



De encontros e fronteiras

CARLA MAIA

Mestre em Comunicação Social pela FAFICH/UFMG

Resumo: A partir de uma decupagem de cenas e depoimentos do filme *De l'autre côté*, de Chantal Akerman, propõe-se uma análise fílmica em diálogo com o pensamento de Jean-Louis Comolli e outros teóricos, com foco nos procedimentos e recursos adotados pelo filme para abordar a questão da imigração mexicana e seus múltiplos desdobramentos.

Palavras-chave: Experiência. Duração. Conflito. Poder. Travessia.

Abstract: Based on the scenes and interviews of Chantal Akerman's film *De l'autre côté*, the article proposes a film analysis in dialogue with Jean-Louis Comolli's thinking, among other theorists, focusing the procedures and resources adopted by the film in order to approach the mexican immigration issue and its multiple unfoldments.

Keywords: Experience. Duration. Conflict. Power. Passage.

Résumé: A partir du découpage de scènes et témoignages présents dans le film *De l'autre côté*, de Chantal Akerman, nous proposons une analyse filmique en dialogue avec la pensée de Jean-Louis Comolli et d'autres théoriciens, focalisant les procédés et moyens adoptés par l'oeuvre en vue d'aborder la question de l'immigration mexicaine et ses divers déploiements.

Mots-clés: Expérience. Durée. Conflit. Puissance. Passage.

Primeira voz. “Meu nome é Francisco Santillan Garcia. Tenho 21 anos, nasci aqui.” Não se sabe a qual lugar o advérbio “aqui” se refere. Não há crédito sobre a imagem, indicando o nome da cidade. Francisco está de pé, diante da porta de sua casa. Do interior, escurecido pela falta de luz, vê-se principalmente uma janela aberta. O quadro se compõe no equilíbrio das linhas: o batente da porta delimita a zona escura do quarto, onde se destaca uma zona de luz que a janela enquadra. O diálogo tem início com a intervenção de uma segunda voz: “O que você faz da vida?” A voz é lenta, rouca, pronunciada em espanhol com sotaque, voz estrangeira. Adivinha-se que pertence à diretora do filme, Chantal Akerman. Francisco responde: “eu moro aqui, com minha mãe. Ajudo em casa e trabalho no campo também.” Ele parece desconfortável na posição de entrevistado, não tem muito a dizer, esboça um sorriso tímido. Visivelmente, algo o desconcerta, o que acontece com frequência quando se é colocado em cena. “Gostaria de viver nos Estados Unidos?” – a diretora pergunta. “Antes do meu irmão partir, sim”, ele responde. “O que aconteceu ao seu irmão?” Francisco desvia o olhar, demora um pouco para responder.

Seu irmão, ele conta, partiu para os Estados Unidos ilegalmente, em busca de dinheiro. A água acabou em pleno deserto. O “coiote”, como são chamados os atravessadores que prometem ajuda aos imigrantes para chegar do outro lado, partiu em busca de mais água e não voltou. Abandonado no meio do deserto, o grupo do qual fazia parte o irmão de Francisco decidiu continuar caminhando. “Andaram, andaram, mas, em vez de ir para fora, estavam indo para dentro do deserto. Foi como se perderam”, ele diz. Ao fim do depoimento, surge o título do filme, letras brancas sobre o fundo negro – *De l'autre côté*. “Do outro lado”.

O plano seguinte é de uma rua sem calçamento, a câmera é fixa. As construções são precárias. Há carros, algumas pessoas andam pela rua, saem de quadro, na luz de fim de tarde. Bem ao fundo, uma montanha. No plano sonoro, há os ruídos da rua, sons de carro, uma canção em espanhol, provavelmente de alguma rádio local. O plano é longo e despojado de ação significativa. A ele, segue-se outro, também marcado pela duração. Agora, três garotas jogam beisebol, esporte tipicamente americano – o outro lado não fica tão longe assim.

O corte introduz novo plano – um muro à direita, sua extensão a percorrer a profundidade de campo. Um carro passa, levantando a poeira. O plano permanece, sobre o vazio da rua.

O filme acompanha o passar do tempo, segue a cadência do deserto. Seu ritmo lento, sua paisagem seca, a imobilidade e a longa duração dos planos, a rarefação e a repetição dos elementos (o muro, o vento), fazem com que ele, pouco a pouco, comece a habitar esta zona de indiscernibilidade em que tudo é iminente, tudo está à margem, à mercê do tempo. Tempo de espera.

Esta seqüência inicial de planos, como as primeiras notas de uma música, anuncia os elementos principais da composição do filme – entrevistas alternadas ora com planos fixos, ora com *travellings* da paisagem. A seqüência introduz o ritmo que irá ser mantido durante todo o filme, ritmo lento, marcado por variações entre silêncio e fala, exterior e interior, fixidez e mobilidade. Francisco será o primeiro de uma série de personagens que tiveram suas vidas modificadas por uma tentativa de fuga mal-sucedida. Os mexicanos buscam chegar do outro lado, nos Estados Unidos, movidos pela promessa de uma vida melhor. Por sua vez, os americanos querem se proteger da invasão estrangeira, em defesa do direito à propriedade e à terra. De um lado a outro, qual travessia é possível?

