

Cinema na América Latina: diversas formas de esculpir o tempo.

Mirian Tavares¹

Resumo: O cinema na América Latina, apesar das diferenças de condição de produção, difusão e mesmo formais, possui algumas características em comum, como por exemplo, a realização de um cinema político, onde a política é muito mais do que uma questão partidária, emergindo ainda como cinematografias dissonantes, porque não seguem a gramática do cinema *mainstream*. É uma cinematografia que reflete sobre o sujeito e o espaço-tempo que o envolve. Escolhemos alguns realizadores de 3 países bastantes representativos em termos de produção cinematográfica na região: Argentina, México e Brasil. Dentre os realizadores destes países, selecionamos aqueles que ultrapassam a fronteira entre o documentário e a ficção, cujos filmes, mesmo quando são ficcionais, trazem a marca indelével do real e, quando são documentários, exploram os limites da narrativa, subvertendo a temporalidade cotidiana.

Palavras-chave: América Latina, Fronteiras, Cinema, Documentário, Ficção, Tempo.

Abstract: Latin America Cinema, despite differences in terms of production, distribution and even formal differences, presents some common characteristics, such as the realization of a political cinema. Those films reflect on the subject and the space and time that surround it. I chose some directors from three countries representative enough in terms of film production in the region: Argentina, Mexico and Brazil. Among the directors, I selected those that exceed the boundary between fiction and documentary, whose films, even when they are fictional, bring the indelible mark of the real and when they are documentary, bring the poetry.

Keywords: Latin America, Boundaries, Cinema, Documentary, Fiction, Time.

“É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo.”
Gilles Deleuze

¹ Professora Associada da Universidade do Algarve e Coordenadora do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação), Portugal. Email: mtavares@ualg.pt

Introdução

O cinema é a arte do espaço e do tempo. De um espaço que se arrasta no tempo e de um tempo feito de uma *espacialidade* muito própria – um tempo construído de fragmentos, por vezes anacrônicos, cuja lógica não é a dos relógios mas a dos sonhos. O tempo, no cinema, é aquele preconizado por Freud para o inconsciente – o eterno presente que contém, em simultâneo, o passado e o futuro. Como o *aleph* de Borges. O cinema, como a psicanálise, coloca em evidência o sujeito e é através dele que se constitui enquanto instrumento de compreensão ou de sedução da mente humana. O sujeito passa a se reconhecer como lugar originário do sentido.

Há uma distância entre o sujeito e a imagem que o cinema tentou, diversas vezes, ultrapassar. Para os realizadores, quanto menor a fronteira entre sujeito/espectador e objeto/filme, melhor. Escolhemos refletir sobre a obra de alguns realizadores de 3 países bastantes representativos em termos de produção cinematográfica na América Latina: Argentina, México e Brasil. De entre os realizadores destes países, elegemos aqueles que ultrapassam a fronteira entre o documentário e a ficção, cujos filmes, mesmo quando são vincadamente ficcionais, trazem a marca indelével do real e, quando são documentais, exploram os limites da narrativa e constroem uma realidade outra. Como afirmou Deleuze, “o olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade.” (1990: 18). Antes, porém, acho necessário fazer ressaltar alguns pontos sobre a questão da representação no cinema, aspecto decisivo para tentarmos traçar os limites (impossíveis) entre realidade e ficção, entre um discurso que se apresenta e o outro que é representado, entre o tempo que se arrasta no ecrã e o tempo que vivenciamos através do filme.

Cinema: a arte de esculpir, ou de enganar, o tempo

Eisenstein, ao falar da relação entre o cinema e o teatro, disse que, enquanto no teatro temos a *mise en scène*, no cinema temos a *mise en cadre*. Este realizador, que também foi encenador, conhecia a fundo as duas formas

artísticas e, desde cedo, reconheceu que era necessário estabelecer para o cinema, arte ainda muito jovem, uma série de categorias próprias para evitar que ele sucumbisse às outras artes e ficasse apenas como um subsidiário das mesmas.

