* das oportunidades vividas pela própria busca da vinculação com algo que já não existe mais, porque não existiu nunca, e porque agora se assume como a entrada mais profunda em outra sociedade, a dessocialização do Eu na origem simbólica da desassistência. O filme de Walter Salles e Daniela Thomas é representativo dessa perspectiva porque estabelece uma enunciação da retórica da partida, a violência do processo de desmaterialização do primeiro olhar, que se imprime da sobrevivência da expectativa como núcleo básico do projeto de realidade. Ser, então, no exílio, no desterro, a expressão da força do desencontro. Ser um mensageiro do pessimismo do primeiro entorno e, contrapartida, uma abertura para a reprodução cultural e para o pensamento sobre si mesmo no silogismo de uma nova temporalidade aberta na condição migrante⁴.

Terra Estrangeira é um dos filmes mais centrais na construção do elemento primordial da partida porque a identidade é sentida como fluxo de negociações que se permitem no processo de busca de uma imagem mais consertada com a percepção da interação. Essa especificidade tem a ver com a questão simbólica de que todos os migrantes carregam consigo a reprodução cultural, mas, se ela está ensaiada sobre a depreciação do registro da autonomia, a partida é vista como mensagem de apaziguamento. Em *Terra Estrangeira* os dualismos permitem serem marginalizados pelo olhar, domesticado até certo ponto, da noção de estranhamento. O próprio mito da individualidade se torna a ascendência possível pelo fluxo de partida. Projeto de resistência, de ciclicidade do lar afetivo em uma formação de redes que expõe uma experiência

⁴ Ser imigrante, nesse caso, tem a ver com a despertar do sentimento de transitoriedade que se quer como condição não de desenraizamento, mas de contingência da estrutura da representação, da anulação parcial da identidade vestida como originalmente impeditiva, signo do anti-caos comunitário, e da enfática polaridade da diferença em um Brasil que desterritorializa sem pensar antes o grafismo dos sonhos que exila: impõe desgarrados na 'pele social' crivada pelo estigma de um pertencimento que só pode ser ao longe.

dos sentimentos, uma vivência da intimidade na evocação das imagens das rupturas possíveis e necessárias que precisam ser feitas porque ‘colam’ pedaços, substâncias, desfeitas já em sua origem. Nesse sentido, o filme de Walter Salles e Daniela Thomas é o próprio paradigma da sociedade brasileira dos 1990, um processo de desencorajamento dos territórios de fixação que evocam imagens do abandono de nascença. Expressa-se, portanto, na contundência das renegociações abertas pelos movimentos *in between*, desenvolvendo campos sociais entre dois lugares, rearticulando dinâmicas locais-globais e levando o processo social para o âmbito da transversalidade interrelacional.

A dinâmica migratória muda de lugar no filme *Jean Charles* (Henrique Goldman, 2009). O paradigma migratório é estruturado na Londres pré-atentados de 2005, com a imagem de um imigrante brasileiro que executa bem os passos reconhecidos de muitos dos sujeitos em situação de êxodo: há uma representação interessante da comunidade de brasileiros e o universo de acionamento das redes de solidariedade e empregabilidade são exibidos desde o universo das relações comunitárias aos dilemas cotidianos dos migrantes. O filme mostra com coerência o processo de adaptação das figuras migratórias em situação de contingência do universo das representações em um ambiente que é pouco familiar em seu sentido inicial: (a) o encanto/desencanto de origem, (b) as dificuldades de leituras do entorno, (c) a vivência precária e o apoio das redes para minimizar o impacto da distância ainda que, paralelamente, potencialize a dificuldade de imersão na sociedade de abrangência, (d) a vida na ilegalidade e a importância da saída da categoria ‘*sin papeles*’⁵. Problematisa a experiência dos empregos precários quando a língua não é inicialmente dominada e a coexistência nas mãos dos compatriotas que tanto ajudam como exploram, assim como expõe a utilização do *ethos* de uma brasilidade inventiva e carismática para fugir do peso da institucionalização punitiva aos migrantes.

⁵ ‘*Sin Papeles/ San Papiers*’, são categorias midiaticamente construídas que, segundo Nash (2008), apenas evidenciam o peso proporcional da cidadania como um processo de portabilidade documental, ‘Nós-Outros’, que inscrevem os migrantes mundiais em hierarquias de acesso e fragmentam ordens cívicas em dicotomias documentados x indocumentados, cidadãos de primeira x segunda classe.