O filme não busca responder a tal questão, mas mantê-la aberta, pulsante, fazendo com que ela se amplie para além do dilema da imigração mexicana. Sim, a fronteira entre Estados Unidos e México, podemos pensar, não é a única do filme. Há outra, mais sutil, que durante as entrevistas, como a de Francisco, revela-se com evidência – fronteira erguida entre quem filma e quem é filmado. O outro lado é, também, o outro lado da câmera. O lado do outro. Quais encontros são possíveis, que relações entram em jogo, no exercício de compor um filme?

Questão que interessa em particular, uma vez que são desses encontros, da *experiência fílmica* que aí se configura, que o filme retira sua força. A palavra “experiência” remete ao sentido etimológico – do latim, *ex-periri*, uma travessia arriscada. A palavra remete ao mesmo sentido também em alemão, *Eh-fahrung*, que contém os semas de travessia – *fahren* – e de perigo – *Gefahr*¹. Trata-se, sem dúvida, de uma travessia arriscada, esta proposta pelo filme: sem pesquisa prévia², ir ao encontro das pessoas dos dois lados da fronteira, filmá-las, entrevistá-las.

Do lado do outro

Como afirma Comolli, “a prática da entrevista coloca um dos desafios fundamentais do cinema: a questão do outro”

1. O comentário é de João Barrento. In: CELAN. *A morte é uma flor*, p. 133.

2. Akerman declara, em entrevista, que se viajasse para o México com roteiro definido, querendo provar ou confirmar suas próprias impressões, “acabaria encontrando o que foi procurar”. Entrevista realizada por Laurent Devanne, para o programa de cinema Désaxés, veiculada na Radio Libertaire no dia 8 de junho de 2003.

(COMOLLI, 2004: 163). Ao fazer das entrevistas o fio condutor da estrutura fílmica, o filme explora a relação entre-dois que confere ao olhar sua dimensão reflexiva. No filme, olhar implica ser olhado de volta. Escutar, por sua vez, exige conceder tempo ao gesto vocal, valorizando seu timbre, seu ritmo, o suspiro, a respiração, a dicção. É rara na obra de Akerman a iniciativa de entrevistar as pessoas que filma. Em *D'est*, por exemplo, não há sequer uma fala direcionada para a equipe de filmagem. Agora, entretanto, a opção de estruturar o filme por entrevistas é coerente com seu conteúdo, parece sublinhar a dicotomia: são dois os lados da câmera como são dois os lados do muro.

Terceira voz. Uma senhora, mãos postas sobre o colo. “Eu, Delfina Maruri Miranda. Idade, 78 anos.” A mulher silencia, como se não soubesse ou tivesse mais nada a dizer. A diretora pede que ela conte sobre sua família. Ela fala devagar, seu depoimento é permeado de silêncios. Sua expressão é marcada por uma paralisia que impede o movimento de metade do rosto e afeta seu modo de falar, a vibração e o ritmo de sua voz. Diante do pedido da diretora – “poderia me falar um pouco de seu filho Raymundo e de seu neto que morreram?” – ela diz: “meu filho sempre sonhou em ver sua comunidade se desenvolver, ele encorajava muito as pessoas”. A fala continua sem fazer nenhuma menção à viagem que vitimou seu filho e neto. Ela conta casos banais, cotidianos, como quando seu filho incentivou o pai a reformar a escola – “porque aqui há areia e pedra de sobra. A escola foi feita de pedra, não de tijolos”. A diretora pergunta, na tentativa de abordar a questão da imigração: “ele queria ir ao norte?” Vale observar que Akerman não apaga os registros de suas intervenções, ela deixa que suas perguntas permaneçam na montagem, indo contra a tentativa de fazer dos depoimentos algo como “monólogos induzidos”. A diretora não está em quadro, mas insere-se na cena, estabelece o diálogo. Delfina responde: “até a última vez que se foi, ele dizia: quero que meu vilarejo cresça, se desenvolva. Muitos jovens partiram com a mesma idéia na cabeça. Eles acabam de voltar e já trabalham, começam a fazer suas casas, trazem material para fazer suas casinhas. Porque, aqui, quando venta, é uma ventania danada. Quando venta muito, em março, fevereiro, levanta os telhados das casas, de papelão. O vento os leva. Há também os tremores de terra. Às vezes, eles são muito fortes. Mas, nos últimos dois anos, não houve tremores.” A fala se compõe assim, por desvios.

Da lembrança do filho, aos ventos e terremotos. “Meu filho gostava muito de agricultura. Ele havia semeado antes de partir. Plantou feijão. Seu filho também gostava muito de trabalhar no campo. Era o único homem, veja só.” Ela encolhe os ombros. Limpa o rosto com um lenço. O filme espera que ela termine o gesto, em silêncio. Acompanha seus desvios.

