

Clichês interculturais segundo Gilles Deleuze

Hudson Moura¹



Girl from Moush (1993) Gariné Torossian

Resumo

O clichê sendo a força-motora da representação clássica cinematográfica, se torna no cinema intercultural um dos principais pontos de reflexão e de questionamento. Rever situações históricas, re-avaliar preconceitos sociais, restabelecer identidades culturais e denunciar arbitrariedades imagéticas sociais são algumas das tarefas e temas que cineastas interculturais se propõem à levar para as telas e transformam o cinema num terreno de discussão e de reavaliação social e histórica. O cinema intercultural é, sobretudo um fenômeno recente na história do cinema, concebido entre dois regimes culturais distintos e adota certos procedimentos estilísticos que Gilles Deleuze caracteriza como do cinema moderno: a ligação deliberadamente fraca entre uma ação e outra do roteiro, a situação dispersa, a forma-balada, a denúncia de complôs, e principalmente, a consciência dos

¹ Agradeço à leitura atenta deste texto e as sugestões preciosas de Gabriela Borges.

clichês. O cinema intercultural quer chamar a atenção do espectador para a autenticidade e originalidade de seu ponto de vista. Como o cinema intercultural consegue ultrapassar os clichês interculturais e não repetir as mesmas imagens-ícones?

Introdução

A força do cinema clássico está na redenção do clichê. Ele permite ao espectador de compreender e entrar facilmente na trama, se identificar com o herói e, se deixar levar pela força narrativa da história. Entender o conceito de cinema clássico é fundamental para analisarmos as narrativas do cinema intercultural e de exílio, pois estes fazem parte essencialmente do cinema moderno, e que este, segundo o filósofo francês Gilles Deleuze, se define por estar em constante conflito e em oposição à narrativa clássica cinematográfica. O cinema intercultural e de exílio se caracterizam por se situarem entre dois mundos diferentes e por vezes opostos. Seus personagens, e em muitos casos seus cineastas, vivem entre uma cultura e outra, entre uma terra e outra, e sua narrativa se constrói nas intermitências, nos interstícios e nas confluências que caracterizam a experiência de viver o deslocamento e habitar as fronteiras.

Segundo alguns pesquisadores, como Edward Said², James Clifford³ e Shmuel Trigano⁴, a experiência do exílio constitui uma das experiências mais importantes e definidoras do século XX. No início dos anos 90 teóricos americanos e ingleses transformaram o conceito de diáspora em uma área do conhecimento e um aglutinador sobre as

² "Reflections on exile," *Reflections on exile and other essays*, edited by Edward W. Said. Cambridge, Harvard University Press, 2000, 173-186.

³ "Diasporas", *Cultural Anthropology* (9) 3 1994, 302-338.

⁴ *Le temps de l'exil*. Paris, Payot & Rivages, 2001.

experiências da imigração e do deslocamento. O objetivo é de definir e de compreender as redes virtuais que comunidades dispersas no mundo todo formam através de trocas experiências e memórias da terra de origem através de mediáticos (filmes, fotos, vídeos, jornais, etc.): compartilhando uma cultura e uma língua comum. Como transpor para as telas esta experiência da dispersão e do deslocamento? Há um número sem igual de artistas e intelectuais que exploram o tema em suas manifestações criativas através das artes e obras literárias tanto quanto cientistas e estudiosos consagram seus estudos. Uma série de publicações em inglês que abordam o tema e o nomeiam de transnacionalismo, transculturalismo, multiculturalismo e pós-colonialismo. Nos estudos cinematográficos, quando estes pesquisadores analisam casos como o cinema intercultural, eles vão sempre mapear a questão, principalmente dentro de uma perspectiva sócio-político-econômica de um estado-nação. Desta maneira é preciso sempre estar atento a termos e conceitos como nacionalismo, identidade e temas como etnia e raça, numa aproximação sociológica e antropológica em detrimento de outras áreas, como a estética e a filosofia, pontos de vista mais abordados pelas publicações em francês, quando estes analisam o deslocamento à partir de um ponto de vista do indivíduo.

