

A propósito de atores:

Um possível papel do cinema para as RI.

Célia Tolentino.

Como citar: TOLENTINO, Célia. A propósito de atores: Um possível papel do cinema para as RI. *In:* POSSAS, Lídia M. V.; SALA, José Blanes (org.). **Novos atores e relações internacionais**. Marília: Oficina Universitária, 2010. p.261-266. DOI: <https://doi.org/10.36311/2010.978-85-7983-065-5.p261-266>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

A PROPÓSITO DE ATORES: UM POSSÍVEL PAPEL DO CINEMA PARA AS RI

*Célia Tolentino*¹

Estamos nos dirigindo para formas de conflitos muito diversas daquelas que nos tinha legado a modernidade. A natureza do conflito no mundo globalizado é ao mesmo tempo pós nacional e transcultural: excede aos confins da nação Estado e perpassa as identidades culturais e lingüísticas. (Giacomo Marramao).

No início dos anos 90, o cineasta Win Wenders colocava em cena através do seu filme *Até o fim do mundo* a questão do fim das fronteiras políticas e culturais entre os países do globo. Seus personagens transitavam da Europa ao Japão, dos Estados Unidos à Rússia num jogo de vigilância e espionagem de todos sobre todos através de uma miríade de aparatos eletrônicos ao alcance de qualquer pessoa. No enredo, estávamos na virada do século XX para o XXI e a desterritorialização dos signos da modernização tecnológica, os aparatos de controle que se confundiam com *video-games*, a indistinção sobre o modelo de comportamento social e anti-social, a estandardização do mundo e do discurso cultural hegemônico davam a tônica deste filme que foi concebido como ficção científica futurista. O próprio cineasta, que levava uma década e meia para colocar nas telas o seu roteiro, declarava na época que ao reler o que tinha sido

¹ Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Campus de Marília - SP.

escrito em 1977 percebia que as questões futuristas de ontem estavam em plena ordem do dia. As cidades indefiníveis, a tecnologia, a inflação imagética de signos ocidentais espalhados por todos os cantos do planeta se encontravam com as problemáticas reais da mundialização em debate. Mas, como esta mesma ficção já mostrava, atrás da aparente homogeneidade se escondiam as diferenças e as permanências – ou resistências culturais – em detrimento da expansão do capital. Emblematicamente, o filme sugeria que na idéia de hegemonia haveria alguma coisa de virtual pois, ainda que tecnologicamente ubíqua, não seria culturalmente homogênea como sonhavam alguns teóricos ocidentais no início dos anos 60. A aldeia global de McLuhan seria frágil, diz o filme, pois, na ficção, uma fictícia explosão de um satélite indiano teria levado à ruptura de toda comunicação em nível global. Desprovido da comunicação virtual que aciona telefones, computadores, uma infinidade de máquinas que fazem parte das nossas vidas, esta narrativa “parava” o mundo para um “balanço” e examinava a experiência dos seus personagens, sujeitos cosmopolitas, junto a uma comunidade de aborígenes australianos. O saldo do filme de Wenders é que a inflação imagética nos impede de ver e distinguir entre o real e o virtual. No entanto, não é o caso de pensar que nossa experiência ocidental elimine e desautorize as culturas telúricas, com sua forma de conhecimento e cosmogonia, pois apesar da disseminação avassaladora do capital e da técnica, muitas outras formas de conhecimento vivem concomitantemente e, com desconfiança, nos espreitam.

O interessante desta narrativa para a nossa discussão é que a experiência do cinema parece “antecipar” aquilo que os debates acadêmicos e políticos colocam hoje como pauta corrente.

Nossa discussão não lança a hipótese de que haja uma perspectiva visionária no cinema – ou qualquer em outra arte – mas não se furta em sugerir que as obras de cultura, ao tratarem as questões no nível da vida concreta dos indivíduos, sem necessidade de dar respostas unívocas, nem mesmo de resolver os paradoxos ou contradições que criam em suas abordagens, têm a qualidade especial de problematizá-las num nível que a lógica científica não pode fazer, justamente, porque está carregada de preocupação

com a universalidade dos conceitos, com respostas válidas ou tendências possíveis dos processos sociais e políticos que examina.