Cedo o cinema aprendeu que não era no teatro – pelo menos não no teatro “oficial” – que iria encontrar inspiração e atores adequados à sua incipiente linguagem. O cinema, filho do século burguês, sofre de uma tendência realístico-naturalista e nasce como uma arte que incorpora a questão da tecnologia, da produção e da distribuição massivas. É, portanto, filho dos grandes centros urbanos que começam a espalhar-se pelo velho e pelo novo mundo. Na passagem do século XIX para o século XX, a literatura e o teatro eram discursos hegemônicos. O cinema foi, paulatinamente, ocupando o lugar deste discurso. Talvez por ser, à partida, mais adequado à nova realidade, ao novo homem, ao novo século.

Walter Benjamin, ao falar sobre a relação que o espectador tem com o cinema, explicita as características de um *medium* que, ao contrário das artes contemplativas como a pintura, não permite estar diante dele dando vazão ao livre curso dos pensamentos pois: “Diante do filme não pode fazê-lo, mal registra uma imagem com o olhar e já ela se alterou. Não pode ser fixada.” (1992: 107). A nossa recepção concretiza-se através do choque causado pela velocidade com que as imagens passam diante de nós.

Numa nota, Benjamin comenta este estatuto do *choque*, que respondia, de certa forma, a uma necessidade contemporânea. Para o filósofo alemão:

O cinema é a forma de arte correspondente à vida cada vez mais perigosa que levam os contemporâneos. (...) O filme corresponde a alterações profundas do aparelho de percepção, alterações como as com que se confronta, na sua existência privada, qualquer transeunte no trânsito de uma grande cidade, ou como as que, numa perspectiva histórica, atualmente, qualquer cidadão experimente. (1992: 107).

O Séc. XIX foi marcado pelo aparecimento do primeiro laboratório de Psicologia Experimental, criado por Wundt, em 1879. Nessa altura, investigadores de diversa ordem preocupavam-se com uma questão que lhes aparecia como fundamental naquele instante: o mecanismo da atenção. As

idades multiplicavam-se e o aparecimento do cinema, em 1895, vai permitir o surgimento de um novo sujeito (afetado pela rapidez com que tudo acontece à sua volta e bombardeado pelas imagens projetadas nos ecrãs, este novo sujeito precisa ser estudado e (re) conhecido). Em meados do séc. XIX os estudos da cognição chegam à conclusão de que a visão é subjetiva, dependendo mais da “constituição e funcionamento do nosso aparelho sensorial” que da natureza dos estímulos externos. Esta conclusão levou os estudiosos da psicofísica a acreditarem que a nossa visão poderia ser controlada por “técnicas externas de manipulação e estimulação” (Crary in Charney, L. e Schwartz, V. R., 2001: 82). Ao mesmo tempo, a “lógica dinâmica do capital começou a enfraquecer drasticamente qualquer estrutura estável ou durável da percepção” (*idem*: 82-3). Daí termos uma visão susceptível à manipulação, colocada à prova no meio de um caos de sensações novas que despontam com o limiar do séc. XX, através da expansão dos novos meios de divulgação e propagação de imagens que invadem as cidades. Temos um novo espaço fragmentado e plurívoco, que exige, às pessoas que nele habitam, uma nova postura diante dos estímulos visuais a que são diariamente submetidas.

A indústria crescente, ao saturar o espaço urbano de informações sensoriais, e de necessitar, para sobreviver, escoar os seus produtos, se alia à nascente indústria cultural e procura seduzir e marcar a diferença através das imagens que são publicitadas pelos jornais, revistas e cartazes. É preciso captar o olhar do *flâneur*, a sua atenção deve ser direcionada para o consumo de bens ou de entretenimento, as novas formas de produção industrializada não podem correr o risco de ver seus produtos se perderem na torrente de estímulos que circula no novo espaço urbano. É preciso captar a atenção.