Como o cinema intercultural tenta cortar as amarras do cinema narrativo clássico e à força dos clichês, e ocupar um espaço-tempo que é em constante mutação é a questão central deste artigo. Na definição de cinema moderno, Gilles Deleuze mostra como o cinema passa de um estágio submisso ao encadeamento narrativo de ações dramáticas ao questionamento sobre a capacidade da representação cinematográfica.

A crise da representação e o nascimento do cinema moderno

Após a grande e traumática experiência da Segunda Guerra Mundial o cinema, segundo Deleuze⁵, sofre uma crise sobre a imagem que produz. É na Itália, terra devastada pela miséria e insegurança, que surge um cinema que vai chamar a atenção de todos: o Neo-realismo. Diretores como Roberto Rossellini e Vittorio De Sica vão inovar o *fazer cinematográfico* levando as câmeras para as ruas e vilarejos, colocando na tela pessoas comuns e no centro da trama histórias locais, revelando assim uma nova imagem.

Deleuze se refere a nova imagem que os italianos criaram no pós-guerra, como uma imagem que nascia de um ilogismo, pois a Guerra não era algo compreensível ou inteligível. Eles criaram algo próximo da realidade com atores improvisados e cenários reais mas com algumas ações desconexas para mostrar quão ilógico podem ser nossas vidas e misérias. “As ilusões mais saudáveis caem por terra”, diz o filósofo. “A primeira coisa a ser comprometida por toda parte são as ligações das situação-ação, ação-reação, excitação-resposta...⁶”. Segundo Deleuze, se o grande corte se faz no final da Segunda Guerra, com o neo-realismo, é justamente porque ele marca o esgotamento dos esquemas sensório-motores (nossa capacidade de criar ações ou histórias encadeadas). Os personagens não sabem mais reagir à situações disparatadas e desconexas, pois ou elas são muito horríveis, ou muito belas ou insolúveis. Assim, nasce uma nova raça de personagens, e conseqüentemente, uma nova imagem se produz na tela. Esta *nova* imagem do cinema moderno é a imagem-tempo distinta da imagem-movimento do cinema clássico. Stella Senra no

⁵ *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris, Ed. de Minuit, 1983.

⁶ *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, Ed. de Minuit, 1985, p. 206.

prefácio⁷ da segunda edição da sua tradução do livro *Cinema 1. Imagem-movimento* de Gilles Deleuze, explica assim a questão do tempo na passagem deleuziana do cinema clássico (imagem indireta) ao cinema moderno (imagem direta):

Para esclarecer a diferença entre imagem-movimento e imagem-tempo, Deleuze volta a um tema importante do bergsonismo: percebemos o movimento no espaço, mas pensamos no tempo. A diferença entre uma imagem indireta e uma imagem direta do tempo pode ser evidenciada justamente a partir desse princípio. A imagem-movimento nos propicia a percepção do tempo indiretamente pela ação e pelo movimento físico no espaço, pela exploração do mundo físico – na história do cinema ela corresponde ao cinema clássico, ao período que chega até a Segunda Guerra Mundial. Do pós-guerra em diante, e com o neo-realismo italiano, estão dadas as condições para a constituição da imagem-tempo, ou para a percepção direta do tempo, independentemente do movimento no espaço.

O cinema do tempo toma o lugar do cinema da ação, ou melhor dizendo, a imagem-tempo substitui a imagem-movimento. No cinema clássico, é a dinâmica da montagem das imagens, a construção sucessiva dos planos, que é o elemento essencial de onde deriva a representação do tempo. O tempo é uma representação indireta que origina da síntese de imagens. É a montagem ela mesma que constitui o todo, e que nos dá assim a imagem do tempo. O tempo é necessariamente uma representação indireta, pois ele resulta da montagem que liga uma imagem-movimento à outra. É a ação que rege o discurso e as intercalações das imagens.

