



Fumaça de uma fogueira que se apaga ou brasa capaz de se acender? Uma breve reflexão sobre cinema e política¹

Ana Paula Daudt de Lima Brandão²

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Se na modernidade a arte parecia ter uma função política clara, com a pós-modernidade a situação muda de figura. A confiança no progresso e a certeza da emancipação são substituídas por dúvidas. O objetivo deste ensaio é utilizar filmes do cineasta Eran Riklis, que têm como tema conflitos entre os povos, para discutir as questões suscitadas por Rancière sobre a relação entre arte e política na contemporaneidade. O filósofo oferece pistas de como a arte pode contribuir para pensar o real e gerar dissensos.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; ficção; Jacques Rancière; política; pós-modernidade.

Rancière e o regime estético da arte

A modernidade foi o momento da utopia, com propostas de soluções para diversos problemas. Tomando o termo em seu sentido mais amplo³, do senso comum, melhor seria falar de utopias, no plural, e entre elas os ideais de nações fortes e com unidade interna (algo longe de ser pleno hoje em dia tanto em países europeus quanto nas antigas colônias), o liberalismo desenfreado (com o plano de prosperidade pelo trabalho e a globalização do bem estar e do consumo), o comunismo (com o fim da luta de classe), a possibilidade da emancipação pela arte, entre outras. A lista é variada e sem muito rigor, apenas para ilustrar a multiplicidade de propostas baseadas na ideia de progresso possível, mas que acaba não se consumando por variáveis incontroláveis, resistências na própria sociedade, inimigos poderosos, fatores externos e internos. O que restou, mais do que um capitalismo vencedor, foi um capitalismo sobrevivente, que continua com graves problemas, muitos deles aparentemente insolúveis: a crise econômica mundial recente, o pânico dos ataques terroristas, a questão ecológica, apenas para citar alguns exemplos, parecem colocar todos no lado dos “perdedores”.

Porém a consciência da impossibilidade de uma solução geral e definitiva para tantas questões não resulta necessariamente em torpor e desesperança. O objetivo deste ensaio é analisar alguns filmes que enfocam questões concretas, mostrando o

¹ Trabalho apresentado no DT 04 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na

² Mestre do Curso de Comunicação Social da PUC-RJ, email: apdaudt@hotmail.com.

³ No sentido amplo, utopia é “qualquer ideal de realização difícil ou impossível” (LIMA, 2008, p.15). Mas também é “lugar bom, o único lugar possível em que o homem deixará de ser humilhado, subjugado, abandonado, desprezível” (ibidem, p.154). Lima esclarece que a utopia começou a ser gestada por Platão, foi reinventada por Thomas Morus, renovada por Rousseau e pelos socialistas utópicos, mas o destaque maior é dado à utopia concreta de Marx.



desconforto com situações de conflito e desigualdade. Para isso foram escolhidos *A noiva síria* (2004), *Lemon tree* (2008) e *Zaytoun* (2012), todos do diretor israelense Eran Riklis, pois são exemplos de filmes que utilizam histórias de “pessoas comuns” para tratar de temas mais amplos e complexos, com consequências sociais e políticas⁴.

Um recuo se faz necessário para apresentar algumas questões centrais que serão tratadas, e que estão sintetizadas na seguinte passagem:

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. (...) Pode-se inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético da arte. (RANCIÈRE, 2005, p.46)

Ao tratar das artes mecânicas (fotografia e cinema), Rancière levanta diversas questões. Sobre as artes em geral, na tradição ocidental, define três grandes regimes de identificação: regime ético das imagens, regime poético ou representativo das artes, e regime estético (ibidem, p.28-29). No presente texto importa o regime estético, no qual a identificação da arte “não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (ibidem, p.32). Nesse regime “as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível” (ibidem, p.32):

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda e qualquer hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. (...) O estado estético é pura suspensão, momento em que a forma é experimental por si mesma. O momento de formação de uma humanidade específica.
(...) Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade. (ibidem, p.33-34)

Voltando à primeira citação do ensaio: apenas no regime estético o anônimo é capaz de se tornar arte, já que não há mais a hierarquia de temas encontrada no regime poético. Rancière lembra que a revolução estética acontece primeiro na literatura e ela leva à ruína o sistema de representação (sistema em que a dignidade de temas comanda os gêneros da representação). O autor reafirma que “a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica” (2005, p.47-48) e se concretiza em “passar dos grandes acontecimentos

⁴ Por causa da limitação de espaço, as teorias de cinema e um panorama histórico desta arte acabaram ficando de fora, tendo sido aprofundados na dissertação *Uma flor rompe o asfalto: a esperança no cinema contemporâneo*.



e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária (...)” (ibidem, p.49).