Em 1916 Hugo Munsterberg escreve aquela que é considerada a primeira teoria do cinema, *The photoplay: a psychological study*. Nesta obra, Munsterberg analisa de que modo o cinema se organiza enquanto dispositivo de representação e, neste processo, encontra imensas similitudes entre o cinema e o funcionamento da mente humana. Para Musnterberg era óbvio que as propriedades cinemáticas eram também propriedades mentais, e que o cinema não acontece no ecrã, onde é projetado, mas é a nossa mente, que organiza o

relato, da mesma maneira que organiza também o mundo que a circunda. E para este autor, o mecanismo da atenção, estudado pelos seus conterrâneos Wundt e Fechner, ocupa um lugar central na sua análise. A mente não vive apenas num mundo em movimento, ela organiza esse mundo através da propriedade da atenção. Somos capazes de hierarquizar aquilo que nos rodeia e construir o nosso próprio percurso no real. O cinema utiliza este mesmo mecanismo só que de uma maneira bastante perversa. Ele manipula a nossa atenção, obrigando-nos a ver apenas aquilo que o olho da câmara capta. Além daquela imagem ali plasmada, só há o escuro da sala que nos circunda.

Assim sendo, o cinema é, ao mesmo tempo, um mecanismo que representa o tempo em que ele foi inventado – período áureo do Positivismo e do desejo, demasiado humano, de controlar cientificamente o mundo, sendo, ainda, uma espécie de relógio que vai anunciar uma nova temporalidade, uma maneira diferente de comprimir e de dilatar o tempo, algo que só a mente humana era capaz de fazer. O choque, anunciado por Benjamin, é rapidamente absorvido e converte-se em deleite.

O cinema industrial, feito para o grande público, tenta ocultar a representação e absorver o choque. Quer ser visto como algo que *apresenta* a vida mesma e não algo que a *representa*. Usa o ecrã como uma janela e convida os espectadores a espreitar o que se passa, a participar, de alguma maneira, desta outra vida que se instala ali. A história do cinema convencional assenta no seguinte paradoxo: por um lado ele dá-nos a sensação de que quase tocamos a realidade que nos circunda, mas, por outro, somos limitados pelos enquadramentos e só temos permissão para ver o que se passa dentro do espaço *in*. Tornamo-nos *voyeurs*, voluntária ou involuntariamente. E como *voyeurs*, o que espreitamos são fragmentos do real. Ou assim o cinema nos quer fazer crer: não há representação, mas apresentação. O espaço-tempo do cinema e no cinema simulam, ou emulam, uma realidade outra que assumimos como real e sensível, como passível de ser visitada e habitada por cada um de nós.

De reprodução mais ou menos inocente da realidade, construída por imagens denotadas, ou como quer Barthes, em “estado adâmico”, o cinema

rapidamente se converte em discurso e cria uma linguagem própria que a distancia de seu estado especular. As primeiras teorias do cinema refletem claramente as diversas tendências que o novo meio poderia assumir. Se temos, por um lado, teóricos que através dos mais diversos argumentos, procuravam provar que havia nascido efetivamente uma nova arte; por outro, temos aqueles para quem o cinema não era mais do que um meio técnico de reprodução do real, cujo interesse deveria ficar circunscrito ao mundo da ciência ou do entretenimento – diversão de feiras.

Alguns intelectuais do início do século XX, reunidos em torno da figura de Ricciotto Canudo (que batizou o cinema de Sétima Arte), começaram a perceber a força poética deste novo meio de expressão. O cinema torna-se a *Música de Luz*, para Abel Gance. Louis Delluc, Germaine Dullac, Jean Epstein, entre outros, acreditavam que o cinema tinha a capacidade de reproduzir o imaterial. A Teoria Poética apostava em como o novo meio de expressão tinha a possibilidade de “evocar estados da alma e não eventos exteriores”. As possibilidades poéticas do cinema eram imensas – um vasto e inexplorado campo de experimentações. Experimentações que foram levadas a cabo pelas vanguardas históricas em diversos momentos.