O filme cria essa sucessiva mensagem da solidariedade migrante, e trata dos processos de autodefinição das expectativas de vida pela via da correlação imigrantes-custo psicológico da imersão, que nunca é definitiva, que poucas vezes é fácil e que, filmicamente, expõe alguns dos estágios da adaptação. No fundo, há um grande paradoxo, corretamente exposto na narrativa, num sentido muito semelhante ao que Martes (2000, 84) comenta a respeito dos brasileiros nos Estados Unidos. A inserção não é definitiva porque, em que pese à admiração com a sociedade de chegada, a participação não é irrestrita e a posição social muito fraca subsidia oscilações que fazem o imigrante entender que os processos de permanência e de retorno são muitas vezes menos previsíveis e controláveis do que ele gostaria.

A ambivalência estrutural dessas composições é bem apresentada na dinâmica das oscilações migratórias. Há compensações interessantes no fato de estar longe da situação de origem e, como Jean Charles mostra, parece ser que o sentido da independência, do dinamismo pessoal e da formação de redes depende das relações de trabalho, da sociabilidade compartilhada, da remuneração econômica mais alta do ponto de vista da sociedade de origem e do convívio mais próximo, mais direto e imediatamente mais recíproco. Na Londres polifônica, o efeito da depressão é minimizado pelo perfil aproximado da estrutura social que sustenta um mesmo discurso. Se há, sentidamente, hierarquias de contato, também coexistem espaços para escolhas individuais que redefinem as expectativas de resposta coletiva.

Jean Charles é um bom retrato do cinema brasileiro pós-retomada que prefere observar seus protagonistas como imersos em ciclos de relações em escalas transnacionais, expostos no dramatismo dos deslocamentos humanos mais recentes que interligam países, espaços, localizações e regionalidades. Sobretudo, pretender pensar os atores da migração dentro de suas novas territorializações e ambivalências, em suas intersecções comunitárias acionadas como conjuntos de reciprocidades que fornecem referências significativas nos processos de cruzamento de fronteiras. A análise fílmica da morte trágica de Jean Charles, traz um novo sentido cinematográfico que se entrelaça com o pensamento diaspórico, pensando um cinema com maior

componente de risco, e, ao mesmo tempo, expondo ficcionalmente a diversidade de causas dos processos de mobilidade e as admissões segmentárias, as clivagens seletivistas da dinâmica dos fluxos e da padronização de coletivos.

O cinema de Karin Aïnouz, por sua vez, pode ser lido, dentro de várias possibilidades (Fischer 2010) como um esforço caracteriológico por tensar as subjetividades em seus processos mais individuais quando não há outra opção a não ser seguir o caminho da sensibilidade escapatória. Mesmo que o preço, mesmo que a dor das vidas deixadas no âmbito de uma espera eterna, na comunidade de partida sempre acompanhe o movimento dos olhos para fora da paisagem concebida, o jogo de relações passará pela pragmática da perda, ou do incontornável indicial de todas as vivências, de todos os encontros a serem estabilizados. É preciso romper, mostram os personagens, com os múltiplos lugares anímicos antes de desenvolver uma verdadeira possibilidade de reencontrar a própria imagem, que se quer mais próxima.

Em dois filmes de Aïnouz, *Praia do Futuro* (2014) e *Céu de Suely* (2006), as investigações de seus íntimos, as pausas sobre suas expectativas, a suavidade com que a música extra-diegética acompanha os espaços de desencontros – nada em uma relação significa apenas uma perda em que não há retorno – são processos de tangibilidades que a mudança de localização quer amplificar. É por extensos períodos de contemplação que os personagens buscam a solvência migratória. As poucas falas e os multiplicados rostos, as escolhas aparentemente abruptas, multiplicadas por sucessivos abandonos, no fundo demonstram que o imaginário não pode ser percorrido nem aproximado se não existir uma conveniência projetiva desses instantes plenos de simbolização que há na paisagem inicial. O mais difícil, parece dizer essas subjetividades fílmicas, é encontrar a felicidade sabendo que ela é quase exclusiva, e que os múltiplos irmãos precisarão entender as rupturas, que familiares serão abandonados, que apenas alguns conseguirão concretizar os projetos de distanciamento.

Praia do Futuro e *Céu de Suely*, são construídos não pelo universo das relações sociais como única condição em uma mobilidade escapatória, ou, dito de outra maneira, para abandonar um lugar de territorialização profundamente inibidora. São filmes sobre a condição do desenraizamento inicial, da

contingência da estrutura da representação em prometer apaziguamento onde ela não pode nunca estabilizar-se; ou, no mesmo efeito que tensiona e aproxima, o necessário de uma perene construção da busca do amor, sobre como ele é um arrebatamento que não pode ser anulado sem a morte da alma, expulso, em extirpação constante. A única explicação do arrebatamento está no toque do afeto e na salvação da experiência relacional. Ela mesma, sempre um novo processo migratório, uma nova paisagem a ser respirada, um horizonte a receber a conjugação da estesia desses corpos que se deixam recolhidos pelas substâncias, ou pela vocação para serem transportados, libertos, seguidamente imaginários, perenemente aceitos.