O tempo do cinema moderno é apresentado diretamente, ao contrário do cinema clássico onde o tempo é representado indiretamente: seja empiricamente, e ele toma forma de presentes sucessivos que colam à sucessão de imagens, seja metafisicamente como número do

⁷ Texto inédito, cedido pela autora.

movimento. O tempo pode aparecer na imagem como ponto limite, como intervalo do movimento, ou como totalidade, como máximo do movimento.

No cinema moderno, o movimento não é mais a resposta ou o prolongamento pela ação de uma situação, ele se torna flutuante e desconectado de todo encadeamento coerente. O que o espectador vê não é mais a ação, nem mesmo o movimento ele mesmo, mas é o passar da duração que o é subjacente. A personagem se encontra confrontada às situações que ultrapassam o seu entendimento e diante das quais nenhuma reação é esboçada; ela encontra lugares que são para ela perfeitamente exteriores e cujos códigos são estranhos; os espaços que ela atravessa são de alguma maneira espaços “puros” que não tem nenhuma função na intriga geral do filme. O espectador deve então aprender a ver a imagem em si, a contemplá-la, e não mais a inseri-la dentro de um encadeamento finalizado e lógico.

Os clichês e a *pura visibilidade*

A imagem-tempo, ao contrário do clichê, contesta a ordem finalizada, recusa a ditadura da ação. Ela é então a possibilidade de uma mudança da percepção da imagem, de uma renovação do olhar, de uma contemplação da banalidade do cotidiano, por exemplo, que se torna assim material cinematográfico. Segundo Laurent Lavaud⁸, a imagem cinematográfica nos libera do clichê. A câmera pode se tornar uma verdadeira instância de reflexão que produz um discurso construído e articulado, onde se abrem novas relações da imagem ao tempo, à expressão e ao pensamento.

⁸ *L'image. Textes choisis et présentés*. Paris, Flammarion, 1999, p. 192.

Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa, diz Deleuze⁹. Nós não percebemos geralmente que clichês. Nós não percebemos a coisa ou a matéria inteira, nós percebemos sempre menos, nós percebemos somente aquilo que nos interessa perceber, em razão dos nossos interesses econômicos, de nossas crenças ideológicas, de nossas exigências psicológicas. É a autoridade da história, de contar um fato por sucessões de imagens, e não a imagem ela mesma enquanto história ou narrativa, roteiro. Assim se constrói uma geografia onde o tempo e o espaço cinematográficos se tornam secundários, em segundo plano, às ações das personagens.

O cinema enquanto movimento é impressão de presença; enquanto que movimento organizado, é uma organização do tempo em forma de ação. Se a ação perde a sua preeminência, se não existe mais "suspense", mas suspensão, se o espectador não é mais integrado ao centro da ação, mas se encontra em posição contemplativa, a organização do tempo como ação e história entra em crise, e é a contemplação e o próprio tempo que se tornam objeto do filme¹⁰.

A imagem-tempo seria então uma imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa ela mesma. No lugar do tempo é a medida do movimento, o movimento vai criar a perspectiva do tempo: o movimento da ordem natural das coisas incutido *na* imagem. O movimento que deriva dentro de um plano fixo, sem que haja deslocamentos de personagens, nos dá a real perspectiva do tempo que passa.

⁹ Op. cit., 1983.

¹⁰ Ishaghpour, Youssef. *Le cinéma. Un exposé pour comprendre. Un essai pour réfléchir*. Paris, Flammarion, 1996, p. 74. Todas as traduções das citações para o português são de minha autoria, salvo quando indicado.