Uma nova arte exigiria um novo meio de expressão, e como todas as vanguardas eram essencialmente sincréticas, utilizando indistintamente elementos de diversas procedências em artes tradicionais como a pintura e a poesia, nada mais adequado do que o cinema para servir os seus fins: imagens, palavras, fluxos associativos e dissociativos de sentidos. Ainda não havia uma gramática normativa e o novo meio era uma espécie de terra de ninguém à espera de ser explorado. Mais do que contemporâneo das vanguardas do início do século, o cinema participa, ativamente, do processo de criação de uma outra forma de se apresentar o mundo: o cinema é utilizado para recriar a noção de tempo e de espaço.

Apesar de as vanguardas históricas se terem interessado pelo cinema, procurando desvendar a potencialidade do novo meio – um meio capaz de provocar um choque nos sentidos ao reconstruir a nossa relação espaço-tempo e

a nossa maneira de ver o mundo, os filmes que foram produzidos sob a sua égide não triunfaram. O discurso cinematográfico *par excellence* é aquele que foi produzido pela grande indústria norte-americana e que já, desde o chamado cinema primitivo (1895-1929), constituiu um modo de representação a que Burch vai chamar de M.R.I – Modo de Representação Institucional que vem sendo ensinado nas Escolas de cinema há mais de cinquenta anos (1995: 17). Nem o fascínio exercido pela técnica, nem as possibilidades de criação vislumbradas pelas vanguardas em relação ao novo meio, conseguiram desviar o cinema da sua vocação: responder a “uma grande aspiração que vem a ser a portadora da ideologia burguesa da representação”.

Mas um outro cinema, que procurou caminhos diversos ao longo da história e que não se preocupou em absorver o choque, decidiu seguir, de alguma maneira, os passos das vanguardas e transformar o cinema num lugar possível da poesia. De um modo geral, este foi o caminho seguido pelos cineastas latino-americanos.

María Novaro e a realidade como um ponto de vista

Danzón (1991), filme da cineasta mexicana María Novaro, constrói uma Cidade do México muito particular. Uma cidade que não se mostra completamente, mas que vai sendo desvelada aos poucos e que é palco da busca de uma mulher pelo seu par bem como dos encontros e desencontros, que não são exibidos a nu no ecrã, mas cujos fragmentos vamos recebendo aos poucos através de imagens metonímicas.

O filme começa com um baile. Vemos os pés de uma mulher, depois a câmara desliza pelo salão e vai mostrando os pés dos casais que dançam ao som de uma orquestra, ao fundo. A câmara sobe e vemos os casais a deleitarem-se com os passos e a aplaudirem quando a música chega ao fim. Como no filme de Ettore Scola, *O Baile*, de 1983, são os corpos que falam, através da dança. Ao sair do baile, o luminoso com o nome do salão toma o ecrã por completo: *Salón de Baile Colonia*. E começa aqui a história de um universo muito feminino, onde

mulheres de todas as idades trabalham, falam, vivem e, sobretudo, buscam o seu par ideal.

O filme é quase todo feito em planos fechados. Os corpos das pessoas, que é o que interessa à realizadora, ocupam o seu lugar de ponto de fuga no ecrã. Para onde quer que olhemos, eles estão sempre lá. Mulheres gordas, magras, novas ou velhas. Homens que desfilam diante dos seus olhares. A cidade é apenas um pano de fundo recortado que teima, de vez em quando, em aparecer. Mas a cidade aqui são as pessoas e os seus desejos.

O tempo, no cinema de María Novaro, é o do desejo. O tempo é distendido quando as personagens estão a bailar. Cada plano parece deleitar-se sobre os passos ágeis dos pares que se espalham, ou se comprimem, pelo salão. Não há pressa em revelar os rostos, em deixar-nos ouvir os diálogos. O tempo que lhe interessa é o dos corpos que se movimentam compassados. Na rua, o tempo é outro. É determinado pelo olhar de cada personagem. As pessoas que nos são apresentadas desfilam pelo ecrã de forma mais ou menos ligeira conforme o desejo das personagens. O desejo é a medida da duração. O tempo não existe fora do desejo e por isto é comprimido ou dilatado acompanhando os olhares que são lançados em várias direções. E é através destes olhares que nós vemos. O filme acaba como começa, no *salón de baile Colonia*. Parece que a busca pelo par ideal foi concretizada. E é através da dança dos olhares que nos apercebemos de que estamos diante de um final feliz. E este final estende-se. E dura.

