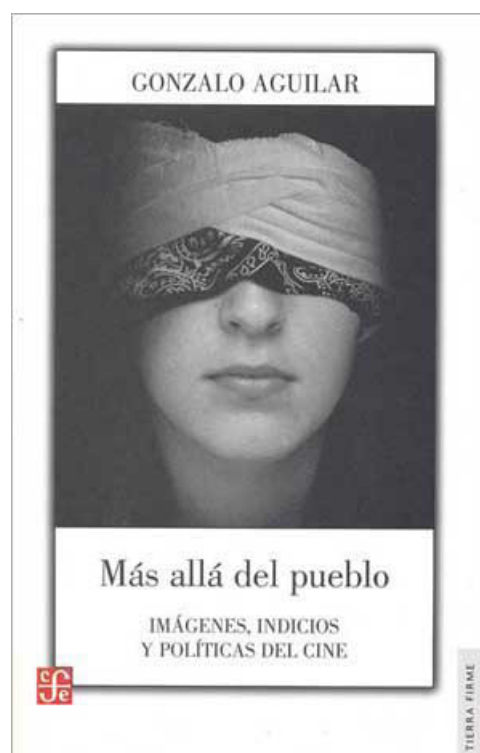


Más allá del pueblo¹



261

Byron Vélez Escallón

Universidade Federal de Santa Catarina CAPES/PNPD

Retomando em grande medida interesses trabalhados em livros como *Por una ciencia del vestigio errático* (Buenos Aires: Grumo, 2010), ou *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista* (São Paulo: EdUSP, 2005), e em diálogo explícito com *Otros mundos* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005), um livro de ensaios sobre o novo cinema argentino, Gonzalo Aguilar lança em 2015 *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*.

É precisamente o indiciário, o vestigial, os rastros ou restos de vida, que permite a Gonzalo Aguilar uma intensa deriva por “objetos” cuja definição não cabe mais nas categorias de “obra” ou “ficção”. Em tempos em que tanto a visão e distribuição, como o próprio registro cinematográfico, modificaram-se de maneira radical e irreversível, argumenta Aguilar, é necessário repensar as relações entre arte e vida, entre o construído e o dado, entre o artificial e o natural, de maneira que o real

¹ AGUILAR, Gonzalo. *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015, 357 p.

—que sempre retorna— não só se manifeste como trauma, mas também como desejo e como produção.

Desejar, procurar, é o que os filmes convocados em *Más allá del pueblo* parecem fazer com maior insistência, ao menos na disposição de leitura para eles construída pelo ensaísta argentino. Essa tendência permite pensar um *para além*, um cenário contemporâneo em que modos de escritura se dedicam à escuta e não somente à representação de uma realidade social dada, clara e taxativamente separada dos textos que a interpelam. Escrituras receptoras de gestos, de vestígios talvez erraticamente gravados e/ou vistos, possibilitam a postulação da categoria de “*lo político*”, diferente de “*la política*”, para se pensar em produções cinematográficas que, muito além de catalogar subjetividades e totalidades atuais, as produzem ou suscitam. Sem descuidar a emergência de outros sujeitos políticos (minorias de gênero, massas migratórias, intimidades diluídas em rede), nem a premência de afetos, posições, ideias e contatos, muitas vezes silenciados ou simplesmente considerados menores, Aguilar organiza seu livro em quatro partes, atravessadas por duas perguntas centrais que ganham nuances e desenvolvimentos que mais adiante mencionarei brevemente. Essas perguntas (que traduzo diretamente da introdução do livro aqui resenhado) são: “de que modos o cinema, em seu trabalho com indícios, intervém na produção do real?”; e “como opera a imagem quando o povo —ator histórico privilegiado pelo cinema, e particularmente pelo cinema latino-americano— não é mais uma instância homogeneizadora do político?”.

Intitulada “*En teoría*”, a primeira parte do livro aborda as posições de dois teóricos da crítica cinematográfica, Gilles Deleuze e Serge Daney, concretamente aqueles momentos em que esses pensamentos atingem aporias que obrigam a pensar a imagem, não como ícone, mas como índice, isto é, como potência. Para além de noções como *autor*, *cronologia*, *nacionalidade*, *contexto*, *obra*, *cinema clássico* e *cinema contemporâneo* ou *moderno*, que (apesar dele próprio) Deleuze usa nos seus *Estudios sobre cinema* (1983-1985), Aguilar questiona o papel *menor* dado pelo filósofo francês ao cinema do Terceiro Mundo e propõe uma releitura dessa determinação, outrora harmônica e **até positiva**, mas hoje insustentável. Num mundo de proliferação do visual fora das salas de cinema, em pleno auge do meio digital e dos meios massivos, da internet, enfim, num mundo transformado pela tecnologia das ima-