A trama de *A noiva síria* gira em torno dos preparativos do casamento entre Mona e Tallel. Ela mora nos montes Golã, local em disputa entre Síria e Israel; ele mora em Damasco. Entre a arrumação da casa, a ida ao cabeleireiro, a filmagem do “dia da noiva”, a chegada dos convidados e a preparação do banquete, a cultura dos drusos sírios vai sendo apresentada. Diversas questões vão aparecendo aos poucos: a recepção é apenas para os convidados da noiva. Ela será apresentada a Tallel na fronteira, território da ONU, onde cruzará para Damasco e provavelmente jamais verá a família novamente. O pai dela, ex-prisioneiro político, não pode acompanhar a filha pois está proibido de chegar perto da fronteira. A grande questão de fundo é a ausência de nacionalidade dos moradores da região (quando um dos irmãos chega ao aeroporto, a câmera mostra o passaporte com os dizeres “nacionalidade: indefinida”). O momento crítico acontece quando o funcionário da fronteira usa um novo carimbo no passaporte de Mona, com as palavras “Estado de Israel”. Do outro lado da fronteira o guarda que faz o controle de passaportes diz que isso é inaceitável, que os montes Golã são sírios.

A noiva síria possui claramente características do regime estético elencadas anteriormente, por se utilizar de pequenos acontecimentos, a princípio corriqueiros, para extrapolar e levantar outros assuntos mais densos, identificando “os sintomas de uma sociedade”. Também serve ao jogo de palavras de Rancière: o filme pode ser considerado “artístico” por contar a história desses indivíduos particulares, ou a vida desses “anônimos” pode ser mostrada apenas porque o cinema é considerado arte?

Pano de fundo: modernidade e pós-modernidade

Ao definir o que seria o regime estético, Rancière conclui: “Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade” (2005, p.34). Uma das confusões está em que, ao se traçar uma linha simples de passagem ou ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo, é feita uma historicização reducionista. O regime estético não opõe o antigo e o moderno, mas dois regimes de historicidade: esse regime “é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo”, ele “transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte ‘não-artística’ das obras”. Também não começou com decisões de ruptura artística, mas com decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz



e daquilo que a faz ser arte. Com isso, Rancière faz uma crítica aos que exaltam ou denunciam a “tradição do novo” que é vista por alguns como um sinônimo de modernidade, já que a modernidade não é tão simples assim (2005, p.34-37):

A ideia de modernidade é uma noção equívoca que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc, separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação, a história, o museu, o patrimônio... Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas. (ibidem, p.37)

Rancière reconhece que essa noção equívoca leva a duas grandes formas de confusão do entendimento das transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva. A primeira confusão estaria em identificar a modernidade simplesmente com a autonomia da arte: com modernidades específicas de cada arte. E haveria uma relação de analogia entre essas modernidades específicas e uma modernidade política, “capaz de se identificar, conforme a época, com a radicalidade revolucionária ou com a modernidade sóbria e desencantada do bom governo republicano”. (ibidem, p.37-38)

A segunda grande confusão, apelidada por Rancière de *modernitarismo*, identificaria as formas do regime estético das artes com as formas de execução de uma tarefa ou de um destino próprio da humanidade. Assim, para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre, seria necessária uma “educação estética” (de Schiller). Daí viria a ideia da modernidade como tempo dedicado à realização sensível de uma humanidade ainda latente no ser humano. O “estado estético” schilleriano tornou-se o programa estético do romantismo alemão, rascunhado como “a realização sensível, nas formas de vida e de crenças populares, da liberdade incondicional do pensamento puro”. Esse foi o paradigma de autonomia estética que se tornou o novo paradigma da revolução. A vanguarda se enraíza na antecipação estética do futuro, segundo o modelo schilleriano, e estaria incumbida da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir (ibidem, p.38-43).

Rancière esclarece que há também uma noção militar de vanguarda: ela seria a força que “marcha à frente, que detém a inteligência do movimento, concentra suas forças, determina o sentido da evolução histórica e escolhe as orientações políticas subjetivas” (2005, p.43), porém essa noção não teria sentido no regime estético das artes. Para o filósofo francês essas concepções de vanguarda acabam gerando uma confusão na relação histórica entre arte e política:



A história das relações entre partidos e movimentos estéticos é antes de mais nada a história de uma confusão, às vezes complacentemente entretida, em outros momentos violentamente denunciada, entre essas duas ideias de vanguarda, que são, com efeito, duas ideias diferentes da subjetividade política: a ideia arquipolítica do partido, isto é, a ideia de uma inteligência política que concentra as condições essenciais da transformação, e a ideia metapolítica da subjetividade política global, a ideia da virtualidade dos modos de experiência sensíveis inovadores de antecipação da comunidade por vir. (RANCIÈRE, 2005, p.44)