Cinema: espaço dos sonhos

O cinema possui uma característica que vai concretizar o sonho de vanguardas como o surrealismo: a possibilidade de fragmentar o tempo. De mostrar simultaneamente passado, presente e futuro. Yvonne Duplessis, que analisou a fundo a relação entre os surrealistas e o cinema, afirmou:

É pois o cinema que irá oferecer o máximo de possibilidades aos surrealistas. Primeiro, porque se desenrola no tempo, reproduzindo assim o decurso do pensamento; depois, porque é constituído por fotografias objetivas que, graças à colagem, permitem que o

maravilhoso se integre no real, restituindo-lhe a sua profundidade.
(1983: 73).

De um lado temos a necessidade de dominar o caos através da síntese e de uma organização que privilegie o equilíbrio, de outro lado temos a necessidade de representação e de domar o inefável, a morte, que se arrasta no tempo desde os primórdios da humanidade. A fotografia e o cinema apresentam-se como uma possível maneira de nos ajudar a encontrar um ponto de equilíbrio entre as duas pulsões, de morte e de vida. Ambos descendem, diretamente, do modo de representação renascentista que ao dominar a perspectiva linear, cria o espaço tridimensional e reordena o mundo através da geometria imposta na composição dos quadros. Além desta organização espacial controlada, o homem do renascimento coloca-se no centro mesmo da composição, dando à figura humana um relevo, se não inédito, fundamental, na história das artes visuais, para a construção de uma nova hierarquia de valores simbólicos. “Desde um ponto de vista psicológico, a tendência “cétrica” representa a atitude egocêntrica que caracteriza a forma de ver as coisas e as motivações próprias do ser humano no começo da vida” tendência, esta que segundo Arnheim, acaba por se transformar em um “poderoso impulso” ao longo da vida adulta (Arnheim, 2005: 10).

As crianças vêem-se a si mesmas como o centro do mundo que as rodeia e todo o resto age em função das suas próprias necessidades e desejos. Mais tarde, como adultos, são forçadas a admitir que há outros centros com os quais têm de interagir para encontrar um ponto de equilíbrio possível entre estas forças internas e externas que ora se atraem ora se repelem, causando sempre tensão. Assim, para Arnheim, toda e qualquer manifestação artística que não incorpore esta disputa e não aceite o desafio de equilibrar estas forças antagônicas, resultará sempre insuficiente. “Nem o egocentrismo absoluto, nem a rendição incondicional aos poderes externos, podem constituir uma imagem aceitável das motivações humanas” (2005: 11).

O adulto que permanece criança, no seu desejo de ser o centro do universo, encontra, no cinema, um local perfeito para simular este controle sobre o mundo que o rodeia. Como no *fort-da* freudiano, onde a criança simula

uma ausência mas sabe que tem o controle da presença, o cinema aparece como o carretel e a linha deste jogo analisado por Freud. Nele podemos simular ausências e controlar o retorno da presença. No cinema, o espaço e o tempo, a ausência e a presença são elementos que podem ser manipulados e recompostos. E é isto que faz, nos seus filmes, o cineasta argentino Fernando Spiner.

Há um filme de Spiner que explora a convergência entre o tempo dos relógios e o outro, aquele sobre o qual os surrealistas, e psicanalistas, falaram – o tempo do sonho. *La Sonámbula*, filme de 1998, revela uma Buenos Aires cotidiana e diversa. Como no cinema de Buñuel, vemos a fusão do espaço exterior, da cidade, e do espaço interior, sem que consigamos traçar fronteiras muito fixas.

