

PESADELO REFRIGERADO: CINEMA NO SÉCULO XXI
THE AIR-CONDITIONED NIGHTMARE: 21st CENTURY CINEMA.
PESADILLA REFRIGERADA: CINE EN SIGLO XXI

Pedro Henrique Trindade Kalil Auad
Doutorando, Universidade Federal de Minas Gerais
pedroauad@gmail.com

Resumo

Este artigo busca compreender, em parte, o cinema do início do século XXI. Para tanto, enquadra alguns filmes em três grandes segmentos: o nômade, o isolamento e a comunidade que vem. São analisados em destaque três filmes nessas categorias: *Man Push Cart* (2005) de Ramin Bahrani, *Kinodontas* (2009) de Giorgos Lanthimos e *Nunta Muta* (2008) de Horatiu Malaele, respectivamente. A partir da reflexão individual de cada um deles, e o uso de um arcabouço crítico-teórico interdisciplinar, tentamos construir um painel geral e de interlocução entre os segmentos.

Palavras-chave: Cinema. Século XXI. Interdisciplinaridade.

Abstract

The article intends to think about the 21st century cinema. For this, some films are separated in three segments: the nomad, the isolation and the coming community. Three movies are analyzed in those categories: *Man Push Cart* (2005) by Ramin Bahrani, *Kinodontas* (2009) by Giorgos Lanthimos and *Nunta Muta* (2008) by Horatiu Malaele, respectively. From those individual analyses, and the use of interdisciplinary criticism and theory, we try to construct a general landscape and interlocution between the segments.

Key-words: Cinema. 21st century. Interdisciplinar.

Resumen

Este artículo intenta comprender, en parte, el cine de los inicios del siglo XXI. Asimismo encuadra algunas películas a partir de tres grandes seguimientos: el nomadismo, el aislamiento y la comunidad que viene. Dichas categorías son investigadas destacadamente en las películas siguientes: *Man Push Cart* (2005) de Ramin Bahrani, *Kinodontas* (2009) de Giorgos Lanthimos y *Nunta Muta* (2008) de Horatiu Malaele respectivamente. De esta manera intentaremos construir un marco general y de interlocución entre los seguimientos antedichos discutiéndolos a partir de un examen individual y del uso de un panorama crítico-teórico interdisciplinario.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons



Palabras-clave: Cine. Siglo XXI. Interdisciplinaridad.

1 INTRODUÇÃO

Como podemos começar a pensar a respeito do cinema da primeira década do século XXI? Existem alguns caminhos aprendidos anteriormente para estabelecer uma lógica para uma análise: mercado, enredo, o meio social, etc. Essa pequena análise do cinema do século XXI pretende aglutinar algumas tendências fílmicas, principalmente estéticas e temáticas, que podem ser verificadas com frequência nos últimos dez anos. Não será deixada de lado a importância do mercado cinematográfico quando for um dado importante para nossa reflexão, mas esse não será o nosso foco. A análise do mercado cinematográfico poderia ser feito, por exemplo, pelos seguintes caminhos: retomada de musicais, falência do western, adaptações de *bestseller* e de videogames de sucesso, *remakes* de filmes de terror orientais, etc. Nada disso nos orientará nesse pequeno texto.

Fazer uma escolha pela análise estética e temática nos parece ser um caminho mais saudável para a visualização de um cinema feito amplamente pelo mundo e, também, nos dará uma visão mais próxima do cinema como manifestação artística. Porém, uma análise estética/temática também implica em escolhas: como poderíamos incluir em um estudo filmes tão diversos de origens tão dispersas? Focaremos no que se torna repetitivo em diversos filmes, talvez acreditando, com Deleuze em *Diferença e Repetição*, que é através da repetição que algo novo acaba por surgir.

Para tal análise nos utilizaremos ainda de diversas ideias que aparecem nas ciências humanas, na teoria da literatura e na teoria do cinema nas últimas décadas. Por exemplo, como veremos a seguir, a ideias do nômade, de Deleuze & Guattari, junto com a de diáspora, estudada por Stuart Hall, nos ajudarão a pensar a respeito de um cinema que apresenta personagens nômades e imigrantes, que se perdem na cidade, no deserto, ou mesmo no próprio lar, surgindo daí uma estética cinematográfica do nômade que articula tempo e espaço de uma determinada forma.

Por motivos de tempo e espaço esse texto focalizará em três formas do cinema que se repetiram na última década: o nômade, o isolamento e a comunidade por vir. Para tal análise focaremos em um filme para cada forma e, ao longo do desenvolvimento das ideias, citaremos outros relativos a essa forma emergente do cinema. Para tratar do nômade analisaremos o filme norte-americano *Man Push Cart* (2005) de Ramin Bahrani, para o isolamento

observaremos o filme grego *Kinodontas* (2009) de Giorgos Lanthimos e, por fim, olharemos de perto o filme romeno *Nunta Muta* (2008) de Horatiu Malaele, para vermos a comunidade que vem.