Dessa forma, revolução estética e revolução política estariam atreladas. E quando a revolução não teve êxito, houve a reviravolta chamada de pós-modernismo (ibidem, p.38-39). Para complementar a definição, Lyotard afirma que a modernidade não é uma época mas um “modo”⁵ no pensamento, na enunciação, na sensibilidade (1987, p.35). O autor destaca uma “Ideia”⁶ da emancipação, que rege o pensamento e a ação dos séculos XIX e XX. A emancipação é apresentada de distintas formas, de acordo com as grandes narrativas de ordenação dos acontecimentos: o relato cristão da redenção, o relato iluminista da emancipação da ignorância e da servidão por meio do conhecimento e da igualdade, o relato marxista da emancipação da exploração e da alienação pela socialização do trabalho, o relato capitalista da emancipação da pobreza pelo desenvolvimento tecnoindustrial. Apesar das diferenças, todas essas narrativas consideram os acontecimentos no curso de uma história com um termo concreto: a liberdade universal, a salvação de toda a humanidade (1987, p.36). Além de serem relatos de emancipação, cumprem uma função: legitimam instituições e práticas sociais e políticas, legislações, éticas, maneiras de pensar, simbolismos. Porém a legitimidade do projeto moderno não se encontra no passado mas no futuro que será promovido, em uma “Ideia” (universal, para toda a humanidade) que se realizará. O modo característico da modernidade é o projeto, a vontade orientada para um fim (ibidem, p.60-61).

A relação entre o conceito de modernidade para os dois autores mencionados ficará mais clara um passo adiante, com as definições de pós-modernidade. Para Lyotard:

Nem a modernidade nem a chamada pós-modernidade podem ser identificadas e definidas como entidades históricas claramente circunscritas, das quais a última viria sempre após a primeira. Em vez disso, devemos dizer que o pós-moderno está sempre implícito no moderno devido ao fato de que a modernidade, a temporalidade moderna, contém um impulso por superar-se em um estado diferente de si mesma. E não apenas para exceder-se dessa forma, mas para resolver-se em uma espécie de estabilidade final, como por exemplo, como é visado pelo projeto utópico, mas também pelo projeto político direto implícito nas grandes narrativas de emancipação. A modernidade é constitucionalmente e incessantemente grávida de sua pós-modernidade. (1991, p.25, tradução minha)

⁵ É a origem latina da palavra (LYOTARD, 1987, p.35).

⁶ Lyotard esclarece que utiliza o termo “Ideia” no sentido de Kant.



Os projetos da modernidade também podem ser considerados utópicos no sentido amplo por buscarem essa estabilidade indicada por Lyotard. Como se fosse possível realmente chegar, por exemplo, a um sistema econômico em que não haveria escassez. Simplificando bastante, a pós-modernidade teria sido gestada pela modernidade e seria marcada pelo fim das grandes narrativas de emancipação. Porém Lyotard esclarece: por meta-relato ou por grande narrativa ele compreende aqueles que possuem função legitimadora (como as citadas anteriormente) (1987, p.31) e têm como característica o cosmopolitismo (a luta por superar e identidade cultural particular, com o objetivo de construir uma “identidade cívica universal”) (ibidem, p.44). Por mais que as grandes narrativas tenham perdido seu caráter legitimador, há outros relatos “críveis”: milhares de pequenas histórias que continuam tramando o tecido da vida cotidiana (1987, p.31).

Lyotard faz as seguintes observações sobre o termo pós-moderno: de forma geral, percebe-se um declínio na confiança que os ocidentais dos últimos séculos experimentavam no princípio de progresso geral da humanidade. Antes havia uma ideia de progresso possível, provável ou necessário, que se apoiava na certeza de que o desenvolvimento das artes, das tecnologias, do conhecimento e das liberdades seria benéfico para o conjunto da humanidade. Nos últimos tempos a experiência foi de que nem o liberalismo (econômico ou político), nem os diversos marxismos saíram incólumes destes “séculos sangrentos”. Ele chega a utilizar o termo “Auschwitz” para enfatizar como a matéria da história ocidental recente parece inconsistente à luz do projeto moderno de emancipação da humanidade. O desenvolvimento técnico e científico se converteu em uma forma de acrescentar mal-estar e não de diminuí-lo, portanto o desenvolvimento não poderia ser chamado de “progresso”. (1987, p.89-92)

A questão da pós-modernidade também é, antes de tudo, a questão das expressões do pensamento: arte, literatura, filosofia e política. No domínio das artes, a ideia dominante atual é a de que o movimento das vanguardas chegou ao fim (elas seriam uma expressão de uma modernidade que pereceu e só restaria rir delas). Porém, para Lyotard, o processo do vanguardismo foi uma espécie de trabalho, longo, obstinado, altamente responsável, dedicado a investigar os supostos implicados na modernidade: uma “trans-laboração”⁷ efetuada pela modernidade sobre o seu próprio sentido. Entendido dessa forma, o “pós-” também não seria um processo de repetição, retorno, mas de “ana-”: análise, anamnese, analogia, anamorfose. (1987, p.92-93)

⁷ Do alemão “ducharbeiten”: debruçar-se sobre, trabalhar incessantemente.