Quando os sujeitos fílmicos do cinema de Aïnouz descobrem as pequenas deambulações que podem ser intensificadas nas escoltas das relações sociais, a saída é o único movimento possível de seguir intensificando a falta da imagem da suficiência de uma memória, que não quer, que não deseja sedimentar-se. Não necessariamente há falta de sintonia entre o sujeito premente e a identidade circundante.

À deriva dos projetos de vida não é estabelecida pela falta de fixação dos corpos e dos olhos em uma paisagem ambiente. As insuficiências alimentam os pousos dos significados que escolhem querer prolongar as pequenas contemplações perdidas no território que não consegue multiplicar esses valiosos segundos. Os sujeitos são naufragos de seus próprios sonhos. Há muito mais a ser explicado na condição do amor, do desejo que precisa ser perseguido, para que a incomunicabilidade não determine, para que os sonhos sigam sendo sonhados. Trata-se de um cinema dos corpos, estabelecidos pelos afetos, dimensionados pelos pensamentos sempre a um passo da incorreção que eles mesmos possuem como promessas.

A câmara sempre espera o recolhimento que há nessa investida, mas não há desnudamento, não há vantagem no que se omite. Há peregrinação de peles, sem perfurar corpos, através de seus olhos e cada consequência suave de um desejo a ser respeitado. As mínimas afetividades ensaiadas sob uma estrada solitária que, na luz do amanhecer, aparece como a condição impossível do amor, ou da entrega a identidade circunscrita, o mar encapelado, mas

intensamente silencioso que a solidão se afunda; todas as cenas que os sujeitos que se deslocam pela necessidade de não morrerem nos processos nostálgicos, ao preferir olhar para trás – ou nunca mais olhar – do que se lançar para frente.

Contudo, no cinema de Aïnouz, essa é apenas uma opção que, como tantas, há pouco interesse em mediar o deslocamento ao sucesso ou a inevitabilidade do amor. Sempre existirá, para frente ou para trás, a praia e a estrada a serem sonhadas. A vida a qual se parte segue acontecendo em um território submerso, logo abaixo da pele aberta, um abandono, ou uma melancolia que não se extinguirá jamais, mas que terá que ser parcialmente desabitada, substituída apenas pela potência da relação, que sustentará a difícil falta do lar de partida.

As significações dos lugares buscados, no cinema de Aïnouz, revelam a quase equação desse problema de origem: não se chegam aos afetos sem as distâncias deportadas\transportadas. Da mesma forma, não se terminam os silêncios, não se cruzam os azuis dos céus (Fischer 2010, 21) sem que várias perdas sejam produzidas, do começo e do fim de todas elas, que serão o despertar do tempo, mesmo que ele seja abrupto ou que consiga vir como um corte na memória, mas que terá a seu favor a delicadeza da criação de atmosferas. O cinema de Aïnouz potencializa justamente isso: a delicada criação de atmosferas que, filmadas em planos de azuis e sequências de estradas e mares solitários, revelam, sem desnudar, os corpos perfumados que existem nas ilhas chamadas sociedades.

BIBLIOGRAFIA

- Bernadet, Jean-Claude. 1994. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Edusp.
- Fischer, Sandra. 2010. “Azuis de Ozu e de Aïnouz”. In: MOURÃO, D. (Orgs.). *X Estudos de cinema SOCINE*. São Paulo: SOCINE.
- Kilbourn, Russel. 2010. *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*. Nova York: Taylor & Francis.
- Martes, Ana Maria Braga. 2000. *Brasileiros nos Estados Unidos*. São Paulo: Paz e Terra.
- Moreno, Antônio. 1994. *Cinema Brasileiro: História e Relações com o Estado*. Niterói: Eduff.
- Pucci, Renato. 2008. *Cinema Brasileiro Pós-moderno: O Neon-Realismo*. Porto Alegre: Sulina.
- Ramos, Fernão (org.). 2000. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac.

- Sales, Teresa e Reis, Rosana (org.). 1999. *Cenas do Brasil Migrante*. Campinas: Boitempo.
- Salles, Walter. 2013. “La eterna Oscilación del Cine Brasileño.” http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/10/actualidad/1381412748_756661.html.
- Stam, Robert. 2008. *Multiculturalismo Tropical: Uma História Comparativa da Raça na Cultura e no Cinema Brasileiros*. São Paulo: Edusp.
- Xavier, Ismail. 2001. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra.

FILMOGRAFIA

- Jean Charles*. Henrique Goldman, 2009.
- O Céu de Suely*. Karin Ainouz, 2006.
- Praia do futuro*. Karin Ainouz, 2014.
- Terra estrangeira*. Walter Salles e Daniela Thomas, 1995.