Não estamos aqui afirmando que essas são as únicas estéticas ou temas possíveis existentes nos filmes do século XXI – o surgimento intermitente de autobiografias no cinema ou a predominância de documentários ensaísticos seriam outros focos, por exemplo. Também, não digo que essas composições são novas, surgidas ao longo do século XXI, mas que se tornaram, de alguma forma, predominantes. O alheamento e o isolamento foram marcantes, por exemplo, nos filmes das décadas de 1960 e 1970: *La Notte* (1961) de Michelangelo Antonioni, *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *A Woman Under the Influence* (1974) de John Cassavetes. O isolamento, hoje, também é uma marca de diversos filmes, mas com característica diversa da do passado.

O título deste trabalho é *Pesadelo Refrigerado: o cinema do século XXI*. *Pesadelo Refrigerado* é o nome dado por Henry Miller a um livro que escreve quando volta à sua terra natal, os Estados Unidos. Inspiramos-nos nesse livro por perceber que suas percepções a respeito da América são semelhantes à boa parte do cinema produzido ao longo dos últimos dez anos. Se pensarmos em uma ordem histórica sabemos muito bem que os Estados Unidos “venceram” a Guerra Fria, a partir dos anos 1990. O alastramento capitalístico do mundo parece fazer surgir no cinema impressões que Miller relata em seu livro. Talvez por isso grande parte do cinema em que se percebe esse alastramento seriam filmes produzidos pela antiga cortina de ferro ou em países que, a partir dos anos 1990, abriram e liberaram a sua economia: Argentina, Romênia, Brasil, Taiwan, Coreia do Sul, Hungria, República Tcheca, Dinamarca, são todos países que apresentaram um cinema, em geral, bastante consistente. A Romênia é um país que chama bastante atenção – e veremos um caso a parte – por melhor representar a distinção capitalismo/comunismo. Quase todos os filmes romenos contemporâneos guardam uma nostalgia de comunidade que o comunismo, parece, forçava a existir.

Hoje lá não se percebe mais do que o *Pesadelo Refrigerado*, “uma casa americana (...) fria, austera, estéril e gelada (...) Era *lar*, com toda aquela conotação feia, perversa, sinistra, que a palavra contém para uma alma inquieta” (MILLER, 2006, p.13). A América “era só um vasto deserto desordenado criado por monstros pré-humanos ou subumanos em delírio de avidez. Era algo negativo, uma espécie de nada. Era sonho mau.” (MILLER, 2006, p.13).

Gus Van Sant, um dos maiores cineastas dos últimos dez anos, nos ofereceu talvez a cena mais representativa do cinema de nosso tempo e do Pesadelo Refrigerado: a cena final de *Elephant* (2003). Uma *steadycam* que persegue por todo o colégio dois jovens que matam seus colegas – uma referência clara ao “Massacre de Columbine”. Em algum momento a câmera se afasta, em distanciamento, e vemos a ameaça de uma última morte, em um *freezer* do colégio, com pedaços de carne dependurados feito um frigorífico. A câmera sempre fria, que nunca intervém, nos afasta o olhar, mas o esfriamento, o gélido, o etéreo e a desertificação do espaço são maiúsculos. O tempo não tem mais um impulso cronológico, mas sensível ao olhar.

Começaremos nossa análise com uma visão dos novos nômades que habitam, sobretudo, as grandes metrópoles contemporâneas. Após esse ponto veremos o isolamento como a maior manifestação do Pesadelo Refrigerado. A redenção da sociedade e do próprio cinema será visto nos filmes da comunidade que vem. A conclusão será a união desses três aspectos do cinema que propomos discutir.

2 DESENVOLVIMENTO

Man Push Cart (2005), de Ramin Bahrani, nos mostra a vida do imigrante paquistanês Ahmad, que mora em Nova Iorque e vende café e rosquinhas em uma carrocinha de comida. Ahmad, no Paquistão, era uma estrela do rock, em Manhattan, ele é mais um anônimo nas ruas da cidade. Todo o filme é uma observação *voyeurística* das andanças pela rua da cidade feitas pelo paquistanês.

O tema do imigrante se tornou uma marca singular no cinema nos últimos dez anos. Mas mais que o simples tema do imigrante do qual já existe um longo catálogo cinematográfico sobre o tema – como o iugoslavo *Dvoje* (1961) de Alexander Petrovic ou o senegalês *Touki Bouki* (1973) de Djibril Diop Mambéty, ou também em tantos filmes americanos sobre máfia, como *Scarface* (1983) de Brian de Palma ou *O Poderoso Chefão II* (1974) de Francis Ford Coppola, por exemplo – o que o novo cinema quer apresentar é um visão extremamente humana do imigrante e como ele, mesmo em novo solo, continua um nômade. Esse nomadismo acontece principalmente dentro da cidade, como na ficção científica *Children of Men* (2006) de Alfonso Cuarón, em *Roof to Roof* (2001) de Ara Corbette ou *Gegen die Wand* (2004) de Faith Akin. Chama a atenção também o grande número de filmes de *Hollywood*, bons ou ruins, que tratam, direta ou indiretamente, do imigrante, desde

o drama *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, à comédia água-com-açúcar *Spanglish* (2004), de James L. Brooks. Vemos o imigrante até mesmo em videogames de sucesso, como por exemplo, o russo Niko Bellic que chega aos Estados Unidos em *Grand Theft Auto IV* (2008).