Também é importante dizer que a análise social e política do cinema não exclui a pesquisa histórica. Toda obra cinematográfica, inclusive o documentário, precisa ser pensada como ficção, uma vez que recorta o real sempre a partir de um ponto de vista e sob o crivo de um discurso específico. É, sim, documento de sua época, mas diante dela não podemos abrir mão de nos perguntar como tal discurso se organiza e porque assim o faz; e é este modo de fazer que diferencia uma obra poética de outra política ou ainda de entretenimento. O cinema não deixa de ser *medium* e, como tal, portador de linguagem específica, cânones específicos que não podemos perder de vista. Assim, mais do que ilustrar, exemplificar a cultura que o produz, pode tornar-se campo de pesquisa, lugar de investigação, instrumento heurístico. Se em *Através das Oliveiras*, de Abbas Kiarostami, filme iraniano lançado em 1994, temos condição de espreitar aspectos do Irã recôndito, de sua gente e de sua geografia, não podemos esquecer que estamos diante de atores que atuam como se não o fossem. A linguagem que se reveste de um aparente realismo quase documentarístico é fruto de um projeto e de um estilo cinematográfico. Sem dúvida, ao pensarmos como esta narrativa se desenrola, como as pessoas são “lidas” pela câmera paciente, como as imagens do campo são apresentadas através do tempo longuíssimo das tomadas com poucos cortes que fazem a ira do espectador ocidental habituado ao tempo cinematográfico *hollywoodiano*, percebemos que temos um outro modo de contar, outra lógica temporal, outra perspectiva do homem e de sua relação com o tempo e com a natureza. Diante dos nossos olhos, indivíduos pobres e tímidos, horizontes modestos, delimitados pela religião, pela cultura, pela forma como se estrutura a sociedade iraniana. Atrás das câmeras, porém, o cineasta membro de um movimento que vem ganhando as platéias do mundo, os atores que dão vida ao projeto poético e sofisticado deste cinema, trazendo para as telas não as epopéias heróicas que o cinema ocidental está acostumado a ver, mas as vidas comuns, com seus problemas simples

mas aparentemente insolúveis dadas as condições em que se desenrolam. Aliás, grande parte dos filmes iranianos a que tivemos acesso nos últimos anos nos leva a problematizar – ainda que as obras variem temáticas e cenários – a sensação de impotência e limitação forçada dos sujeitos envolvidos em resolverem problemas simples do dia a dia. E estes são dados relevantes, pois haveríamos de nos perguntar sobre uma espécie de impasse no Irã atual: a relação com o tempo lento da cultura milenar, religiosa e fechada e sua relação com os desafios do presente. Um aspecto que marca conteúdo e forma das obras e que encontra um dos seus pontos altos num filme como *A maçã*, de Samira Makhmalbaf (1998). Questões desta ordem devemos lançar diante do cinema prolífico de Ouagadougou, na minúscula Burkina Faso, ou do grandioso cinema chinês, ou ainda indiano. Em relação a este último, vale lembrar que a maioria dos filmes da chamada *Bollywood* são considerados muito longos pelo espectador ocidental pois têm em média 3 horas de duração.² Também a forma do cinema indiano, com suas tramas perpassadas por canções de sucesso, resulta estranha aos nossos olhos e fundamentais para pensarmos aspectos da cultura daquele imenso país. Em suma, não é só o que um filme conta, mas como o faz e porque o faz que nos serve de material para reflexão sobre povos e culturas.

Mas é, sem dúvida, examinando o próprio cinema ocidental que nos deparamos com questões que hoje fazem parte da pauta obrigatória das Relações Internacionais e que já ocuparam as nossas telas há algum tempo. Falo do melhor cinema político mas, também de um filme como *Blade Runner, o caçador de Andróides* (USA, 1982), de Ridley Scott que no início dos anos 80, ainda em meio às ameaças atômicas da Guerra Fria, colocava em cena o futuro

² Uma recente reportagem da agência Reuters, publicada pelo Jornal A Folha de São Paulo, dava notícias sobre os sinais de transformação na indústria cinematográfica indiana, particularmente sobre a presença de longos musicais no corpo dos filmes e na duração dos mesmos. O articulista, Kritivas Mukherjee, observava que as crescentes “classes médias” urbanas da Índia já reclamam de filmes de mais de uma hora e meia de duração sob a alegação de que já não se tem mais tempo para um filme de 3 horas. Mesmo os cineastas, interessados no mercado ocidental, já começam a reduzir o tempo dos seus filmes pois sabem que este tempo seria excessivo para estas platéias. Para uma leitura sobre a questão: <http://cinema.uol.com.br/ultnot/2006/03/27/ult26u21214.jhtm>