Para Rancière, “hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história” (2005, p.12). Mais adiante, com a análise dos filmes de Eran Riklis, o lado positivo (ou propositivo) dessa batalha será apresentado. O lado negativo é o reconhecimento da transformação do pensamento vanguardista em pensamento nostálgico (ibidem, p.12), a existência de uma “melancolia de esquerda” que ser reconhece impotente e de um “furo de direita” que “adverte que, quanto mais tentamos dobrar o poder da besta, mais contribuiremos para seu triunfo” (2012b, p.41). O autor assinala que os textos de Lyotard são os que melhor assinalam a forma como a “estética” tornou-se o local privilegiado em que a tradição do pensamento crítico se metamorfoseou em pensamento de luto na pós-modernidade. Lyotard transpôs para a arte o conceito kantiano de sublime, “para com isso melhor fazer da arte um testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento”⁸ (RANCIÈRE, 2005, p.12).

O luto e o arrependimento do pensamento *modernitário* (que propunha a “educação estética do homem”) seguiram a reviravolta pós-moderna, que teve como base teórica a análise de Lyotard do sublime kantiano, “reinterpretado como cena de uma distância fundadora entre a ideia e toda representação sensível”⁹ (RANCIÈRE, 2005, p.42).

Para Lyotard o pós-moderno seria aquilo que alega o inapresentável no moderno e na própria apresentação, aquilo que indaga por novas apresentações, não para fruí-las com gozo, mas para sentir melhor que há algo inapresentável. A obra de um artista pós-moderno, em princípio, não é governada por regras já estabelecidas e não pode ser julgada por meio de um juízo determinante, pela aplicação a essa obra de categorias conhecidas. Estas regras e categorias são o que a obra investiga. O artista trabalha sem regras e para estabelecer as regras do que *haverá sido feito*. A consequência disso é que a obra pós-moderna tem as propriedades do acontecimento. (LYOTARD, 1987, p.25)

Porém, “não se trata de reivindicar, mais uma vez, contra o desencantamento pós-moderno, a vocação vanguardista da arte ou o elã de uma modernidade vinculando as

⁸ Para Lyotard é na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra sua fonte e também onde a lógica da vanguarda encontra seus axiomas. O sublime tem lugar quando a imaginação não consegue apresentar um conceito através de um objeto: as “Ideias” não possuem uma apresentação possível. Ele chama de moderna a arte que consagra sua “pequena técnica” a representar o irrepresentável: busca fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver. Uma estética da pintura sublime de vanguarda, por exemplo, “apresenta” algo, porém negativamente: evita a figuração ou representação, será “branca” como um quadrado de Malevitch – fará ver na medida em que proíbe ver, procurará prazer ao mesmo tempo em que faz sofrer. (LYOTARD, 1987, p.19-22)

⁹ Na tradução brasileira de *A partilha do sensível*, é utilizada a palavra “representação” quando Rancière se refere a essa questão de Lyotard. Nos trechos do livro de Lyotard *La posmodernidad (explicada a los niños)* utilizados neste ensaio, foi mantida a palavra “apresentação” nas ocorrências de “presentación”, e “representação” nas poucas ocorrências de “representación”. Na edição norte-americana desse livro também aparecem distintamente “presentation” e “representation”. Não foi encontrado um original francês para sanar essa questão.



conquistas da novidade artística às da emancipação” (RANCIÈRE, 2005, p.13). Na próxima parte do ensaio será apresentada a “mudança de atitude” proposta por Rancière, bastante diferente da ideia de emancipação pela arte, que aponta para a relação possível entre arte e política na contemporaneidade.

“O real precisa ser ficcionado para ser pensado”

No capítulo “Desventuras do pensamento crítico”, Rancière expõe como os conceitos e procedimentos da tradição crítica não estão em desuso. Pelo contrário: são utilizados inclusive pelos seus “algozes”. Não haveria espaço aqui para fazer o percurso completo das reversões e inversões do pensamento crítico, com vários exemplos e em momentos distintos, mas vale a pena citar um trecho que reitera também questões levantadas em relação à modernidade e pós-modernidade. Sobre a leitura crítica das imagens e o desvendamento das mensagens enganosas que dissimulavam, feitos por Barthes e Debord, Rancière comenta:

Conhecer a lei do espetáculo equivale a conhecer a maneira como ele reproduz indefinidamente a falsificação que é idêntica à sua realidade. Debord resumiu a lógica desse círculo numa fórmula lapidar: “No mundo realmente invertido, o verdadeiro é um momento do falso.” Assim, o próprio conhecimento da inversão pertence ao mundo invertido, o conhecimento da sujeição, ao mundo da sujeição. Por isso, a crítica da ilusão das imagens pôde ser revertida em crítica da ilusão da realidade, e a crítica da falsa riqueza, em crítica da falsa pobreza. A pretensa viravolta pós-moderna, nesse sentido, nada mais é que uma volta a mais no mesmo círculo. Não há passagem teórica da crítica modernista ao niilismo pós-moderno. O que se faz é ler em outro sentido a mesma equação da realidade e da imagem, da riqueza e da pobreza. (2012b, p.45)

Para fugir das “reviravoltas que sustentam infundavelmente o mesmo maquinário”, Rancière oferece uma mudança de atitude, partindo de “outros pressupostos, de suposições seguramente insensatas do ponto de vista da ordem de nossas sociedades oligárquicas e da chamada lógica crítica que é seu duplê”. Diferente do pensamento recorrente – desde a Revolução Francesa e em diversas ideologias, tanto de direita quanto de esquerda – de que seria preciso cuidar “dos incapazes, dos que não sabem ver, dos que não compreendem o sentido do que veem”, Rancière propõe pressupor que “os incapazes são capazes, que não há nenhum segredo oculto na máquina que os mantenha encerrados em sua posição”¹⁰. Também sugere que não haveria nenhuma

¹⁰ Ao comentar a existência de obras de arte com uma retórica que pretende levar o espectador a descobrir “o poder da mercadoria, o reino do espetáculo ou a pornografia do poder”, Rancière ironiza: “Mas, como ninguém em nosso mundo é tão distraído que seja preciso chamar-lhe a atenção para tais coisas, o mecanismo gira em torno de si mesmo e se vale da própria indecibilidade de seu dispositivo”. Com isso o modelo crítico tenderia à sua anulação (2012b,



comunidade perdida por restaurar, mas o que há “são simplesmente cenas de dissenso, capazes de sobrevir em qualquer lugar, a qualquer momento”. (2012b, p.45)

Toda situação é passível de dissenso, de ser fendida em seu interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. O dissenso põe em jogo “a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum”. O processo de subjetivação política consiste na ação de capacidades que “vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível”. Não passa pela compreensão de um processo global de sujeição e é “a aplicação da capacidade de qualquer um, da qualidade dos homens sem qualidade”. (ibidem, p.48-49)

Porém Rancière lembra que essas não passam de “hipóteses insensatas”, e conclui:

No entanto, acredito que há mais que procurar e mais que encontrar hoje na investigação desse poder do que na interminável tarefa de desmascarar os fetiches ou a interminável demonstração da onipotência da besta. (2012b, p.49)

A partir daí, em vez de deixar de lado as “hipóteses insensatas”, ele se aprofunda na questão do dissenso ao relacionar arte e política. Há diversas tentativas de repolitizar as artes, todas têm em comum a ideia de que a arte pode ser considerada política quando mostra os “estigmas da dominação”, quando ridiculariza os ícones reinantes, ou quando sai de seu lugar próprio para transformar-se em prática social. Porém essa forma de pensar também traz a ideia de que um artista hábil fará com que destinatários receptivos passem à mobilização, à ação (2012b, p.52). Quando, na verdade, “não há evidências de que o conhecimento de uma situação provoque o desejo de mudá-la” (2012b, p.29). Rancière considera, então, a política não como exercício do poder ou luta pelo poder, nem tendo o seu âmbito definido por leis e instituições. “A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns.” Ela “começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências” (2012b, p.59-60). A relação entre arte e política é explicada da seguinte forma:

Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as

p.68-69). Rancière critica lógica do “pedagogo embrutecedor”, que se considera portador de um saber que deve transmitir a seus pupilos, isso tanto na relação professor/aluno quanto artista/espectador ou intelectual/classe oprimida (que o intelectual acredita precisar se emancipar) (2012b, p.20-23).



políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. (2012b, p.63)

No final da citação acima vale ressaltar um ponto que Rancière repete em vários momentos: que o efeito da arte política escapa aos objetivos do artista. Ele não nega que haja efeitos, pelo contrário, mas estes não se prestam “a nenhum cálculo determinável”. E, para ele, o trabalho da ficção é realizar dissensos, através de estratégias que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, e de mostrar o que não era visto. “Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras”. O autor afirma que há bastante ativismo artístico, tentativas de uma arte crítica no “modelo original”, mas que acabam sendo estéreis, por um lado por buscarem um efeito concreto (que é impossível de ser calculado), por outro por estarem “presos” ao pensamento crítico que, como foi indicado anteriormente, está em um círculo vicioso. (2012b, p.64-66)