Stuart Hall se posiciona justamente a respeito da questão do imigrante: “por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo” (HALL, 2003, p.44-45). Para Hall, as migrações não são um processo mantenedor de identidade, mas de transformação, tanto do imigrante quanto do país receptor, um processo que não é unilateral, mas dialógico: não se trata de construir guetos para os imigrantes, mas de toda uma mudança no conceito de nação. Dessa forma, os velhos modelos de nação foram fortemente abalados: “a alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de 'pertencimento cultural', mas abarcar os processos mais amplos — o jogo da semelhança e da diferença — que estão transformando a cultura no mundo inteiro. Esse é o caminho da 'diáspora'" (HALL, 2003, p. 47).

Por outro lado também vemos a constatação de Compagnon ao observar que o transvanguardismo, ou a pós-vanguarda, a partir dos anos 1970, afirmou dois valores: “a catástrofe como diferença não programada e o *nomadismo como travessia sem engajamento através de todos os territórios e em todas as direções, inclusive a do passado, sem mais sentido de futuro*” (COMPAGNON, 2010, p. 122). Compagnon afirma que o nomadismo faz parte de uma cultura pós-moderna. Uma das marcas do nômade pós-moderno pode ser percebida na figura do imigrante.

O imigrante e a diáspora: por isso vemos surgir tantos personagens migrantes e que também serão nômades: nômade como marca da pós-modernidade e a nação pós-moderna junto à questão do imigrante. Porém, os nômades não podem mais ser definidos como os antigos nômades, em viagem constante, como Deleuze & Guattari bem exemplificam:

não só existem estranhas viagens numa cidade, também existem viagens no mesmo lugar; não estamos pensando Toynbee: *eles não se movem*. São nômades por mais que não se movam, não migrem, são nômades por manterem um espaço liso que se recusam a abandonar, e que só abandonam para conquistar e morrer. Viagem no mesmo lugar, esse é o nome de todas as intensidades, mesmo que elas se desenvolvam também em extensão. (...) Em suma, o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares,

nem a quantidade mensurável do movimento – nem algo que estaria unicamente no espírito – mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço. (...) Viajar de modo liso é todo um devir, e ainda um devir difícil, incerto (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.190).

São nômades que não saem do lugar, um homem da multidão, como o de Poe, que percorrem o mesmo caminho para chegar ao mesmo lugar. Entretanto, muitos dos nômades do cinema são pessoas que viajaram, saíram de sua pátria, percorreram longos caminhos. É o espaço liso que se converte em estriado e vice-versa, como Deleuze & Guattari exemplificam: o paradoxo do espaço chega aos personagens imigrantes e nômades do novo cinema.

Mas como o cinema procede para realizar tal operação? Como dito, o filme *Man Push Cart* se passa como uma observação do dia-a-dia de Ahmad. Em nenhum momento temos um *flashback* para rememorar o seu passado no Paquistão. Para fincar o modelo nômade, o diretor do filme constrói longos planos e cenas com poucos cortes de Ahmad empurrando a sua carrocinha e repete esses deslocamentos constantemente no filme. Em outras tomadas, o foco é nas andanças de Ahmad a pé e no metrô, sem a carrocinha de comida. A transformação que acontece não só com o imigrante, mas também com a nação local, é bem refletida no encontro de Ahmad com outras pessoas que se impressionam e se transformam com a presença do paquistanês.

O filme não é sobre a condição do imigrante nos Estados Unidos: ele não é construído para que se constatem as dificuldades que Ahmad vive na cidade. *Man Push Cart* é sobre as relações entre pessoas de diversos lugares do mundo e sobre o nomadismo na grande cidade: uma forma de resistência e uma luta pela manutenção de um espaço liso:

um absoluto nômade existe como a integração local que vai de uma parte a outra, e que constitui o espaço liso na sucessão infinita das junções e das mudanças de direção. É um absoluto que se confunde com o próprio devir ou com o processo. É o absoluto da passagem, que na arte nômade se confunde com sua manifestação. Na arte nômade o absoluto é local” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 206).

Ou seja, o nômade e o imigrante não se manifestam, no próprio cinema, com uma deslocação quantitativa, mas transformando o local onde se passa a ação no absoluto ou no global.

Hall nos aponta outra questão importante quando pensamos em espaço ou na relação

local e global que vão estar necessariamente ligadas a questão do imigrante: a “*localidade* está mais *em torno* da temporalidade do que *sobre* a historicidade” (HALL, 2003, p. 199). Hall distingue duas temporalidades em que o povo está condicionado, um tempo-duplo, histórico e pedagógico, e um tempo em processo de significação (ou devir, na linguagem deleuziana), ou seja, um espaço estriado e um espaço liso.

O cinema que mostra o imigrante *e* nômade está inscrito em um tempo que é puro devir. Ao mostrar somente o instante do personagem, sem mostrar o passado e sem apontar o futuro, nosso personagem passa a viver no instante, ou nas próprias palavras de Deleuze: “sem passado ou futuro [o personagem] passa a viver no instante. Ingressa no mistério de uma vida não humana, em um puro devir.” (DELEUZE, 2005, p.173). Importante ressaltar que, para Deleuze, a gênese do devir é sempre uma diferença: diferença dos imigrantes se inscrevendo no tempo histórico e em um tempo social e pessoal, nômade, liso.