Para Breton o cinema seria capaz de mostrar, simultaneamente, passado, presente e futuro. “ (o tempo) é mutilado, saqueado, aniquilado. O presente e o futuro não mais se contradizem. Vivemos hoje e amanhã, tão facilmente quanto hoje; vivemos até, simultaneamente, ontem e amanhã”. (*apud* Agel. *Op. Cit.*, p.27). Nos filmes de Luís Buñuel, para muitos o único cineasta verdadeiramente surrealista, o tempo é uma matéria plástica, moldável. Não há cortes entre o tempo do sonho e o tempo real, entre o tempo que passou e o que há-de vir. Ao contrário da montagem eisensteineana, a montagem buñueliana é feita do devir: “Um tufo de pelos se torna um ouriço, que se transforma em cabeleira circular, para dar lugar a um círculo de curiosos” (Deleuze, 1990: 74). Um devir feito de imagens concretas e circulares, criando rimas plásticas, transformando a escritura do filme na realização de um poema.

La Sonámbula é um filme de ficção-científica e a relação entre uma possível realidade e o pesadelo começa por ser revelada através do recurso ao uso das cores e do preto-e-branco. Durante o filme, torna-se difícil separar estes espaços que convergem, dando-nos conta de uma realidade multiforme e múltipla, em que o medo dos poderosos que decidem os destinos, que ainda faz parte dos sonhos (ou pesadelos) de muitos argentinos, apareça transfigurado em ficção no ecrã.

O tempo, para Spiner, é o tempo dos surrealistas que acreditavam num *continuum* espaço-temporal que só o cinema conseguiria representar. Apesar de seu filme ser uma ficção-científica, gênero que permite uma temporalidade própria - diferente da temporalidade quotidiana - a maneira como ele entrelaça as cenas, plano a plano, aproxima-se da circularidade do devir buñueliano.

Martín Rejtman e o cinema como memória

A capacidade que o cinema tem de recriar o espaço e o tempo à sua volta pode ser ilustrada pelo documentário de Martín Rejtman, *Copacabana* (2006). Rejtman é mais conhecido como realizador de filmes de ficção e usa o seu olhar acurado para mostrar a vida de uma comunidade de imigrantes bolivianos que vive em Buenos Aires. A cidade é transformada pelos olhos dos outros que ali chegam e esta nova forma de estar neste espaço é-nos revelada pela câmara do realizador. Em *Copacabana* assistimos a uma festa. É por ela que o filme começa. E da festa, Rejtman vai conduzindo o espectador a tudo aquilo que está por trás da festa, a imigração, as fronteiras, as ausências, as memórias. É através de um álbum de fotografias que saímos de Buenos Aires para a Bolívia e daí de volta a Buenos Aires.

Ao contrário de alguns documentários mais pessoais, onde a interferência do realizador é visível, em *Copacabana* as imagens falam, é o espectador quem constrói as ligações. Claro que as imagens falam pelas mãos de Rejtman que costura o discurso, que escolhe os enquadramentos, que decide qual o fragmento que vai surgir antes ou depois. Mas o seu discurso é, sobretudo, imagético. Como Hitchcock, cujo lema era: “Um cineasta não tem nada para dizer, tem de mostrar”, Martín Rejtman prefere mostrar do que dizer. Ou dizer mostrando.

O tempo de Rejtman é o da memória. Aquelas pessoas que estão ali, no ecrã, vivem das suas histórias passadas guardadas nas fotografias, nos rituais que se repetem como se fossem a única maneira deles sentirem que pertencem a uma comunidade, a um país. Vivem fora do tempo, pois só nas memórias é que se encontram, novamente, em casa.

O tempo atual pelas mãos de Fernando Meireles

O cinema, mesmo quando não é documental, é um documento – porque, antes de mais nada, é fotografia em movimento, com caráter ontológico, que nos relembra uma presença, agora ausente. O *isso foi* de Roland Barthes. Na foto, como no filme, a presença fica impressa pela luz, no fotograma. E desperta em nós o desejo de desvendá-la, a nossa epistemofilia, desejo de ver e conhecer, de desvelar. O cinema da América Latina, de um modo geral e com as devidas diferenças entre a produção de cada país, é um cinema desconhecido fora das suas fronteiras. Apesar de sobreviver exatamente da sua capacidade de saltar fronteiras, de derrubar barreiras, de dar voz aos heróis anônimos e aos anti-heróis. E às vezes consegue, por causa disto, fazer-se ouvir no mundo todo. O que aconteceu com *Cidade de Deus* (2002), de Meireles.