Novo corte introduz a personagem seguinte, o marido de Delfina. Sabe-se disso por dedução, pois, novamente, nenhum crédito é incluído sobre as imagens das personagens do filme. Só tomamos conhecimento dos nomes se as personagens os pronunciam (como Delfina e Francisco). Agora, o homem de cabelos brancos não diz como se chama. Deduzimos que é Ranulfo pela relação de continuidade da montagem (um dos raros momentos do filme em que se dá tal continuidade), pois logo após seu depoimento, voltamos ao plano da mulher. Ranulfo olha para a câmera e diz: “me perdoe por não me segurar”. Está visivelmente emocionado. É ele quem irá dar alguns detalhes da morte do filho e do neto – datas, hora de partida, últimos telefonemas – como que completando o que ficara não-dito no depoimento da mulher. “O tempo passa, tento ser forte, minha mulher também tenta ser forte, mas a perda foi tão grande que sua doença piorou”, ele diz. Corte. Voltamos à mulher, sentada ao lado da televisão. O depoimento do marido, com efeito, parece cobrir as lacunas do depoimento da mulher. Agora, Delfina está de novo em silêncio, mãos sobre o colo. Ela pergunta, finalmente: “Vieram de carro?” Diante da resposta afirmativa, ela completa: “Deixaram em Altepepa? Morreram dois ou três de lá também.” Novo silêncio, novo desvio: “É estação do café e temos que apanhar os grãos que caem. Está muito barato. Pagam um preço muito baixo aqui. Melhor do que nada. O tempo não ajudou, choveu e ventou muito.” Ao incluir esse trecho do depoimento de Delfina, o filme ressalta que as entrevistas não são guiadas apenas pelos fatos relevantes para a questão que lhe serve de guia. Para uma abordagem objetiva dos fatos, já era o bastante o que havia sido dito, nas seqüências anteriores. Entretanto, ele volta à senhora, dando a ver nada mais que “um acontecimento do ato de escutar”, “brando acorde feito de silêncio” (HANDKE, 2002: 26-27).

Nas entrevistas, não só toda uma trama de olhares pode se efetuar, como também múltiplas vozes se inscrevem na superfície fílmica. A maior parte delas é gravada em som

direto, sincrônico. As vozes das personagens vêm sempre acompanhadas de suas imagens, jamais são utilizadas em *off* (a exceção, como veremos adiante, é a seqüência final, em que ouvimos a voz da diretora sobre imagens de uma rodovia). Não há dissociação entre voz e corpo. O que é filmado, como vimos em Comolli, “é propriamente a *relação* – o laço, o elo, a dependência – dessa palavra e desse corpo, ao mesmo tempo distintos e confundidos” (COMOLLI, 2004: 264). É como consequência do investimento na relação entre corpo e voz, que surge a necessidade da escuta.

De l'autre côté concede tempo para a fala das personagens, como também para o silêncio. Escutar, esperar são modos de inclinação em direção ao outro. Tentativas de travessia. Trata-se de abrir espaço para a “inscrição verdadeira” dos corpos, como quer Comolli:

o que vemos, no grau zero, é sempre inscrição verdadeira: houve – verdadeiramente – uma cena constituída pela presença simultânea dos corpos e das máquinas. Colocados juntos em cena (...) a relação é um fato, a inscrição é seu modo de ser. (COMOLLI, 2007: 27).

Segundo Comolli, cortar no corpo filmado significa cortar em toda essa rede de relações que pode se estabelecer quando é concedido tempo para a figuração dos corpos. Daí a importância de observar como o filme evita os cortes, investindo na duração dos depoimentos:

apenas a duração da tomada autoriza o jogo fora do jogo do corpo filmado, sua plasticidade, seu movimento próprio, sua indisciplina. Cortar subitamente é cortar essa liberdade do corpo filmado de não estar completamente na tomada, no plano. A duração do plano é o que acolhe a fantasia ou o desequilíbrio do corpo filmado. Relação de forças (COMOLLI, 2007: 37).

É através da duração que podemos acompanhar os desvios da fala de Delfina. São como “acidentes” no percurso de sua fala – “o corpo filmado tem a ver com acidente” (COMOLLI, 2007: 37). Assim, o filme busca garantir certo grau de autonomia da personagem, esperando para que tanto sua fala quanto seus gestos possam se inscrever, de acordo com seu ritmo próprio. Trata-se da colocação espontânea de um espaço-tempo e de uma forma-palavra próprias a esse corpo filmado. Segundo Ivone Margulies, “num filme em que hesitações e silêncios restam intactos, é elidida a questão do controle autoral.”³ Em *De l'autre*

3. No original, “in a film in which hesitations and silences are left intact., the issue of authorial control is elided.” In: MARGULIES. Nothing happens. Chantal Akerman's hyperrealist everyday, p. 31. A citação, em seu contexto original, refere-se às práticas de não-intervenção do cinema direto.

côté, a vontade da diretora não é soberana, não regula de todo o tempo dos depoimentos, através de cortes sucessivos e seleção dos “melhores trechos”. Antes, o filme busca o equilíbrio entre o tempo que deve ser concedido ao corpo filmado para que ele possa se inscrever e o tempo que cabe ao diretor organizar, tanto na gravação quanto na montagem. Quando há corte nos depoimentos, ele é explicitado por um intervalo de tela negra, o que contribui para não criar nenhuma ilusão de continuidade na fala da personagem. Revela-se a mão da diretora a promover o salto – sua escolha está exposta, evidente ao espectador. As falas não são “reconstituídas”: o cinema já não pode reconstituir o mundo, apenas tomar parte dele, reinventando-o.