Man Push Cart, como muitos filmes dos últimos dez anos, nos apresenta então um personagem imigrante que anda como um nômade inscrito em um espaço restrito, mas que não é mais o espaço estriado da nação enquanto discurso histórico. Os filmes não são um cinema realista como ensinado pelos italianos no pós-guerra, mas um cinema que se torna político apenas na medida em que cria uma interlocução do local com o global. Somos convidados para ver apenas o dia-a-dia de um personagem, mas também de um “sujeito [que] engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas.” (ROLNIK, 2010, p. 3). O tempo desse cinema se torna devir da diferença, uma construção de identidade em processo e dialógica.

Os filmes sobre imigrantes *e* nômades não são sobre as comunidades imigrantes nos países recebedores. Os filmes focam sempre em *um* personagem do qual acompanhamos a sua vida. Já poderíamos ver uma notável mudança no cinema: antes, filmes sobre imigrantes focavam na sua vida em comunidade em outro país – como em *Time of the Gypsies* (1988) de Emir Kusturica – e o nômade não é mais parte de um “grupo” de nômades – como em *The Saint of Fort Washington* (1993) de Tim Hunter ou *Midnight Cowboy* (1969) de John Schlesinger. O nômade *e* imigrante são personagens únicos de filmes – como é também o *roqueiro* Cahit no alemão *Gegen Die Wand* ou o personagem perturbado Jomar do norueguês *Nord* (2009) de Rune Denstad Langlo. O espaço é um foco importante nesses filmes do século XXI: é um espaço do devir, onde tudo se transforma a partir do contato do imigrante que provoca ressignificações na cultura local e vice-versa, não mais um nômade que se caracteriza

somente pelas andanças e pelos deslocamentos físicos, mas do sujeito que “engendra-se no devir: não é ele quem conduz, mas sim as marcas” (ROLNIK, 2010, p. 3).

Kinodontas (2009) é um filme grego do diretor Giorgos Lanthimos. Nele, vemos a história de uma família, pai e mãe e três filhos, um homem e duas mulheres, com mais ou menos uns vinte e poucos anos e que não são nomeados. O filme começa com um *close* em um gravador de onde saem sons que explicam palavras: “*Highway* é um vento muito forte. Excursão é um material durável para fazer chãos. Exemplo: o candelabro caiu no chão, mas o chão não estragou porque é feito 100% de excursão”.

Vemos ao longo do filme que esses três jovens não podem sair de casa até estarem preparados para o mundo, o que só poderia acontecer quando o dente canino caísse. Daí vem o nome do filme: *Kinodontas* é dente canino em grego. A mãe das crianças tampouco sai de casa e esses garotos só têm contato com o mundo exterior através do pai que trabalha fora de casa e de uma segurança que é paga pelo pai para fazer sexo com o filho. Outra quase relação com o mundo exterior é com um “irmão perdido” que, pelo visto, mas não é muito bem explicado, conseguiu sair da casa. Os jovens presos em casa conversam com o irmão gritando em frente a um muro e, outras vezes, jogam comida para o irmão fugido.

O filme nos mostra o cotidiano dessa família, as brincadeiras entre os jovens – que parecem muito mais crianças – as obrigações do dia a dia, reuniões familiares, e também as mentiras contadas pelos pais para manter aquela situação, como quando aparece um gato na casa e eles dizem como são perigosos, são demônios enviados para que matem as crianças ou quando dizem que zumbis são plantinhas amarelas que aparecem em certos jardins.

A presença estrangeira dentro da casa, a segurança contrata pelo pai, é que começa a desviar o mundo dos jovens. Em busca de sentir prazer na relação com o jovem, a segurança pede para que ele faça sexo oral nela, mas ele nega. Então ela começa a oferecer presentes para que a jovem mais velha faça sexo oral nela: o primeiro presente é um arco de cabelo que brilha no escuro e, o último, duas fitas VHS, com dois filmes: *Rocky*, *o Lutador* e *Flashdance*.

A jovem assiste às fitas escondida já que a televisão só poderia ser usada para ver vídeos dos próprios jovens gravados pelos pais. Essa jovem começa a querer descobrir o que tem fora de seu próprio mundo, isto é, da casa, ao mesmo tempo em que o pai proíbe a visita da segurança – na verdade ele vai a casa dela e a bate com um videocassete dizendo que ela havia destruído a educação dos seus filhos. Para “compensar” a ausência da segurança, o pai obriga as irmãs a fazerem sexo com o irmão.

Durante um jantar de comemoração de casamento, a jovem que havia visto os vídeos, começa uma dança tal qual os pais haviam ensinado, mas termina fazendo desajeitadamente os passos da clássica dança final de *Flashdance*. A partir daí o caos familiar é implantado. A jovem se esconde no banheiro e com um peso de exercício de bíceps começa a bater no rosto para perder o dente canino. Foge de casa e se esconde no porta-malas do carro do pai. A família vai à sua procura, mas não a acha. O pai acha melhor esquecer o assunto e no outro dia vai trabalhar no carro com a filha no porta-malas. O filme acaba aí.