O cinema contemporâneo brasileiro tem duas influências muito fortes: o cinema novo e o cinema marginal. Uma e outra cinematografia mostraram um país rural e urbano, rico e pobre, preto e branco, samba e *funk*. Um país de contrastes e de convívio ou de mistura, de miscigenação. O filme de Meireles vai buscar todas as referências, como também vai traduzir a obra que lhe deu origem, o livro de Paulo Lins. Entre a cidade que cresce violentamente, perdendo o seu ar de vila e perdendo-se na outra cidade, maior, que a engole, Lins narra uma história que pode ser a sua. E que pode ser a de todos os outros que vivem, ou viveram, como ele, no limite. Meireles retira da história os fragmentos que melhor podem ser enquadrados pela sua câmara e constrói a sua história – o filme que navega entre a ficção e o documentário, que ousa maquilhar os corpos para que eles apareçam melhor na fotografia, que ousa assumir-se como apenas um filme, um ponto de vista. Ou melhor, como um filme, instrumento capaz de revelar muitos pontos de vistas e de fundir, num mesmo plano, tempo e espaço, tempos e espaços outros, realidade e ficção.

A favela é um espaço múltiplo, de ruelas e esconderijos, de pessoas boas e más. É o resultado visível de uma realidade desigual. Os morros, no Rio de Janeiro, viraram paisagem. Mas não são paisagens que se prestem à

contemplação. A sua fealdade converte-se num pano de fundo da cidade maravilhosa, voltada para o mar, de costas para as favelas e para quem nelas habita. A cidade quer esquecer que há morros, mas os seus habitantes, que descem e sobem, dia após dia, os caminhos tortuosos e íngremes, querem provar que não são apenas paisagem. São cidadãos. Ou tentam sê-lo. É este universo invisível, apesar de onipresente, que Fernando Meirelles revela no seu filme. Cada plano é um fragmento do morro, cada plano é um fragmento de uma vida que é, mas que poderia ter sido diferente. E o resto é memória.

O tempo, para Fernando Meireles, é o aqui e agora. Através de uma câmara ágil, de uma montagem acelerada, o pequeno subúrbio sépia transforma-se no morro multicolorido e vibrante. As personagens sabem que, à partida, não têm *o amanhã* garantido. Assim vivem intensamente *o hoje*, que é eternizado pelas imagens do cineasta. Um hoje que deixa a sua marca em cada cena, em cada fragmento de imagem que passa a correr pelos olhos dos espectadores. Um tempo que não se pode agarrar e que só pode ser vivido através do cinema, a máquina que foi inventada para esculpir o tempo, como disse Andrei Tarkovski.

Conclusão

O cinema constrói seu discurso num duplo eixo: de um lado temos a sua destinação primeira de ser um fiel retrato da realidade, e de outro lado, a construção de um discurso autónomo e significativo, que tanto encantou as vanguardas. Conforme Burch, a ambição de Edison de associar seu fonógrafo a um aparato capaz de gravar e reproduzir imagens, não demonstrava apenas o seu lado visionário e de hábil líder industrial, mas representava o desejo de uma classe: “levar a cabo a «conquista da natureza» triunfando sobre um *ersatz* da Vida Mesma.” (1995:22). Talvez seja este o grande discurso que subjaz no texto fílmico: mostrar que é capaz de triunfar sobre a morte pela aparência, cumprindo assim a determinação de toda a arte figurativa desde os bisontes das cavernas de Lascaux.