Os três planos seguintes são todos fixos e revelam, outra vez, a escassez e a aridez da paisagem. O primeiro mostra uma estrada de terra ao lado de uma rodovia, onde passam carros. Na estrada, um homem e uma mulher, ao longe, caminham em direção à câmera. Eles se aproximam, passam por ela, saem de quadro – não sem antes a mulher lançar um sorriso rápido. Seus passos continuam sendo ouvidos, fora de campo. Corte. O corte é uma forma de trabalhar o tempo. Como explica Comolli, é através do corte que se torna possível “articular o tempo referencial (o ator atravessa uma rua, um terreno baldio, um deserto...) ao tempo cinematográfico”:

quantos segundos, minutos, pode ou deve durar essa representação de uma travessia? Vê-se bem que se compõem dois registros temporais, sendo que um é a tradução sensível do outro. É raro que eu me detenha na beira de uma rua para ver as pessoas atravessarem. Ainda mais raro no caso do deserto. Mas posso fazê-lo no cinema. Essa tradução de uma temporalidade em uma outra dá ao tempo filmado uma forma sensível que o espectador pode experimentar, na qual ele pode ser tomado, que ele pode vivenciar (COMOLLI, 2007: 32).

Cabe ressaltar que o cinema de Akerman é marcado pela predileção por planos de longa duração. Em *D'est e News from home*, por exemplo, ela filma segundo uma lógica que pode ser também aplicada em *De l'autre côté*: apresentar cada plano como uma unidade auto-suficiente. Em *De l'autre côté*, as imagens que ocupam os interstícios das entrevistas não são apenas “imagens de corte”, a operar a passagem de uma personagem à outra. Antes, são em si mesmas importantes para o modo de organização do filme. Elas convocam, sobretudo, o olhar do espectador, que deve se demorar nelas, acompanhar sua duração.

O tempo traduzido cinematograficamente busca não abolir a temporalidade própria da situação referencial – esperamos toda a travessia do casal desde o início até desaparecem do plano, e mesmo quando sua imagem já não pode mais ser captada pela câmera, ainda ouvimos seus passos. Com isso, o espectador tem a possibilidade de viver *o tempo como uma experiência*.

Quinta voz. “Sou do México, uma moça me raptou.” O garoto está sentado à direita do quadro, a sua esquerda vemos um quarto com uma cama desarrumada. Mais uma vez, o plano é rico em linhas, paredes pintadas de rosa que delimitam o espaço interior. Afixada numa delas, há a sigla U.S.A. O garoto conta que está ali porque, ao tentar atravessar a fronteira, uma moça ofereceu ajuda e, diante de sua recusa, o levou à força para uma prisão de menores. De lá, ele foi levado para um orfanato, de onde conseguiu fugir. Agora, ele está ali, naquele lugar de paredes rosadas, em busca do Sr. Pedro. “E é só isso”, ele diz, como se sua vida pudesse se resumir a uma fracassada tentativa de fuga.

O corte introduz um lento *travelling* ao longo de um muro – primeiro plano em que a câmera não é fixa. O muro ocupa quase todo o quadro, com suas linhas horizontais, até a câmera retornar, num movimento de 180 graus, para revelar o que há de frente a ele – casas semi-construídas, terrenos baldios. O movimento permite situar a cidade, mostrar quão perto ela está da fronteira. Retomando o pensamento de Deleuze acerca do cinema moderno, poderíamos dizer que mais do que variar no espaço, os *travellings* em *De l'autre côté* ocupam um lugar no tempo – não se trata apenas de um movimento físico, mas de um deslocamento no tempo. A imagem não está apenas no presente, ela “cai num passado e num futuro, dos quais o presente não é mais que um limite extremo, nunca dado (...) uma memória do mundo que explora diretamente o tempo” (DELEUZE, 2005:52). Que memória o mundo guarda de suas fronteiras, de seus muros erguidos?

O muro que vemos em *De l'autre côté* separa a fronteira entre Estados Unidos e México, mas faz pensar em muitos outros – Berlim ou Auschwitz, por exemplo – muros “de uma violência imóvel, muda e arbitrária” (HUGUINEN, 2002:26). Não nomear os espaços filmados, através de créditos ou mesmo de alguma menção pela voz de uma personagem, é recurso que acaba por deslocar o espaço fílmico, convocando outros territórios igualmente divididos. Em entrevista, Akerman conta

4. AKERMAN. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgja e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Recontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro. 2002, p. 50. (tradução minha)

5. AKERMAN. Entrevista concedida a HIGUINEN. *L'espace américain me fait quelque chose*". In: *Cahiers du cinéma*, dezembro/2002, p. 26-27.

que decidiu viajar para a fronteira do México com os Estados Unidos após ler, num artigo sobre fazendeiros americanos que “caçavam” imigrantes ilegais, uma palavra: *dirt* (*sujeira*). “Eles diziam: ‘eles trazem sujeira’ e ao ler a palavra ‘sujeira’ pensei em “*dirty, dirty, dirty jews*”⁴. Descendente de judeus poloneses perseguidos durante a *Shoah*, Akerman faz referência aos campos de concentração ao refletir sobre a questão do filme: “os campos só existiram para eliminar os vermes que ameaçavam sujar o povo alemão”⁵, ela diz, propondo a conexão entre judeus e mexicanos. Seu filme consegue, através dessas imagens em que só se vê o vazio da paisagem, a espera dos que ali habitam, o som do vento a varrer a poeira das ruas e a extensão de um muro, atingir um formalismo rico em associações, convocando o espectador à reflexão, sem, entretanto, conduzir tal reflexão. Como afirma Tarantino:

para apreciar a obra de Akerman, o olho do espectador deve mover-se, seja para acompanhar o movimento do que está em quadro seja para, a partir da imobilidade, reconstituir o quadro a partir de cada uma de suas partes constituintes. (TARANTINO, 1996: 48)