Se fossemos escolher uma relação fácil para o filme concluiríamos que ele é mais uma revisão da eterna alegoria da caverna de Platão, que havia entrado mais uma vez em *voga* com uma revisão pós-moderna em filmes como *Matrix* (1999) de Andy e Lana Wachowski e *O Show de Truman* (1998) de Peter Weir. Porém, em *Kinodontas*, não podemos verificar o mesmo tipo de reflexão que aparece nesses outros filmes. Se em *Matrix*, por exemplo, existia um clamor para que saíssemos da caverna, o filme grego é muito mais pessimista: é impossível sair da caverna. Por mais que se tente, se quebrem as regras, a personagem, no final, está presa, dessa vez no porta-malas e não há mais maneira de sair.

Mais importante que o personagem estar preso parece ser a imponente presença do cinema, isto é, o filme, como isolamento, acaba por produzir na verdade uma espécie de isolamento da arte no mundo de hoje: vemos os personagens presos, mas na verdade o que está preso é o próprio cinema. Kino, prefixo do título do filme, é bem sabido, é cinema em alemão – assim como acontece com *Shutter Island* (2010) de Martin Scorsese, outro filme que mostra um cinema que está preso, em que *shutter* é também o obturador da câmera fotográfica.

O isolamento das personagens nos filmes é também um isolamento da arte da própria sociedade, ou, ainda, uma crise na representação. Antoine Compagnon (2010, p. 116-122), em *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*, diz que a arte pós-moderna anula a separação entre a arte de elite (ou intelectual) e a arte popular. O que quer dizer que a arte dita “nobre” perde espaço para que a arte se torne arte desde que alguém o diga que ela o é. *Kinodontas* é exemplar nisso: usando clichês dos filmes “intelectuais” ele sobrepõe a isso a arte popular – *Rocky* e *Flashdance* encontram seu local.

Por isso o cinema pós-moderno não pode se reduzir a pastiches de filmes antigos, como acontece nos filmes de Quentin Tarantino, ou a linguagem de velocidade acelerada, chamada de *videoclipe*, “como se tentassem fragmentar e dispersar nossas faculdades de

percepção, com a intenção manifesta de eliminar a consciência e talvez até mesmo a visão” (CARRIÈRE, 2006, p. 24), que vemos, por exemplo, em *Lost Highway* (1997) de David Lynch. O cinema pós-moderno também parece ser uma angústia e um mal-estar da própria arte cinematográfica, que parece muitas vezes confundir linguagem e tecnologia. É uma agonia do cinema.

Em *Kinodantas*, o diretor nos apresenta um espaço em que a casa não é mais o lugar dos encontros, os espaços são estéreis, sem uma possibilidade, há uma desertificação, e, igualmente à metáfora do deserto, não importa para onde se ande, estará sempre preso. E nesse deserto o tempo é expandido ao máximo, ao nível do tédio. Os personagens dos filmes parecem mortos de tédio. Porém, parece ser a intenção de vários diretores os espectadores se entediarem. Talvez queiram dizer que o cinema de hoje nada mais é do que um tédio. Não são mais os planos longos que marcaram certo cinema dos anos 1960, 1970, de Antonioni e Tarkovski, por exemplo, temos até planos bastante curtos, que se ligam em longos períodos em que nada ou quase nada acontece. O tempo deixa de fluir e é criada uma sensação de que nada vai nunca acontecer. A câmera é quase sempre fixa, ela é uma observadora passiva dos acontecimentos e nunca se envolve. O espaço não é obscurecido, é claro, radiante, cheio de falsa vida: mostra-se o tempo todo um jardim incrivelmente sem vida, uma natureza morta que, ainda por cima, poderia ser muito perigosa.

São muitos os filmes que fazem emergir um tempo do tédio: o filipino *Melancholia* (2008), de Lav Diaz, com suas 8 horas de duração em que quase nada acontece; o inglês *Primrose Hill* (2007), de Mikhael Hers, com seus jovens que caminham em direção a um hospital; os brasileiros *Corpo no Céu* (2008), de Luisa Marques, e *Cão Sem Dono* (2007), de Beto Brant, com a espera para que algo aconteça; o russo *Spravka* (2005), de Kira Muratova, filme sem desenvolvimento e conclusão da história. Todos esses filmes parecem querer criar uma enorme expectativa no espectador de que algo vai acontecer, algo significativo, marcante, mas que não acontece.

Dessa forma, é como se o cinema não pudesse mais transgredir, numa acepção *batailliana*, ou que o cinema ainda não fosse capaz de profanar o improfanável, num sentido que Agamben dá à profanação. A união entre cinema de arte e popular parece ter consequências, sendo a principal a de que o mercado, enfim, toma conta da produção artística. Sendo assim, o cinema, como qualquer *coisa* capitalista, “se torna duravelmente impossível” (AGAMBEN, 2007, p.71). Esses filmes que focam um certo tipo de isolamento parecem ao

menos criar uma duração sem por quê, mas que é também um paradoxo. Se fossemos pegar o conceito de *imagem-tempo* de Deleuze, conceito este que apresenta como uma de suas marcas a duração, verificaríamos a ocorrência de vários elementos relatados pelo filósofo francês – personagens passivos diante das ações, uma descrição que vale pelo objeto, uma montagem “a vácuo” –, entretanto, esses filmes parecem ter sua duração interrompida no momento em que a expectativa criada nada mostra e nada resolve: é impossível, em determinado momento, prolongar a duração, como também é impossível escapar ou adentrar a caverna de Platão.