Para Rancière há espaço para uma arte crítica entendida de outra forma, uma arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real (deslocamento da distinção de gêneros como documentário e ficção, por exemplo), que se recusa a antecipar seu efeito e é, “em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina sua atividade”. Porém o autor não apresenta modelos para o que deveria ser arte política hoje, a não ser, novamente, a consciência de que o efeito político passa pela distância estética, e o efeito não pode ser garantido, sempre comporta uma parcela de indecível. (ibidem, p.75-81)

Com tantas questões levantadas, o que se percebe nas artes hoje não é uma passividade. A não realização dos planos da modernidade mudou, sim, a perspectiva. Ainda há a arte crítica, engajada, como uma fumaça da fogueira que ensaia se apagar há tempos. Segundo Rancière, esse tipo de arte estaria equivocado, fadado a não ter êxito. Por outro lado, haveria histórias que ajudam a “inverter a perspectiva, a imaginar não as formas de uma arte posta adequadamente a serviço de fins políticos, mas formas políticas reinventadas a partir das múltiplas maneiras como as artes do visível inventam olhares, dispõem corpos pelos lugares e os fazem transformar os espaços que percorrem” (2012a, p.145)

Em entrevista concedida durante o Festival do Rio de 2012, Riklis afirma que seus filmes não são manifestos políticos, mas observações sobre situações políticas, sobre



peessoas envolvidas em situações políticas, e que sempre procura histórias pessoais que possam ter um toque universal, que evoquem outros problemas do mundo, para que cheguem a um público amplo¹¹. Nos filmes procura ir além das manchetes do jornal, para mostrar como são as pessoas “verdadeiras”. Esse diretor morou no Brasil entre 1968 e 1971, o que não necessariamente foi decisivo para sua forma de lidar com os conflitos do Oriente Médio, mas, como ele próprio afirma, ajudou a ter um olhar mais aberto. A equipe de filmagem e os roteiristas muitas vezes são palestinos¹². Porém não é apresentada uma proposta de solução para a questão palestina (em *Lemon tree* e *Zaytoun*) nem para os sírios do monte Golã; não há um efeito claro desejado. Em *A noiva síria*, quando ninguém está olhando, Mona cruza a fronteira por conta própria, sem o passaporte. Não se sabe o que pode acontecer, no mínimo ela será aceita do outro lado como foragida, sem documentação, mas também pode ser mandada de volta. O que fica patente é o absurdo da situação e a sua real indefinição.

Curiosamente Riklis afirmou que *Zaytoun* foi difícil de fazer por contar com um grande orçamento, o que o obrigou contratualmente a utilizar um ator americano para o papel do piloto israelense e um produtor internacionalmente conhecido¹³. Porém os mesmos entraves ajudam a trazer um público maior, o que é um objetivo do diretor.

Perguntado sobre o sucesso de seus filmes, Riklis responde:

A noiva síria foi muito bem em Israel, *Lemon tree* não. Não estou surpreso, mas na realidade gostaria que tivesse ido bem, porém acho que era um pouco “perto demais de casa” para os israelenses. *Lemon tree* é um sucesso em quase todo lugar, então é bom saber que plateias ao redor do mundo são totalmente abertas e adoram. O governo de Israel de fato apoia de várias formas, mas eu não tive nenhuma reação oficial. E sobre os palestinos: privadamente tive reações e comentários maravilhosos; em um nível mais oficial, ainda não...¹⁴

Por procurar que seus filmes sejam assistidos por muitas pessoas, Riklis foge do conceito de filme político, já que, em suas palavras, não há paciência para filmes políticos hoje em dia. E por mais que os assuntos tratados por ele sejam densos, sempre procura temperar com momentos de leveza e bom-humor.¹⁵

¹¹ O diretor respondeu a perguntas depois da primeira exibição de *Zaytoun* no Festival do Rio, em 2/10/2012. Na ocasião explicou que o roteiro do filme foi escrito por palestinos e que recusou as primeiras versões por ter considerado um manifesto político.

¹² Entrevista de Eran Riklis no programa “Milênio” de 11/02/2013. Disponível em: <<http://globoTV.globo.com/globo-news/milenio/t/programas/v/diretor-de-cinema-israelense-fala-sobre-sua-obra-cinematografica/2401135/>>. Acesso em: 30/5/2013.

¹³ Informações dadas após a primeira exibição de *Zaytoun* no Festival do Rio, em 2/10/2012.

¹⁴ In: TANVIR, Kuhu. “Interview: Eran Riklis”. Wide Screen, Vol. 1, N. 1, 2009 (tradução minha). Disponível em: <<http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/Article/29/40>>. Acesso em: 25/6/2013.

¹⁵ Entrevista de Eran Riklis no programa “Milênio” de 11/02/2013.