Tal lógica vai de encontro àquela que constatamos em boa parte das produções audiovisuais, inseridas no princípio da “distração” – distrair o espectador, fazer com que ele se esqueça do fato de estar numa sala de cinema, para que, abstraído, ele possa ser conduzido pelo enredo do filme, entretido pelo fluxo acelerado de informações, pelos rápidos cortes dos depoimentos, pela sobreposição de vozes. Como afirma Comolli, a montagem, quando organizada segundo a lógica da fragmentação, “reflete e produz essa dissipação das relações, das formas, das durações, das experiências.” Segundo o teórico, “a fratura tornou-se uma figura social. A desarticulação dos referentes, o esfacelamento das memórias são estratégias políticas.”(COMOLLI, 2007: 35). Com efeito,

parte da lógica do capitalismo exige que aceitemos como natural mudar nossa atenção com rapidez de uma coisa a outra. O capital, como troca guiada pela aceleração e circulação, produz necessariamente esta espécie de adaptação perceptiva humana, convertido em um regime de atenção recíproca e distração (GRARY apud TARANTINO, 1996: 53).

Trata-se, agora, de resistir à lógica da rapidez e da distração, através do investimento na permanência e na duração da imagem. Diante de um filme que não conduz, que não seduz com acontecimentos marcantes ou dramáticos, resta ao

espectador tomar consciência de seu próprio olhar, explorar o quadro, estar atento a cada um de seus elementos. Já não se trata de distrair, mas de propor novas maneiras de sentir, de perceber, de fruir. Força própria do cinematógrafo, como em Bresson – detonar alguma coisa, provocar uma atitude. A diretora comenta tal aspecto, em entrevista:

O modo como o tempo é utilizado em cada plano deve propor uma experiência física ao espectador. O tempo deve ser sentido nele mesmo. O espectador diante disso tem uma experiência emocional, não apenas mental. Ele passa por alguma coisa, que está nele, mas é provocada pelo filme.⁶⁶

A entrevista com o menino, na casa de paredes rosas, continua após a sequência de planos do muro. Ele conta que, em sua casa, são quatro irmãos, três dos quais já estão nos EUA. Quando indagado sobre sua idade, a resposta é incerta: “acho que tenho 14 anos.” *Fade out* para tela negra, indicando o corte do depoimento. O menino diz que sua família mora em Nova York, sem documentos. Ele também não tem documentos (mas sabe sua idade, aliás). “Como vê seu futuro?” – pergunta a diretora. “Quero construir uma casa grande, para minha família, e poder dar-lhes o que comer”. Sonho comum aos que, como ele, encontram-se sem lugar, na procura por mínimas condições de vida. A imagem seguinte mostra outro garoto, ainda mais jovem, na mesma casa de paredes rosas. Ele está de pé, encostado na parede, e permanece calado, olhando para os cantos. Novamente, pensamos em Bresson – *tenha certeza de ter esgotado tudo que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio* (BRESSON, 2005: 29).

A alternância entre a fala do primeiro menino e a imobilidade e mudez do segundo, bem como entre o exterior das ruas para o interior da casa de paredes rosadas, ou ainda entre os planos fixos e o movimento do *travelling* revela uma montagem guiada pelo princípio da diferença. O ritmo do filme, anunciado desde a sequência inicial, irá ser marcado por essa alternância. A montagem é descontínua, conecta elementos díspares – interior/exterior, movimento/imobilidade. O que garante a unidade do filme não é um enredo, ou uma narrativa, mas as estratégias formais de utilização da câmera – estas, sim, guiadas por princípios similares, que a diretora trabalha com insistência em seus filmes, como o plano frontal e a simetria. Há sempre a busca do equilíbrio das linhas, a necessidade da composição do quadro. A superfície fílmica é trabalhada com

6. AKERMAN. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Reccontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro, 2002, p. 60 (tradução minha).

rigor e minimalismo. Assim, é o olhar que se revela em cada plano que permite a costura entre todos os fragmentos.

Sexta voz. Um rapaz está sentado na cadeira do barbeiro. Ele diz que tentou atravessar a fronteira duas vezes, e foi apanhado em ambas pelo serviço de imigração. Acabou ficando ali, onde conseguiu trabalho, o que permite que envie dinheiro para a família. Durante a fala do cliente, o barbeiro permanece de pé, atrás da cadeira. No plano seguinte, ele aparece sentado, no lugar do cliente e, sem dizer nada, olha fixo para a câmera, com um sorriso:

Sorrir para uma máquina, forma de delírio muito particular. Uma máquina não é sujeito. Mas sem máquina, não há filme. A intensidade sobredeterminada pela máquina. Quanto mais a máquina é forte, menos se esquece o dispositivo, mais a relação deve ser intensa (COMOLLI, 2004: 165).