O isolamento marca então um espaço que antes era familiar transformando-o em um espaço desertificado e apresenta um tempo que não flui – tampouco avança a solavancos, em vazios –, que está parado. Não é mais o tempo da repetição, tal qual acontecia em Samuel Beckett, por exemplo, mas o tempo do tédio. É quase um pesadelo. Mas também é uma representação que sempre vai remeter ao próprio cinema, ou seja, meta-cinematográfico. É mais uma vez o que Miller encontra na América: “Em nenhum lugar do mundo encontrei uma trama de vida tão sem graça e monótona como aqui na América. O tédio aqui atinge seu pico” (MILLER, 2006, p. 23).

Perder o dente canino no filme é destruir, ao mesmo tempo em que se acredita mais fielmente, nas ilusões do cinema. Num belíssimo texto sobre o cinema, Agamben conclama: “O que devemos fazer com nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas a ponto de as devermos destruir, falsificar (...) Mas quando no final se revelarem vazias, insatisfeitas, quando mostram o nada de que são feitas, só então (importa) descontar o preço da sua verdade, compreender que Dulcinéia – que salvamos – não pode nos amar.” (AGAMBEN, 2007, p. 81).

Nunta muta (2008), de Horatiu Malaele, como muitos filmes romenos da última década, faz uma ponte entre a antiga Romênia comunista e a atual Romênia. Essa ponte parece ser, em quase todos os filmes, de certo alívio com o fim da ditadura, mas é também uma nostalgia de uma vida mais fortemente marcada pelo comum, pela comunidade.

Nunta Muta começa acompanhando repórteres alucinados andando por prédios abandonados ao redor de Bucareste em busca de uma matéria. Ao chegarem em frente a uma fábrica abandonada, que fora construída por cima de uma vila, os reportes percebem mulheres vestidas de preto saindo dos escombros. Daí, somos levados anos atrás, em 1953. Nessa pequena vila acompanhamos a vida da cidade, e particularmente de dois jovens que estão prestes a se casar. Porém, no dia do casamento o ditador soviético Josef Stalin morre e é

proibida qualquer tipo de manifestação feliz em qualquer cidade dos países comunistas.

As pessoas resolvem fazer o inusitado: um casamento silencioso, em que músicas não são tocadas, os brindes são de discursos mudos e se come com a mão para não haver barulho de talheres. Entretanto, os militares que estavam presentes na vila descobrem a festa e levam embora todos os homens da cidade, que não mais retornarão. Daí o surgimento das muitas mulheres de preto que andam pelos escombros daquela fábrica abandonada. Somos levados de volta à nossa contemporaneidade e vemos repórteres entrevistando as antigas pessoas da vila, mas fazendo pouco caso, rindo.

A câmera do filme romeno é quase o oposto da de *Kinodontas*. É uma câmera ativa, participativa, utilizada para dar vida e cor aos personagens e suas ações. É uma câmera que constantemente faz um primeiríssimo plano de uma gargalhada, se aproxima e rodopia como os pés que dançam silenciosos na festa do casamento, que parece querer rir também das tramoias do circo que visita a cidade. É uma câmera que raramente faz planos muito abertos, tenta focalizar os personagens e a montagem está a serviço de estabelecer relações entre todos os habitantes da vila. Entretanto, em alguns momentos, vemos em plano aberto e esse plano acontece da seguinte forma: para uma construção poética, isto é, uma construção quase metafórica de algo fantástico. A câmera que vemos quando se está filmando no ano presente é uma câmera que se utiliza de artifícios de documentários televisivos, com foco que varia entre o fixo e o extremamente agitado, tentando criar uma impressão de *zapping*, uma montagem que varia constantemente entre tipos de planos para que não leve ao tédio o espectador, como indica Carrière (2006, p.26-27).

Dessa forma o espaço é sempre construído de uma forma viva, mas uma vida que vem de um espaço de comunidade, uma comunidade que vem. O que queremos construir aqui é uma relação de certa estética do cinema com a ideia de Agamben de uma “comunidade que vem”. Para o pensador italiano “a comunidade que vem seria formada pelo qualquer. Singularidade sem identidade, que não almeja a pertença a nenhum grupo, classe. Tais singularidades se apropriariam do seu ser na linguagem. Comunidade como acontecimento” (SEDLMAYER, 2010).

É fácil, de certa forma, estabelecer uma relação entre as ideias do filósofo italiano com o filme *Nunta Muta*. Quem são essas pessoas que acabam habitando aquele espaço? São o qualquer, não demonstram na verdade nenhuma marca qualitativa de pertença àquele lugar ou grupo específicos, a própria comunidade só existe como acontecimento – aquele local adquire significação pelo que acontece, não pelo que existia. A comunidade que vem não é só uma

comunidade de imigrantes, de mestiços, de apátridas, de impuros, de “sem terra”. Vemos as personagens em um mundo em direção a perder o sentido de identidade. Mas a identidade é reconstruída em uma forma de linguagem, na vivência daquele determinado espaço.

O espaço nesse filme surge como local da construção de relações, não sendo somente uma comunidade que está ali com uma marca de identidade, mas como linguagem. É por isso que vemos uma câmera tão viva e disposta a construir a relação entre as pessoas – a desconstrução da dessa relação é justamente a câmera fria e distante. Os filmes da comunidade que vem não dizem respeito “a um universal nem um indivíduo enquanto contido numa classe, mas 'singularidade' enquanto singularidade qualquer que seja” (AGAMBEN, 1993, p. 9). Seria bem clara, também, essa construção de singularidade qualquer também no filme *Shortbus* (2006), de John Cameron Mitchell. *Shortbus* é um clube noturno frequentado por uma comunidade de pessoas diversas e quais-queres. Esse espaço é construído e constituído, também, através da linguagem.