O desabafo de Rancière (falando sobre o cinema “engajado” da modernidade) em *As distâncias do cinema* serve para ilustrar a necessidade de encontrar essa forma mais palatável de fazer filmes: “É costume dizer que os filmes militantes só convencem quem já está convencido. Mas o que dizer quando o suprassumo do filme comunista tem efeito negativo até sobre os já convencidos?” (2012a, p.13). O autor continua o texto expondo como o cinema é uma “multidão de coisas”, entre elas: “local material onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais secreta do que aquela expressada pela condescendente palavra ‘diversão’”; “aparelho ideológico produtor de imagens que circulam na sociedade e nas quais esta reconhece o presente de seus tipos, o passado de sua lenda ou os futuros que imagina para si”; “é também uma utopia: (...) a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade” (2012a, p.14). Levando em consideração estas características, o desafio de um cinema que busca o dissenso é não deixar de lado o entretenimento:

Com o declínio da estética da provocação, os autores contemporâneos, visando alcançar o difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, trabalham com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se às exigências de um público variado. (FIGUEIREDO, 2010, p.61)

Em *Zaytoun*, assim como nos outros filmes do mesmo diretor, não há uma contextualização histórica muito profunda: os personagens encontram-se numa situação que vai sendo desvelada aos poucos, mas quem não está familiarizado com os acontecimentos naquela parte do mundo pode acabar perdendo alguns detalhes do nível de leitura histórico. A trama se passa em 1982, em Beirute (ano em que Israel invade o Líbano). Fahed é um palestino que mora com o pai e o avô em um campo de refugiados. Seu tempo é dividido entre a venda ambulante de cigarros e chicletes (apesar de o pai não querer que ele ajude com o trabalho, e sim que vá para a escola), a escola e, nos dias em que não consegue escapar, o treinamento militar para libertar a Palestina.

Quando o pai morre em um bombardeio, Fahed decide se empenhar no treinamento na Organização de Libertação da Palestina. Quando um avião israelense cai ele acompanha a prisão do piloto, Yoni. Em um momento em que as crianças estão tomando conta do prisioneiro, Fahed pergunta se Yoni havia bombardeado aquela área uma semana atrás. A resposta é: “eu não sei... onde estou?”. Se por um lado o menino queria saber se o piloto era responsável pela morte do pai, por outro a resposta já mostra



a distância que irá diminuir ao longo do filme. Yoni nem sabia onde estava. Em outros momentos fica clara a ideia de que ele estava “apenas cumprindo ordens”, “sendo um bom soldado”, sem refletir sobre suas ações. Também porque aqueles “outros” que morriam não tinham rosto ou nome (sendo piloto, a batalha era ainda mais impessoal: soltar as bombas e voltar para a base). Se pela mídia, e por tantos filmes de ação, o Oriente Médio é uma panela de pressão com terroristas sanguinários e homens-bomba fanáticos, as histórias contadas por Eran Riklis mostram um outro lado. O mesmo percurso de aproximação improvável entre o piloto israelense e o menino palestino pode ser feito pelo público. Nesse sentido, os filmes poderiam ser considerados responsáveis por uma mudança de olhar e, também, de subjetivação política.

Assim como em *Lemon tree* e *A noiva síria*, a questão da terra está presente. Fahed decide que precisa voltar à vila de Balad al-Sheikh levando a oliveira¹⁶ que seu pai cuidava, com o objetivo de plantá-la quando retornasse ao lar perdido na guerra árabe-israelense de 1948. O menino mostra ao piloto o mapa da Palestina, para que ele ajude a identificar a vila. Yoni não consegue se localizar, diz que o mapa está errado, que aquilo é Israel e a Palestina não existe. Mas Fahed está tão determinado que solta o prisioneiro e ambos começam uma jornada até a fronteira. Aos poucos vão se conhecendo melhor e a animosidade inicial vai se transformando em uma amizade improvável. O que poderia ser considerado um final feliz, com o menino plantando a oliveira no jardim da vila desabitada, é posto em suspenso pelas notícias do rádio que anunciam o ataque de Israel ao Líbano. O filme não conta isto mas, alguns meses após a invasão, há massacres nos campos refugiados palestinos. Portanto o retorno de Fahed à sua casa, que já seria duro por ele ter libertado o prisioneiro, teria grandes chances de terminar tragicamente.

Em nenhum momento há uma visão maniqueísta da situação. Fahed não é uma pobre vítima doce e indefesa. Yoni não é o militar opressor. A Organização de Libertação da Palestina não é composta por monstros sanguinários. As crianças chegam a dançar e cantar uma música que ridiculariza Ariel Sharon, para implicar com Yoni quando ele está preso. Aí talvez pudesse ser aplicada a “hipótese insensata” de Rancière de perceber os incapazes como capazes, ou, pelo menos, colocar em dúvida a percepção que se tem dos povos do Oriente Médio, de suas diferenças e especificidades.