O tempo puro surgido pelas novas imagens cinematográficas com o cinema neo-realista italiano constitui a mais importante mudança na imagem cinematográfica, seguido logo depois pela Nouvelle Vague francesa. Segundo Deleuze, foi preciso que a imagem se liberasse das relações sensório-motoras, que ela parasse de ser uma imagem-ação para se tornar uma imagem ótica, sonora (e tátil) pura. “O que acontece com o cinema com o surgimento das imagens-tempo, é a possibilidade de uma renovação do olhar, de uma contemplação do cotidiano¹¹”. Uma nova experiência de observação da imagem, e desta da realidade: “A cada vez a realidade é metamorfoseada pela temporalidade de um olhar tornado visão”, enfatiza Ishaghpour¹².

Deleuze nos adverte sobre o fato de que o tempo é presente e inscrito nos objetos, nas imagens, e, que pela duração do quadro nós podemos percebê-lo e senti-lo. É a lentidão da imagem que nos chama atenção para o nosso próprio entendimento sobre o tempo e a memória no “desdobrar da pura visibilidade”. Segundo Maurice Blanchot, “o tempo sonhado, o tempo rememorado, o tempo que poderia ser, o futuro enfim, se transforma incessantemente na presença notável do espaço, lugar do desdobramento da pura visibilidade¹³”.

Como esta “pura visibilidade” se manifesta no cinema quando este filma uma experiência de deslocamento e de exílio? Qual a diferença entre os dois cinemas, clássico e moderno, quando estes filmam uma experiência intercultural? Se o cinema moderno surge com a crise da representação, ou melhor, a crise dos clichês, como essa nova prática cinematográfica mostra, ultrapassa ou denuncia esta crise?

¹¹ Lavaud, Op. cit., p. 193.

¹² Op. cit., p. 75.

¹³ *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959, p. 222.

Certamente, o clichê sendo a base da crise da representação cinematográfica, a grande “luta” do cinema moderno será o de combatê-lo através de todo e qualquer procedimento narrativo ou técnica cinematográfica. Assim, surge um novo status para a imagem. O cinema moderno não é somente aquele que vai impulsionar e renovar as técnicas narrativas mas como vai denunciar e expor os clichês.

Deleuze identifica cinco características do cinema moderno onde a pura visibilidade se estende ou se desdobra na imagem cinematográfica e nos dá a possibilidade de *experienciar* o tempo e o espaço além dos clichês.

O cinema intercultural para além dos clichês

Alguns teóricos sustentam que o cinema intercultural nasceu nos anos 80, quando surgiram vários filmes que tinham algumas características em comum, como o uso de línguas estrangeiras, a presença de pessoas oriundas de nacionalidades distintas, a questão da imigração como tema da narrativa, entre outros. A diversidade do cinema intercultural, que apresento a seguir através de alguns exemplos de filmes contemporâneos, retrata bem a amplitude e a presença desta nova cinematografia intercultural que emerge de uma situação político-social crítica, especialmente em países emergentes e culturas minoritárias, e questiona a representação clássica cinematográfica e a imposição de modelos narrativos que não mais correspondem à realidade atual.

A primeira característica é quanto à **situação dispersa**. A imagem não se refere mais a uma situação a qual totaliza ou sintetiza, mas ao contrário a uma situação que é dispersa¹⁴. Os incontáveis personagens e as intrigas de um filme abrem uma compreensão do mundo menos restrito ao cenário/quadro da trama ou ao entendimento de mundo como algo fechado em si mesmo. Existem “linhas de fuga” e suas derivações nos permitem uma visualização do espaço numa dimensão mais próxima da realidade, onde cada personagem segue direções diversas. *Crônica de um desaparecimento* (1996) de Elia Suleiman traz um pouco esta dimensão de um cenário *horizontalizado* e uma fragmentação e abertura das ações e do tempo. Tanto o espaço quanto as ações são dispersas e deixam margem às possibilidades. Suleiman mostra cenas aleatórias de palestinos que vivem em Jerusalém, território ocupado pelos israelenses. Entre um amanhecer e outro, os personagens se deslocam num espaço que cada vez menos lhes pertencem. O desaparecimento que o título pressupõe é de um sentimento de pertença e de identidade, que lhes deixam literalmente sem rumo, perdidos e presos a um cotidiano sem perspectivas.