A câmera, como a equipe de filmagem, está fora do quadro, mas não fora de cena. O olhar que é devolvido a ela pelos que são filmados reafirma sua presença, firma a relação entre os que ocupam seus dois lados. O plano do barbeiro sentado em sua cadeira vem sublinhar tal devolução do olhar. Ele também permite pensar outro aspecto importante. Em *De l'autre côté*, Akerman não procura apenas entrevistar pessoas com alguma história relevante para contar. Ela filma também personagens sem nome, sem história, como promovendo a inscrição de homens infames, no sentido de Foucault – o infame no sentido de sem fama, sem notoriedade:

personagens elas mesmas obscuras; que nada as tivesse predisposto a uma qualquer notoriedade; que não tenham sido dotadas de nenhuma das grandezas como tal estabelecidas e reconhecidas (...) que pertencessem àqueles milhões de existências que estão destinadas a não deixar rastro (...) (FOUCAULT, 2006: 96).

Em *A vida dos homens infames*, Foucault registra seu projeto de analisar arquivos de internamento do Hospital Geral e da Bastilha referentes aos séculos XVII e XVIII, além de arquivos da polícia, das petições do rei e das cartas régias com pedido de prisão. Ele buscou “reencontrar algo como aquelas existências-clarão” e se interessou por documentos que traziam em si “algo de cinzento e de ordinário aos olhos daquilo que habitualmente temos por digno de ser relatado”(FOUCAULT, 2006: 97). *De l'autre côté* guarda certa semelhança com tal procedimento –

ainda que, agora, não se trate mais de breves registros textuais de infrações e denúncias, mas das imagens e palavras de indivíduos quaisquer, habitantes da fronteira. Como no projeto foucaultiano, o filme busca os indivíduos comuns, as “vidas tomadas a esmo”, resgatando, nessas imagens mudas e imóveis, existências obscuras, breves, “singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas” (FOUCAULT, 2006: 90).

Em sua análise, Foucault se interessa pelo mecanismo que permitiu que algo dessas vidas anônimas, cinzentas, chegasse até nós – “foi preciso que um feixe de luz, ao menos por um instante, as viesse iluminar” (FOUCAULT, 2006: 97). Para o autor, tal feixe de luz, “aquilo que as arranca à noite em que elas poderiam, e talvez devessem sempre, ter ficado, é o encontro com o poder: sem este choque, é indubitável que nenhuma palavra teria ficado para lembrar o seu fugidio trajeto” (FOUCAULT, 2006: 97). Com efeito, o que conecta as personagens entrevistadas na primeira parte do filme é o fato de suas vidas terem sido atravessadas, em determinado momento, pelo choque com o poder, com os mecanismos que impediram a travessia para o outro lado. Uma imagem vem reforçar tal pensamento. Após nova seqüência de planos fixos que registram a paisagem da pequena cidade – novamente, o muro, o vazio, a escassez – vemos uma tomada noturna, a primeira do filme, que registra o movimento de um helicóptero ou avião lançando feixe de luz na região da fronteira, escrutinando o território na busca de “fugitivos”. O feixe de luz atinge um grupo de pessoas, que, à distância, tentam em vão se esconder sob uma árvore. Poderíamos dizer, não sem assumir o risco de uma associação um tanto literal com o texto foucaultiano, tratar-se de um feixe de luz que ilumina, ao longe, vidas infames, tornadas visíveis pelo choque com o poder representado pela vigilância do helicóptero.

Entretanto, se é possível aproximar o procedimento do filme com o pensamento de Foucault acerca dos homens infames, acreditamos que é necessário, em igual medida, diferenciar os dois projetos. Em Foucault, o que resta dessas existências são os próprios documentos que os condenaram, textos de denúncia a serviço do poder. É a partir desses documentos que o autor pode ter acesso a vida dos homens infames que investiga. No filme, ao contrário, tais vidas são registradas em imagens frontais e som direto – não mais se tem acesso a elas por intermédio de textos

escritos por pessoas que as possam julgar ou condenar, mas antes, pela inscrição de seus corpos e vozes na superfície fílmica.

Trata-se, portanto, de um novo agenciamento de forças promovido pelo filme – ainda que “trazidos à luz” pelo fato de terem, de algum modo, entrado em choque com o poder, os “homens infames” agora deixam marcas de sua existência pela sua própria voz e corpo. Tal opção de dar a ver e a voz a essas existências obscuras, cinzentas, breves, é um modo de resistir ao poder não através de um discurso instituído, que poderia ser elaborado no filme por intervenções da diretora (comentários em *off*, por exemplo) ou opções de montagem (em lugar dessas imagens vazias, podemos supor, imagens carregadas de drama e miséria ou em lugar da montagem descontínua, relações de causa e efeito, desenvolvidas num roteiro linear), mas através da força que surge da paisagem, da voz e do olhar das personagens.