gens, já passada a era da produção, em plena era do consumo, não é mais possível se pensar um cinema homogeneizado sob pressupostos voluntaristas, estadistas e unificados, que partam de uma noção geral de “povo”. Não se trata mais de viver nos sonhos, mas de ser os sonhadores, de passar do visual à imagem ou de fazer a imagem do visual e, talvez anacronicamente, de passar do moderno ao *maneirismo*. Como argumenta Aguilar no ensaio dedicado a Serge Daney, e posteriormente no último ensaio dessa primeira parte, não é o povo que falta, mas um pensamento –uma memória, uma esperança– que consiga projetar esse povo sobre agrupações e afinidades não mais pautadas por um Estado real e estável, mas produtoras elas próprias de estados contingentes e virtuais que trabalham no interior dos próprios Estados, muitas vezes *contra* esses estados, e que possibilitam outras visibilidades no espaço simbólico, assim transformando o imaginário social e político rumo a reivindicações emancipatórias situadas. Quem sabe, o retorno do real não seja uma volta ao realismo, mas a emergência do real como o vivo ou o vivente de um toque, talvez de um tropeço, a criação do real como “um verdadeiro estado de exceção” (Benjamin), como uma *mundialização efetiva* (Nancy), ou como a produção de mais mundos no mundo.

Em relação com essa proliferação de imagens, captadas de maneira cada vez mais imediata e com um nexos com o vivente inédito em etapas tecnológicas precedentes, a segunda parte, intitulada “*Memorias del pasado*”, se coloca como uma reflexão sobre o documentário, o terrorismo de estado exercido pelas ditaduras e sobre as desapareções forçadas nesse período. Se o real é aquilo que não para de não se escrever, num contexto como esse abordado por Aguilar, em que precisamente é a soberania sobre o próprio corpo que se manifesta como centro vazio da máquina biopolítica, a possibilidade de dizer “eu”, da primeira pessoa da enunciação em contraste com uma gramática cinematográfica classicamente focada na terceira pessoa, é a possibilidade de declosão de um pensamento sobre a memória e o político, mesmo que esse “eu” seja vicário na tentativa de uma identidade contestada. Dessa maneira, na pesquisa por esses modos de enunciação, e pelos gestos com que esses modos se articulam, pode ser que o retorno do reprimido seja também o retorno dos reprimidos ou dos seus rostos, assim como não é só a nossa relação com a imagem que mudou e se adaptou a novas regras, mas o próprio discurso crítico deve apropriar-se ou fabricar arsenais conceituais que permitam ir para além dos binarismos que dividiam o cinema-

tográfico entre o documentário e o ficcional, entre encenação e captura do acidente, ou entre o passado e o presente. Nas suas leituras dos filmes *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1994), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012), e de um vasto corpus da memória, da militância, e das desapareições forçadas pela violência de estado, Aguilar reflexiona sobre como é o impuro dos contatos, o monstruoso do calor da mão – enfim, todo organismo imagético do enigma convivendo num plano de imanência com a representação moderna–, que desestabilizam ou fazem colapsar esses binarismos, justamente porque é isso, o toque, que não deveria se projetar sobre a tela se pensada de um ponto de vista autônomo. Modos diferentes da memória que são também modos do gesto e do tato, em cuja colisão não só se manifestam, mas se questionam anquilosamentos discursivos e entradas convencionais a um arquivo em que, se abordado com a premência do fora, podem estar nos aguardando rostos diluídos, com sua exigência de um nome, ou seja, de uma ética.

A partir da postulação dessa exigência –e no contexto da transição que dos anos 1990 aos 2000 permitiu não só uma reemergência do “nacional-popular”, supostamente superada pela avalanche neoliberal, mas inclusive uma revalorização da denominação, tão ampla quanto imprecisa, do termo “populismo” pelo campo intelectual–, Aguilar, na terceira parte, intitulada “*Presentes del pueblo*”, dissemina uma reflexão sobre cine e política em quatro ensaios dedicados ao cinema latino-americano e, principalmente, ao argentino. “El pueblo como lo real: hacia una genealogía del cine latino-americano” perscruta as complexíssimas relações entre cinema e representação do povo em dois momentos históricos contrastantes: o final da década de 1960 e a transição de 1990 a 2000. Enquanto o cinema da década de sessenta optava pela constatação de um povo existente ou “dado” fora das salas de projeção e pronto a uma ação cinematograficamente profetizada como inevitável através de coreografias e enunciados majestáticos –com exceções destacadas, como *Agarrando Pueblo* (Ospina e Mayolo, 1977), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), ou *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968)– muitos filmes da transição entre séculos incorporam o esvaziamento produzido pela liquidez do global e exploram a possibilidade de coreografias e agrupamentos não pautados de antemão, mas fundados sobre o diferendo e sobre acontecimentos que modificam suas formas e movimentos. Isso quer dizer que o cinema finissecular, particularmente