O espaço é um espaço a ser reconstruído em busca de um traço qualquer, realizado por pessoas quaisquer que acabam por constituir uma comunidade qualquer. Mas qual a relação que esse espaço cria com o tempo? A comunidade que vem não é uma comunidade já formada e acabada, mas em constante formação e desconstrução, que aponta um adiante, um devir. Essa construção/desconstrução nos lembra dos textos sobre os índios ameríndios do antropólogo francês Pierre Clastres: em qualquer momento em que possa se formar um estado ou uma força coerciva, a própria sociedade (ou comunidade) faz os esforços para desconstruí-los:

A propriedade essencial (quer dizer, que toca a essência) da sociedade primitiva é exercer um poder absoluto e completo sobre tudo que a compõe, é interditar a autonomia de qualquer um dos subconjuntos que a constituem, é manter todos os movimentos internos, conscientes e inconscientes, que alimentam a vida social nos limites e na direção desejados pela sociedade. A tribo manifesta, entre outras (e pela violência se for necessário), sua vontade de preservar essa ordem social primitiva, interditando a emergência de um poder político individual, central e separado. Sociedade à qual nada escapa, que nada deixa sair de si mesma, pois todas as saídas estão fechadas. Sociedade que, por conseguinte, deveria eternamente se reproduzir sem que nada de substancial a afete através do tempo. (CLASTRES, 2006, p. 21)

O tempo é um tempo de construção e desconstrução em direção a um devir do possível. Não se pode dizer de um tempo simultâneo, ou repetitivo, mas de um tempo que se

constrói desconstruindo e vice-versa. A esperança da comunidade que vem parece ser um esforço – construtivo e desconstrutivo – para que nada se afete através do tempo. Que a comunidade qualquer permaneça: por isso a festa silenciosa de casamento, um não-abrir mão da festa como expressão da comunidade que vem.

É exatamente o que Agamben define como o ato de resistir: “Mas o que significa resistir? É antes de tudo ter a força de des-criar o que existe, des-criar o real, ser mais forte do que o fato que aí está. Todo ato de criação é também um ato de pensamento, e um ato de pensamento é um ato criativo, pois o pensamento se define antes de tudo por sua capacidade de des-criar o real” (AGAMBEN, *apud* PELBART, 2009).

Uma constante nos filmes de uma comunidade que vem é justamente a desconstrução do real para a introdução do fantástico: *Shortbus* nos mostra imagens de Nova Iorque tal como uma pintura de aquarela; Em *O Labirinto do Fauno* (2006), de Guillermo del Toro, a protagonista do filme acompanha o esmagamento do estado e estabelece laços com um fauno e passa por situações fantásticas; no filme usbeque *Luna Papa* (2000), de Bakhtyar Khudonazarov, a jovem que dança com a lua; em *Taking Woodstock* (2009) de Ang Lee vemos o jovem que tem suas alucinações como uma transformação pacificadora do lugar em que vive; em *The Life Aquatic with Steve Zissou* (2004), de Wes Anderson, vemos os peixes brilhantes surgindo no fundo do oceano; no sul-coreano *I'm a Cyborg, but That's Ok* (2006), de Chan-wook Park, vemos uma *cyborg* ganhar vida; no sueco *Lilya-4-ever* (2002) de Lukas Moodysson, vemos um anjo “salvar” a vida na imaginação de Lijia; em *Nunta Muta*, vemos depois da prisão dos homens da vila um deles que “foge”, depois de levar tiros, voando com asas falsas pelo céu. Todos esses filmes mostram uma comunidade feita por pessoas quaisquer.

Esses filmes são, de certa forma, extremamente políticos – isso talvez explique o surgimento de tantos na Romênia. Há sempre um certo conflito entre a sociedade e o estado: essas películas parecem querer informar que o estado opressivo não é só aquele ditatorial, e clamam por uma comunidade que vem que, curiosamente, encontra representativamente no passado. A comunidade é sempre uma presença viva na tela, com uma representação do tempo que se constrói desconstruindo.

A comunidade que vem de Agamben aparece no cinema como uma forma de realização de uma espacialidade em busca de estabelecer marcas de uma comunidade – poderíamos pensar também na *caosmose* de Guattari. O cinema da comunidade que vem

talvez seja bem o oposto ao de *Kinodontas* em que o cinema está enclausurado. *Nunta Muta* representa os filmes em vias de re-encontro com o fantástico, com a representação não mais presa ao real ou ao tormento, mas que caminha em direção a uma redenção. É a ideia de Alfonso M. Iacono, de que sair da caverna não é descobrir o real e encontrar o real não é também o mais importante. O que importaria é a travessia, “a experiência da passagem, o conhecimento das fronteiras” (IACONO, 2001, p.23).