O cinema, como as outras artes, é dinâmico, e a nossa percepção do mundo se altera quando se altera o próprio mundo que nos circunda. Partindo do discurso que espera do espectador a assunção completa da ilusão especular, a um outro que pretende formar um novo público, não cúmplice, mas parceiro, participante activo da construção do texto que se desenrola no ecrã, o cinema reconhece que não reproduz a realidade, mas que é um discurso sobre a realidade, e que o mascaramento da existência deste discurso serviu para reforçar o modelo institucional, que começa a abrir falência em meados dos anos 50.

O cinema contemporâneo latino-americano é herdeiro das novas cinematografias que surgem após a II Grande Guerra. É um cinema que fala uma linguagem muito particular. Criam-se idioletos, cuja chave para a decifração não está pronta, precisa de ser inventada. Uma das chaves para percebermos melhor esta cinematografia é compreendermos o papel que o tempo desempenha na construção de cada discurso fílmico. Do tempo do desejo ao tempo atual, passando pelo tempo da memória e do sonho. Um tempo feito de imagens que se apresentam, para nós, no ecrã.

A tentativa de apreensão do discurso imagético sempre foi problemática. De um dos lados, temos a palavra, “ l’instrument de l’intellect, de la raison discursive et abstraite” e do outro a imagem, “le véhicule naturel des affects, des mythes et du pathétique, bref du «sentiment».” (Barthes, 1993: 952). O cinema encontra-se hoje num outro momento, atravessado por novos textos e contextos, pela realidade da imagem digital, estamos na era da super informação. Um tempo que corrobora as palavras de Santo Agostinho – "Apesar do homem se inquietar em vão ele caminha na imagem" (apud Kristeva 1984: 34). Compreender que a imagem cinematográfica não é inocente e é fonte inesgotável de sentidos pode ser uma arma eficaz contra o embotamento dos sentidos e a sedução da imagem. Pode ser também uma maneira de percebermos que há diferentes discursos fílmicos, que se complementam, que dialogam, que se negam, que se constroem em várias partes do mundo, e que são todos discursos que precisam, ou devem, ser ouvidos/vistos.

O cinema pode servir como mecanismo de recalque ou sublimação, pode servir também para revelar o não-dito. Para mostrar o que o espaço das paredes, entre as janelas, esconde. Para, algumas vezes, deixar que o fora de campo invada o cenário. Para deixar que outras vozes, dissonantes e distantes, que outras imagens, invisíveis ou ocultas, cruzem fronteiras e cheguem a todos nós. María Novaro, Fernando Spiner, Martín Rejtman e Fernando Meirelles, cada um à sua maneira, dialogam com o espaço-tempo que os envolve. Com o espaço ou com fragmentos dele que revelam aquilo que a imagem oficial de cada país prefere ocultar. Um país é feito de muitos corpos, de muitas vozes, de muitos sons, de tempos diversos. E o seu cinema pode ajudar a ampliar a nossa capacidade de ver o outro, de perceber o que ele diz, o que ele mostra, o que ele revela ou oculta. O cinema é a arte de esculpir o tempo e de transformar o espaço num tempo que se arrasta, e se desvela, diante de nós.

Referências

- AGEL, Henri. **Estética do Cinema**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- ANDREW, Dudley. **As Principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão / Rudolf Arnheim**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. **Œuvres complètes, Tome I (1942-1965)**, Paris : Éditions du Seuil, 1993.
- _____. Rhétorique de l'image, **Communications**, Paris: 4, 1964. pp.40-51.
- BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. *In Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio D'Água, 1992. pp. 71-1113.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. **Do Cinema**. Lisboa: Horizonte, 1983.
- BURCH, Noël. **El tragaluz del infinito**. 3ª ed., Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. **Praxis del Cine**. 4ª ed. Madrid: Fundamentos, 1983.
- CRARY, Jonatahn. A visão que se desprende: Manet e o observador atento do fim do século XIX. *In CHARNEY, Leo e Schwartz, Vanessa R. O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DUPLESSIS, Yvonne. **O Surrealismo**. Lisboa: Inquérito, 1983.

KRISTEVA, Julia. Eclipse Sobre o Pavor e a Sedução Especular". *In* BARTHES, R. et alii. **Psicanálise e Cinema**. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.