alguns exemplos do denominado *Novo cinema argentino*, não se pensa mais como um dispositivo da captura de um povo pré-existente, mas como um dispositivo de reflexão sobre *o político* que prescindindo dessa categoria –o povo– ou a usa como alibi para a invenção de uma comunidade tão cambiante quanto de urgência, tão distante da organicidade unitária quanto de um conceito homogeneizador, tão “desorganizada” quanto proliferante de coreografias inusitadas. No mesmo sentido, os ensaios sobre o tratamento de heróis e bandidos na cinematografia de Leonardo Favio, sobre filmes da *villa miseria* e sobre a “épica populista” em documentários dedicados à figura de Nestor Kirchner, exploram potencialidades comunitárias da imagem, singularmente retomadas pelo cinema argentino das últimas décadas, avesso em grande medida –e não sem uma porção significativa de disputas e debates sobre espaços, visibilidades, apoios econômicos governamentais, lugares de enunciação e de escuta– à simples constatação de um real pronto e prévio ao cinema, e muito mais interessados pelos modos de produção desse real *no cinema*. Sem atrelar-se a uma ação pré-concebida e roteirizada por uma intelectualidade dedicada à constatação das suas condições de possibilidade (uma constatação cara ao ativismo documental de décadas anteriores), os exemplos convocados por Aguilar nesses ensaios têm procurado dar ouvidos a modalidades emergentes do político, não por acaso silenciadas por um *cosmopolitismo marginal* e, no entanto, centralizado na figura do “autor”, e que se manifestam pelo que o ensaísta postula como uma categoria para se pensar o retorno da política ou, melhor, *do político*, na cena contemporânea: um *cosmopolitismo limítrofe*.

Se o chamado *cosmopolitismo marginal* postulava, *a la* Borges da década de 1930, o direito das culturas marginalizadas à participação (não à pertença) em uma tradição universal, o *cosmopolitismo limítrofe*, conceituado por Aguilar, indiferente ou em ativo confronto com as rotas marcadas pelo discurso colonial, seria produtor de um imaginário situado, isto é, não capturado na pretensão universalista de falar ao mesmo tempo desde nenhum lugar e desde todos, nem conivente com as mediações dos grandes centros metropolitanos na interpelação entre periféricos. A quarta parte do livro intitula-se “*En tránsito*” e dedica-se aos filmes *Happy together* (Wong Kar-wai, 1997), *O cinema falado* (Caetano Veloso, 1986), *Flandres* (Bruno Dumont, 2006), *Iron Man 3* (Shane Black, 2013) e *Lincoln* (Steven Spielberg, 2012), para considerar as nuances desse cosmopolitismo limítrofe ou *fronteiriço* na era globali-

zada contemporânea. Longe de alienar o universal numa nuvem de valores eternos e inamovíveis, o corpus selecionado pelo ensaísta argentino, tende a comovê-lo pela intrusão de outros conhecimentos, outros modos de vida, outras línguas e gestos, demasiado singulares, tanto que sua mera assimilação resulta impossível. Dessa maneira, o universal apresenta-se atravessado por uma exortação ética que ganha corpo com identificações não restritivas, que se entendem como incompletas e inseridas em complexas redes diferenciais. Se há um multiculturalismo inerente a todo etnocentrismo, pois o etnocentrismo precisa reconhecer a diversidade cultural para postular a própria cultura como referência absoluta, a exortação ética mencionada como decorrência de um cosmopolitismo situado deve traduzir-se numa nova forma de multiculturalismo, uma em que não seja a voz impessoal (e, no entanto, intimamente sexuada, etnizada, classificada) do estado-nação que se imponha, mas que dê um papel de imensa relevância à conversação e até à contraposição, pois um pensamento da diferença não exclui os confrontos, mas os supõe, os suscita. Se a *pax* era uma imposição do estado-nação, se ele precisou de um multiculturalismo etnocêntrico para constituir-se, apagando de vez as singularidades que o alimentavam, cabe a um outro multiculturalismo, reconfigurado por uma visada cosmopolita, trocar de modelos, instrumentos e objetivos. Do internacionalismo homogeneizado e abstrato, passaríamos ao influxo intruso de um periférico, heterogêneo e situado (inclusive nos grandes centros da produção cultural de massas); da língua padrão elevada a moeda universal de troca, ao plurilinguismo dos sotaques, das cores e dos sexos; do significado nacional, imposto e discernido pelas elites, ao significante errático e contingente dos encontros.

Fendas, apagamentos, confrontos, suscitados por essas formas outras do parentesco e da imagem, tendem a sublinhar o *más allá* anunciado pelo título, ao questionar, ou negar abertamente, a presença de uma comunidade, de um povo que –brilhando na sua ausência como corpo social constituído– provoca e reclama a força do constituinte e do eventual a partir dos modos de vida e das suas complexas relações com outros territórios, sejam do mundo da arte, da informática ou de uma biopolítica cinicamente erigida em instrumento de segurança e “liberdade”, em tempos em que são, justamente, esses modos do vivo que *excrevem* seus vestígios como assédio nesse âmbito da imaginação que teimamos em chamar de cinema.