Já em *Lemon tree* a viúva Salma precisa proteger sua plantação de limões do novo vizinho, o Ministro de Defesa israelense. Por uma questão de segurança, as árvores

¹⁶ “zaytoun” é oliveira em árabe.



deveriam ser cortadas. O Ministro inicialmente é a favor da plantação, mas precisa ouvir os assessores e o caso vai tomando grandes proporções e repercussão na imprensa. Se em *Zaytoun Yoni* se aproxima de Fahed, em *Lemon tree* a esposa do Ministro se emociona com os desvelos de Salma pela plantação e acaba tomando partido dela. Mesmo quando é proibida de se aproximar das árvores, Salma arruma maneiras de regá-las quando o vigia está desatento. Em certo momento falta limão para uma recepção na casa do Ministro, e obviamente alguns são colhidos sem o menor escrúpulo.

Salma contrata um advogado e a decisão final não é tão dramática como se desenhou no primeiro momento (o que é uma vitória, considerando uma luta jurídica de uma mulher contra o governo israelense): é definido um percentual das árvores a serem cortadas. Ironicamente a cerca, que antes era de arame e oferecia uma vista para a plantação, é substituída por um muro. O Ministro, portanto, termina encarcerado.

Se Rancière afirma que é próprio da ficção criar dissensos, também diz que a ficção é uma maneira de contar histórias, e, “antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo ‘empírico’ das ações obscuras e dos objetos banais”. Mais ainda: “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”, porém “não se trata de dizer que tudo é ficção” (2005, p.55-57):

Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção (...). A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, 2005, p.58-59)

Os filmes analisados ajudam a pensar o real. Por mais que se passem em um contexto aparentemente longínquo, trazem a marca da revolução estética que consiste, entre outras características, em mostrar a vida dos anônimos. Seus problemas específicos possuem pontos em comum com tantas outras desigualdades mais próximas aos espectadores. Como Rancière afirma em vários trechos de seus livros, não há ligação direta entre arte e ação política. Assistir aos filmes não levaria a um engajamento real pela questão palestina, nem a tratar bem os “inimigos” de uma hora para outra. Mas com o risco consciente de cair para o lado da utopia, uma possibilidade é vislumbrada por Morin, que vê o cinema como ponte entre os povos:

Apesar da dispersão prodigiosa do *Homo sapiens* no planeta pelos últimos 50 a 100 mil anos – uma dispersão por meio da qual a cor da pele, a forma do nariz, ritos, mitos e experiências das pessoas tinham se diversificado ao extremo – ainda restou esta unidade fundamental do sorriso e das lágrimas. Este filme me fez *viver*



subjetivamente esta constatação objetiva. Eu senti profundamente em mim mesmo, em termos de parentesco, que eu era uma parte desses outros seres humanos, em outros aspectos tão estranhos; e, para expressar meu sentimento, deixe-me dizer esta palavra quase obscena – amor. (MORIN, 2005a, p.xxxix, tradução minha)

O cinema deve ser a “superfície em que um artista procura traduzir em figuras novas a experiência daqueles que foram relegados à margem das circulações econômicas e das trajetórias sociais” e contribui “para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos” (RANCIÈRE, 2012b, p.80). Nos filmes de Riklis são apresentadas as experiências de povos que se encontram à margem, pelo menos na questão da terra. “Amor” pode ser extremo demais, e Morin ironicamente quase pede desculpas por utilizar essa palavra, mas uma nova percepção sobre a situação e os envolvidos tem chance de ocorrer. Os efeitos, como é sabido, não são calculáveis, mas se o espectador sair de um filme questionando seus saberes prévios, se identificando com o sofrimento dos personagens, compreendendo um pouco melhor suas lutas e, quem sabe, com um pouco menos de medo, a ficção terá cumprido seu papel no dissenso. A possibilidade do dissenso já é uma brasa capaz de se acender...

REFERÊNCIAS

- BRANDÃO, Ana Paula Daudt de Lima. **Uma flor rompe o asfalto: a esperança no cinema contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2014.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/7Letras, 2010.
- HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p.22-39.
- IMDb (Internet Movie Database). www.imdb.com
- LIMA, Carlos. **Genealogia dialética da utopia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- _____. **La posmodernidad (explicada a los niños)**. Barcelona: Gedisa, 1987.
- _____. **The Inhuman: Reflections on Time**. Cambridge: Polity Press, 1991.
- MORIN, Edgar. **The cinema, or the imaginary man**. Minnesota: University of Minnesota, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org. / Ed. 34, 2005.
- _____. **As distâncias do cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- _____. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.
- TANVIR, Kuhu. Interview: Eran Riklis. *Wide Screen*, Vol. 1, N. 1, 2009. Disponível em: <<http://widescreenjournal.org/index.php/journal/article/viewArticle/29/40>>. Acesso em: 25/6/2013.