Tal força ganha ainda mais evidência no plano seguinte à seqüência de imagens noturnas. Vemos oito mexicanos sentados à mesa de um restaurante, logo após uma refeição. O que está sentado na cabeceira fala o nome de cada um. São todos clandestinos. José Sanchez anuncia que irá ler uma carta, escrita por todos, “baseada na vida real de todos que tomam a decisão de tentar passar para o outro lado.” A carta é lida por Sanchez enquanto os demais permanecem cabisbaixos, imóveis. Ela diz da triste vida do clandestino, do perigo constante à espreita – “esta é uma região árida, onde há cobras.” Diz também que foi devido ao encontro com a equipe de filmagem que eles conseguiram comer alguma coisa, finalmente. Diante da constatação de que a discriminação existe e talvez nunca vá acabar, reafirma a necessidade de buscar uma vida melhor e pede proteção a Deus. “Do pó viemos e ao pó retornaremos”, fim da leitura. Tudo já foi dito, e no entanto, o plano permanece sobre o silêncio e a imobilidade dos que estão sentados à mesa. Interessante notar que trata-se de uma carta escrita para o filme, resultante do encontro daquele grupo de imigrantes com a equipe de filmagem, encontro que, como eles dizem, os salvou da fome, da sede e da noite. Potência do documentário: um acontecimento, um encontro fortuito, pode mudar não apenas o rumo do filme, como também o rumo das vidas filmadas. “Graças a Deus encontramos vocês” – a frase é pronunciada como um agradecimento, uma prece.

A carta de *De l'autre côté* não é endereçada a uma pessoa específica. De autoria coletiva, ela faz de nós, espectadores, seus

destinatários. Em lugar da primeira pessoa do singular, é na primeira pessoa do plural que o texto se constrói – este “nós” que diz respeito aos mexicanos mas que, investido de força política, pode também remeter aos judeus perseguidos, ou aos palestinos, ou aos africanos, ou aos “muçulmanos”, como denominou Primo Levi – são muitos os excluídos, ao longo da história, que morreram confinados atrás de muros (visíveis ou invisíveis, concretos ou apenas supostos), lutando por uma “oportunidade de viver, comer, vestir, trabalhar”. A carta adquire, assim, a força de um manifesto. Sutilmente, sem estrondo.

Se tomarmos documentários como os de Michael Moore, por exemplo, temos aí lógicas de resistência ao poder – no caso, também o poderio americano – instauradas sobre o regime do discurso de protesto. *Tiros em Columbine*, para citar apenas um, se organiza em torno da tentativa de comprovação de uma hipótese anterior ao filme, a saber, a de que a sociedade e a cultura americanas, do modo como estão organizadas, promovem a violência e sofrem suas conseqüências. Isso será determinante para os encontros do filme. O diretor está sempre a conduzir as informações, as entrevistas, oferecendo constantemente dados e informações que reforçam sua idéia inicial, claramente definida. Cabe a ele todo controle, é ele quem guia, orienta, seleciona os rápidos trechos das entrevistas que lhe interessam para compor seu argumento. O *jump cut* é recurso amplamente utilizado nesse filme – corta-se na figura filmada, no corpo-fala filmados, a fim de selecionar os momentos que o diretor considera relevantes para comprovação de sua hipótese. Como vimos, cortar na figura filmada implica desfazer a relação que pode se estabelecer a partir da duração e da presença dos corpos. O recurso do *jump-cut* retira do sujeito a autonomia para compor sua *auto-mise en scène*, expropriando-o da duração na qual ele existe e balizando o caminho do espectador. Efeitos:

A princípio, o de uma superfragmentação do conjunto filmado: os *jump cuts* aumentam o número de planos e reduzem sua duração. Em seguida, o *jump cut* sela a marca do controle absoluto do autor sobre seu filme. Leveza virtual de um lado, pressão do outro. O que poderia vir da pessoa filmada é assim limitado e refiltrado pelo autor. (COMOLLI, 2007: 17)

Desse modo, o sujeito filmado resta desfigurado, em favor da “afirmação do poder absoluto da montagem” – a “inscrição verdadeira é a tal ponto fragmentária que não revela mais grande

coisa, e a ‘verdade’ da relação registrada aparece apenas como uma cintilação volátil” (COMOLLI, 2007: 16). Tal cintilação, de acordo com Comolli, impede qualquer possibilidade de olhar. “Triunfo do pulsional: restam apenas batimentos” (COMOLLI, 2007: 18). O recurso do *jump cut* – tão largamente explorado em produções audiovisuais – reforça, endossa o princípio da fragmentação. O tempo já não pode se fazer sentir como fluxo, o que impede, ao fim, qualquer consciência do tempo como tal, qualquer inscrição de traços resistentes, duráveis, na matéria fílmica. Segundo Comolli, ao espectador é oferecida não mais uma experiência do tempo, mas uma espécie de “degustação” dos melhores momentos (ao menos, os melhores momentos na opinião do diretor), dando a impressão de que o corpo e a fala filmado estão “às ordens”:

o que é alterado, ou negado, pelo *jump cut* é inicialmente a hipótese de que haveria um tempo autônomo da cena, que o encontro corpo-máquina se desenvolveria em uma temporalidade autônoma, que ela teria “sua” duração, duração específica, única, *orgânica* que, em seguida, a montagem deveria, de uma forma ou de outra, e mesmo reduzindo-a ou reformulando-a, respeitar e refletir. (COMOLLI, 2007: 27)

De l’autre côté, ao evitar o *jump cut*, não faz das vozes meros retalhos para costura de um discurso de protesto. Antes, ele busca, através de uma montagem que guarda a autonomia de cada cena, refletir sobre os encontros que filma, sua duração específica e singular. Se ele propõe resistência ao poder, é por instrumentos sutis – a força de resistência já não se funda sobre um discurso informativo ou panfletário, mas se atualiza na existência singular dos corpos. Se há grito de protesto, ele soa como um sussurro.