A segunda característica são os encadeamentos de planos e imagens, as conexões, ou as **ligações deliberadamente fracas** dos personagens ou de suas ações. Enquanto na narração clássica segundo alguns roteiristas a intriga deve se desvendar nos primeiros cinco ou quinze minutos de filme, na narrativa moderna ela pode ou não estar presente. O filme não se reduz a ditadura do roteiro ou de uma trama que rege todos os seus elementos como faz tão bem os filmes hitchcockianos. O encadeamento das ações é o que determina o andamento e desenrolar da trama. Toda e qualquer imagem, para o

¹⁴ Deleuze, Op. Cit., 1983, p. 279.

mestre do suspense Alfred Hitchcock, tem uma função no enredo e na narração cinematográfica. Em *Nostalgia* de Andrei Tarkovski as ações das personagens não estão determinadas previamente; tanto no filme quanto na concepção do roteiro. Assim cabem possibilidades de improvisação e a incorporação no filme da experiência do lugar onde a história é filmada. Os personagens podem reagir e interagir entre si de maneira imprevista e adversa das expectativas do público. A lógica, se ela existe, é interna e em função da personagem e não mais da história. Os personagens hesitam e se perdem, tomam caminhos e resoluções inesperadas e a princípio incompreensíveis.

A terceira característica é a **forma-balada**. A “ação sensório-motora” ou situação tem sido substituída pela caminhada, a viagem e o retorno contínuo da jornada, diz Deleuze. Ela se tornou viagem urbana, e se tornou desatrelada de sua estrutura ativa e afetiva a qual a suportava, a dirigia, dava ao menos umas direções vagas. O cineasta argelino-francês Tony Gatlif com sua trilogia *Os Príncipes* (1983), *Latcho Drom* (1993) e *O estrangeiro louco* (1997) sobre o povo cigano e sua constante movimentação em espaços carregados de significação e história são filmes-baladas em sua essência. Os encontros inesperados¹⁵ que *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) de Marcelo Gomes proporciona é típico também desta categoria. O filme se desenvolve em função dos encontros que ele estabelece. A princípio, não existe um objetivo a ser alcançado a não ser aquele do movimento. A esperança de dias melhores para o caboclo Ranulpho se reflete na busca de uma melhor qualidade de vida para o estrangeiro,

¹⁵ Sobre esta questão dos encontros casuais ou desencontros entre europeus e brasileiros no cinema nacional veja os excelentes artigos de Stella Senra, “*Amélia*, dependência de dois mundos que se estranham”, *Sinopse*, n. 8, abril 2002, pp. 38-41, e “Pelo retrovisor: a nostalgia em *Cinema, Aspirinas e Urubus*, de Marcelo Gomes”, *Sinopse*, n. 11, setembro 2006, pp. 97-99.

o alemão Johann. A cada novo encontro ou nova dificuldade a viagem toma um rumo diferente e novas expectativas se estabelecem. Apesar de ambos seguirem direções contrárias, enquanto um conquista o norte com seu produto miraculoso o outro foge da seca rumo ao sul; eles tomam o mesmo caminho e os opostos acabam se interagindo. O ponto de chegada não importa tanto quanto aquele de estar em movimento.