pessimista de uma sociedade em tempos de pós trabalho, numa Los Angeles escura, marcada pela inflação de velhos e novos signos publicitários, poluída visual e fisicamente, abarrotada de parafernália tecnológica e, como se diz hoje, biotecnológica. Nas ruas, imigrantes de todas as partes do mundo formam uma nova Babel sob a preeminência do capital/mercado, principalmente de trabalho,³ tal como observa Marramao no seu texto *Il mondo e l'Occidente* (2003). A terra, em *Blade Runner*, teria se tornado uma imensa periferia, ou quem sabe, uma incomensurável sociedade civil diaspórica. É certo que as questões levantadas por esse filme, assim como o seu pessimismo, vêm de diferentes motivações, muito mais associadas ao clima político da época, além do mundo do próprio cinema que já nos havia legado *Metrópolis* (Alemanha, 1926), filme de Fritz Lang, também pessimista e questionador da civilização tecnocêntrica que a era moderno-industrial já desenhava naquelas primeiras décadas do século. Ou seja, mesmo na arte mais voltada para o consumo de grandes platéias podemos encontrar elementos que tematizam o incômodo, as perplexidades e dilemas do tempo presente, ainda que em forma de projeções para o futuro.

Por fim, vale lembrar que o cinema é também veiculador de ideologias e na sua versão *hollywoodiana* muito se pode observar do modo como nós ocidentais pensamos sobre nós e sobre o mundo. O cinema espetáculo, feito para defender a presença de heróis solitários, frutos da era do mais alto individualismo e da concorrência, contrasta com os objetivos destes sujeitos que, à primeira vista, defendem a família ou a comunidade (os muitos filmes de policiais contra bandidos, assassinos ou sujeitos anti-sociais), ou a pátria (filmes de guerra onde a outra parte é sempre formada por seres ignóbeis), ou ainda, o próprio planeta (as infindáveis películas sobre as invasões interplanetárias, intergalácticas, que assaltariam a terra). Filmes cujo desenho ideológico afirma e reafirma a

³ No caso de *Blade Runner*, braços excluídos do trabalho sofisticado, transferido com uma elite econômica e social para uma colônia intergaláctica. Nesta *science fiction*, os habitantes da do planeta seriam todos aqueles rejeitados das colônias, viveriam do sub-trabalho, inclusive das falsificações de produtos tecnológicos e biotecnológicos. Em cena vemos índios, asiáticos, hispânicos e os poucos cidadãos americanos restantes seriam “inadequados” para esta seleta “nova civilização” interplanetária.

preeminência do ocidente (os mais banais exaltam explicitamente os Estados Unidos e sua hegemonia bélica, econômica e política, sem meios termos) sobre todos os outros povos do mundo. É já repetitivo lembrar que a cena da destruição das torres gêmeas em 11 de setembro de 2001 em muito se assemelhava às tantas ficções da indústria cinematográfica norte americana, com as suas ameaças vindas do espaço e sempre contrastadas com rigor pelo heroísmo de cientistas e “soldados” em defesa do planeta e da vida na terra. Lido como metáfora, fica a tese de que todo *Mal* vem de fora e deve ser extirpado em nome do *Bem*, reforçando em nível popular, a idéia de que a haveria *a priori*, por bravura, heroísmo e genialidade uma vocação do povo norte americano para a hegemonia. E esta seria exercida para o bem da humanidade. E o que ameaça a humanidade muda de figura conforme os interesses políticos em questão, mas isso não interessa muito aos espectadores do mundo que consomem a ideologia na forma de filmes de aventura, de guerra, espionagem, ficção científica, faroestes e outros gêneros consagrados pela mega indústria cultural do cinema. Não se pode deixar de perceber nesta fórmula repetida à exaustão, a construção, o reforço, de uma obsessão identitária mas também uma *Weltanschauung* perpassada por explícito etnocentrismo.

Finalizando esta pequena contribuição para o debate sobre um possível papel do cinema nas Relações Internacionais, lembramos que não só o cinema, também a literatura, os contos populares as narrativas mitológicas, são dados importantes para a percepção das *Weltanschauungen* dos diferentes povos, particularmente aqueles cuja forma de comunicação não é tanto argumentativa como narrativa. Ou seja, o mundo nos resta mais incógnito se não nos damos ao trabalho de conhecer as obras de cultura, para além do discurso racional e político, dos diferentes povos. O que não nos exime de examinarmos a nós mesmos com maior profundidade através do discurso da arte (ou obra de cultura) que nós mesmos produzimos. Podemos sempre nos surpreender com aquilo que parece apenas uma mera ficção.