O anjo do final de *Nunta Muta* seria o fim de um pesadelo refrigerado? Henri Miller nos ilumina: “O homem em revolta contra sua nauseabunda natureza – essa é a verdadeira guerra. E essa é uma guerra sem sangue que continua para sempre, sob o nome pacífico de evolução. *Nessa* guerra o homem se equipara definitivamente aos anjos” (MILLER, 2006, p. 25).

3 CONSIDERAÇÕES

Sabíamos desde o início que o espaço para discutirmos o que foi proposto seria curto para uma exploração mais complexa do cinema do século XXI. Entretanto parece valer por apontar direções que o cinema caminha: o nômade, o isolamento e a comunidade que vem. Por mais que essas direções possam parecer temas – a vida do nômade e imigrante, o isolamento das pessoas (ou do próprio cinema), a vida de uma comunidade que se quer possível – podemos ver que o cinema hoje se vale de algumas articulações de linguagem para o desenvolvimento do espaço e do tempo.

Carrière aponta que nenhum manual sobre a linguagem cinematográfica “sobrevive a um período superior a dez anos” (CARRIÈRE, 2006, p.30), e que essa linguagem é “um fluxo permanente [e que] não existe nada, atualmente, que se assemelhe a uma gramática cinematográfica clara e confiável” (CARRIÈRE, 2006, p. 31). Ora, estabelecer o uso de uma linguagem do cinema e como essa linguagem explora o tempo e o espaço da ação seria nosso desafio crítico. Alguns pontos podem ser concluídos de nossa pequena análise.

O isolamento de tantos personagens, tal como acontece em *Kinodontas*, não é apenas o isolamento de um personagem, mas também da própria linguagem do cinema. É um cinema em crise em busca de uma realização possível. O nômade não é um fato isolado nesse contexto, é mais do que um esforço para que o cinema ainda dialogue com questões pontuais da nossa sociedade. A re-introdução do fantástico no cinema - que poderia remeter aos

primórdios do cinema, como era constante nos filmes de Georges Méliès – parece ser uma busca da redenção da fantasia. É como se o cinema tivesse uma dificuldade de conseguir fazer a travessia para a saída de sua própria caverna, de sua *camera obscura*. O nômade e imigrante são personagens que são capazes de atravessar os estados-nações e as cidades, os espaços estriados por natureza; eles são os personagens da travessia, apesar de imóveis.

A própria linguagem do cinema parece reafirmar essas posições. Os filmes hoje parecem apresentar, repetitivamente, uma câmera fria e distante, apenas observadora, mas que apresenta suas exceções quando introduzem o fantástico – e o poético - ou a comunidade que vem. São quase dois polos: a crise e a tentativa. Nesse diálogo entre o possível e o impossível o espaço acaba por ganhar maior importância que o tempo.

Aparentemente grande parte dos diretores já percebe o cinema como devir, como se os “novos cinemas” dos anos 1950 e 1960 finalmente tivessem atingido sua hegemonia artística. Podemos ver como a *imagem-tempo* deleuziana se tornou uma máxima e quase um clichê no chamado cinema de arte. Mas o espaço não parece bem resolvido tamanha dedicação à elaboração do tempo nas últimas décadas. O espaço do cinema hoje parece ser um lugar de articulação: o local e o global do nômade em constante transformação, o espaço em que se isola e se representa (como numa tela de cinema), o espaço para o surgimento de uma comunidade que vem.

Pensar o espaço e o re-habi(li)tar parece ser o desafio do novo cinema. Depois do mundo capitalista privatizar o espaço público, como sugere Naomi Klein (2002), a arte, por meio do cinema, parece querer achar um buraco para se infiltrar e o transformar. O cinema parece ambicionar a praça grega, mas ainda está trancado, enclausurado na sala escura, de onde o fantástico tenta ganhar vida. O cinema tem medo de sair da minoridade de novo, sendo que só terá autonomia “quando se recorda do seu próprio ponto de vista e passa a olhar a lua de um lado a outro de sua janela” (IACONO, 2001, p. 56).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **A Comunidade que Vem**. Barcelona: Editorial Presença, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. Image et mémoire. Citado por: PELBART, Peter Pál. **A Potência de Não: Linguagem e política em Agamben**. Acesso em 15 de Julho de 2010: <http://www.polichinello2004.blogger.com.br/2009_05_01_archive.html>.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CLASTRES, Pierri. **A Sociedade Contra o Estado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. **Cinco Paradoxos da Modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema II: Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. O Liso e o Estriado. In: _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 5**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- HALL, Stuart. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- IACONO, Alfonso M. **Caminhos de saída do estado de menoridade**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2001.
- KLEIN, Naomi. **Sem Logo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MILLER, Henry. **Pesadelo Refrigerado**. São Paulo: Francis, 2006.
- ROLNIK, Suely. **Pensamento, Corpo, Devir**. Núcleo de Est. da Subjetividade PUC-SP. Acesso em 19 de julho de 2010: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>>
- SEDLMAYER, Sabrina. **Comunidade que vem: a comunidade como acontecimento**. Entrevista concedida para o Instituto Humanitas Unisinos. Acesso em 19 de julho de 2010: <http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com_noticias&Itemid=18&task=detalhe&id=10164>

Original recebido em: 30/04/2013
Aceito para a publicação em: 20/07/2013

Pedro Henrique T. K. Auad

Mestre em Teoria da Literatura e Doutorando em Literatura Comparada pelo programa de pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.