A quarta característica é a tomada de **consciência dos clichês**. Os clichês estando por toda parte invadem psicológica e fisicamente o personagem e o seu entorno. O quê mantém um conjunto (unido) neste mundo sem totalidade ou encadeamento?, pergunta Deleuze. “A resposta é simples: o que forma o conjunto são os *clichês*, e nada mais. Nada mais que clichês, clichês por toda parte...¹⁶.” Os clichês tomam de assalto os personagens e a história do filme comprometendo o entendimento e dispersando as intrigas. Tudo se torna o já visto, o já sentido, o já passado, nada transcende ou nada vai além do comum. No cinema isto fica evidente quando o cineasta explora o potencial dos clichês e os faz circular de uma maneira tal que eles se auto-denunciam. Em *Girl from Moush* (1993) da cineasta canadense de origem armênia, Gariné Torossian, o desafio é compreender a força e a necessidade desses clichês. Para a comunidade armênia de quem tudo foi retirado e não existe a possibilidade do retorno, o que restam são velhas imagens ícones que povoam o imaginário da comunidade em diáspora. A câmera se torna uma instância narrativa à primeira pessoa, câmera-olho, que questiona e se incorpora dessas imagens. O sentimento nostálgico é presente ainda através de vozes e antigas canções armênias. Já em

¹⁶ Op. Cit., 1983, p. 281.

Calendário (1993) de Atom Egoyan é sobre um casal que visita a terra de seus ancestrais para fotografar as igrejas e monumentos da antiga Armênia. O filme faz um contraponto entre a imagem analógica do cinema e da fotografia – aquela perfeita a qual preserva a memória das igrejas para as comunidades da diáspora – e a eletrônica do vídeo – aquela a qual é permitido ir além da imagem clássica e perfeita dos cartões postais e explorar o espaço e suas imperfeições em detalhe.

Quanto à quinta característica identificada por Deleuze está **a questão do complô e de sua denúncia**. “Como alguém pode não acreditar na força de uma organização arranjada, uma grande e poderosa intriga, a qual descobriu o caminho para fazer os clichês circularem, de fora para dentro?¹⁷” A construção da intriga está baseada nessa crença de uma poderosa estrutura que rege todo e qualquer movimento e ação no interior de um filme. Não existe a possibilidade de linhas de fuga ou de um movimento do interior em direção ao exterior. *Ararat* (2000) de Atom Egoyan comprova a crença da intriga-história como complô onde os clichês não param de se reproduzirem e de se desdobrarem. O filme tem a mesma função que em *Girl from Moush* de Torossian, a de reconstruir a história negada da diáspora armênia, causada pelo genocídio de 1915 cometido pelos turcos. Como construir imagens de um povo e de um país, se essas imagens não são nem reais e tão pouco verificáveis?¹⁸ Os personagens de *Ararat* buscam cada um à sua maneira a auto-afirmação e a resistência. O cineasta Saroyan (Charles Aznavour), reconstitui o genocídio da região de Anatólia, enquanto a historiadora Ani (Arsinée Khanjian) recupera a biografia de um dos

¹⁷ Op. Cit., 1983, p. 282.

¹⁸ Moura, Hudson. “Le montage interculturel et intermédial de l’identité arménienne chez les cinéastes canadiens Atom Egoyan et Gariné Torossian” in *Montage des Identités*. Orgs. Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan. Québec, Editora da Universidade Laval (2008).

pintores mais importantes da diáspora armênia, Arshile Gorky, e enquanto, seu filho Raffi (David Alpay) grava em vídeo imagens proibidas do território armênio sobre a ocupação turca. Cada um lida com a difícil tarefa de convencer seus interlocutores sobre a verdade de suas histórias, ou seja, a exterminação do povo armênio.

O filme dentro do filme, o livro biográfico ou o vídeo fazem circular e convergir clichês históricos que nem mesmo os personagens não mais acreditam. Eles criam suas versões da história armênia com o objetivo de denunciarem a manipulação e inverdades históricas. Em *Ararat*, a construção do filme dentro do filme é para Egoyan nada mais do que a prova do complô e da fragilidade da História. A mesma necessidade de dar ao povo armênio uma visibilidade na tela é que motivou o diretor francês de origem armênia Robert Guédiguian a realizar *A Viagem à Armênia* (*Le voyage en Arménie*, 2006). Muito mais do que um retorno à terra natal, o filme se transforma na única possibilidade de um povo existir.

A crise do cinema narrativo clássico está na relação intrínseca da imagem aos clichês. Se as imagens, segundo Deleuze,

tornaram-se clichês tanto interiormente quanto exteriormente, como extrair de todos esses clichês uma imagem, “justo uma imagem”, uma imagem mental autônoma? Do conjunto de clichês *deve* sair uma imagem... Com que política e que conseqüências? O que é uma imagem que não seria um clichê? Onde acaba o clichê e começa a imagem?¹⁹.

Como resistir aos clichês, ou ainda mais grave, como evitar os clichês, são os grandes desafios do cinema moderno e principalmente do

¹⁹ Op. Cit., 1983, p. 289. Tradução de Stella Senra.

cinema intercultural. Uma mesma história pode ser narrada e podemos comparar seu desenvolvimento a partir de uma narrativa clássica e outra moderna. Em *O terminal* (2004) de Steven Spielberg, Viktor Navorski, cidadão de um país da Europa do Leste, se vê envolvido numa confusão burocrática na alfândega americana que o impede de retornar ao seu país de origem ou de entrar nos Estados Unidos. Na espera da resolução do conflito, Viktor é obrigado a permanecer na área internacional do aeroporto, uma zona neutra e complexa, na qual ele pode *habitar*. Como sobreviver ao vazio e resistir ao tédio do lugar de país nenhum?

Ao invés de cair num drama existencial sobre o não-lugar e a incomunicabilidade, o filme adota o “otimismo” típico do cinema comercial americano, dando ao personagem a esperança e possibilidade de uma redenção. Assim, Viktor vai fazer como todo bom imigrante nos Estados Unidos: conquistar a América! Ele vai aprender a falar perfeitamente o idioma estrangeiro, o inglês; conquistar e se mesclar a todos imigrantes de diversas origens (mexicanos, afro-americanos, indianos, porto-riquenhos, etc.) que, como ele, compõem o grande mito do *melting pot* ou *salad bowl* multicultural americano, e que não por uma mera coincidência trabalham todos em serviços subalternos ou braçais do aeroporto, orgulhosos de fazerem parte do novo país. E ainda, ele vai se apaixonar pela bela da história, uma linda aeromoça americana de origem anglo-saxônica. O filme não escapa ainda aos clichês mais banais sobre a representação do estrangeiro como aquele que não sendo capaz de falar língua é supostamente ingênuo e estúpido. Neste exemplo, o personagem “incorpora” perfeitamente todos os seus clichês.

Podemos ver esta mesma história contada anos antes de uma maneira menos fantasiosa e *óbvia*. Em *Traversée* (1982), de Mahmoud Ben Mahmoud, dois viajantes são tomados de assalto ao descobrirem impossibilitados de desembarcarem do barco que liga as cidades de Bruxelas e Londres. Seus vistos estão vencidos e ambos os países não autorizam suas entradas. De um porto à outro, a espera se torna exaustiva e insuportável. A complexidade da situação é explorada em todas suas dimensões narrativas e ângulos de câmera: a incompreensão das autoridades e o preconceito quanto às origens dos viajantes, um é árabe e o outro é da Europa do Leste; a co-habitação de uma pluralidade de línguas, gerando confusões, encontros e desentendimentos; o cinismo e a crítica sobre a estupidez da burocracia e a idéia de país e nação; o espaço claustrofóbico que gera a paranóia e coloca limites e questionamentos sobre o sentido da existência humana; o sentimento de vazio e a depressão gerados pela incerteza; até o desfecho inesperado, trágico, incompreensível e praticamente inevitável.

Nestes exemplos, do estrangeiro "sem pátria" fica compreensível a principal idéia deleuziana sobre clichê. Os clichês nos impedem de ver e perceber a imagem que se constrói ou a história que é narrada. Neste caso, como compreender a problemática de uma situação tão particular e longe de nossas experiências cotidianas, senão através de uma nova percepção da imagem?

Hudson Moura é professor e pesquisador de cinema e editor da revista Intermédias [hudsonc.moura@gmail.com]