Do outro lado

Após novo *travelling* ao longo da fronteira, segue-se outra seqüência de planos fixos: uma rua no crepúsculo, a placa com a inscrição *Dead End* agitando-se ao vento no deserto, novamente o muro, em toda sua profundidade. O plano da placa no deserto é marcante. O som do vento, a poeira levantada do chão, as palavras de morte e fim inscritas no sinal da encruzilhada, todos estes elementos convergem para um lugar que não é apenas o deserto que os mexicanos têm de atravessar, mas o ermo lugar do abandono e da morte. No plano seguinte, o muro mais uma

vez impõe descontinuidade à paisagem, como uma barreira para o olhar. É, portanto, o próprio olhar que se verá preso, confinado, impedido de atingir, pela concretude e extensão do muro, o que há do outro lado. Em contraponto às muitas imagens frontais, tomadas em média distância, os planos que ressaltam a profundidade de campo convocam o olhar a dar conta da distância intransponível que separa os dois lados. Esse é o momento de transição do filme, o último plano a mostrar o muro que guarda a fronteira.

No plano seguinte, já estamos do outro lado. A travessia é revelada por uma placa, com inscrição em inglês: *“Stop the crime wave! Our property and environment is being trashed by invaders! Article IV. Section 4”*⁷. Na constituição americana, a seção 4 do artigo VI prevê a proteção, por parte do governo, dos estados americanos contra a invasão.⁸ É assim, pela força da lei, que o território americano se anuncia no filme. Estamos a aproximadamente 30 minutos de seu final. Do outro lado da fronteira, Akerman não filma imigrantes, mas sim moradores e autoridades locais: um cônsul, o proprietário de uma lanchonete, um casal americano e um xerife. O cônsul defende que a mão de obra barata oferecida pelos imigrantes contribui para fazer dos Estados Unidos uma potência econômica. Revela que o problema foge ao controle porque muitas vezes são os civis quem detém os mexicanos, apontando armas para os que ousam passar por suas propriedades. Através da fala do cônsul, pela primeira vez, no filme, o problema da imigração ganha contornos mais nítidos, através de informações mais detalhadas. Se antes os relatos vinham de experiências pessoais, marcadas por impressões e desvios, a fala agora é um discurso autorizado, claro e baseado em fatos e argumentos.

O plano seguinte ao da entrevista do cônsul apresenta uma pequena lanchonete, com a bandeira dos Estados Unidos ao fundo. Um homem entra em cena, ajeitando as mesas e tem início o diálogo. Uma conversa corriqueira, bem diferente das entrevistas anteriores, em que o posicionamento e postura dos que estão diante da câmera é todo organizado em função do depoimento, através de plano-médios e frontais. Agora, o dono da lanchonete entra e sai de quadro, envolvido nas tarefas da lanchonete, sem aparentemente se preocupar com a presença da equipe. “Pegaram alguns imigrantes essa noite”, diz a diretora. O dono da lanchonete confirma: “isso acontece o tempo todo.”

7. “Pare a onda de crimes! Nossas propriedades e ambiente estão sendo destruídos por invasores!” (tradução minha)

8. “The United States shall guarantee to every State in this Union a Republican Form of Government, and shall protect each of them against invasion.” In: <http://www.usconstitution.net/const.html#A4Sec4> (última visita 20/04/2008).

Ele começa a falar sobre a questão da imigração, o quanto os mexicanos incomodam os habitantes locais, por espantarem os animais com o movimento incessante de passagem pelo rio, mas logo se preocupa: “não estou sendo filmado, espero”, ele diz, com um riso nervoso. “Não”, responde um dos membros da equipe. Momento crítico, em que a equipe nega estar gravando, ainda que esteja. O que de imediato expõe o dilema – teria a equipe o direito de gravá-lo, mesmo ele tendo manifestado o desejo de não o ser? Confronto, embate. Nenhuma concessão.

Dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência. E se esses dois sujeitos não se comprometem um com o outro, a máquina capta – cruelmente – a falta dessa relação (...) (COMOLLI, 2004: 162)

A força da negativa quebra o pacto entre quem filma e quem é filmado, pacto de concessão da filmagem. É, portanto, a falta de relação possível que se filma nessa passagem. O desejo de filmar se impõe sobre o desejo do outro. Uma postura, certamente, passível de críticas. Afinal, a ética do documentário envolve respeitar o desejo do outro, estabelecer um pacto de confiança. Mas, se pensarmos bem, é coerente que tal passagem se sustente, num filme que busca exatamente ressaltar a dimensão impossível, a dissonância dos desejos que funda os dois lados de um conflito. No caso, os dois lados da câmera – um deles deseja filmar, o outro não quer ser filmado. Prepondera o desejo daqueles que possuem “arsenal” mais apropriado para o “combate”, ou seja, aqueles que controlam a câmera – a cena se faz, compõe o filme, exhibe o conflito, não abre mão dele. Não há inocentes, nem culpados. Somente desejos, dos dois lados, e a impossível consonância.

O conflito entre equipe de filmagem e personagem participa, portanto, da lógica do filme. Não se trata de um olhar neutro, mas de um olhar que tem de lidar, a cada vez, com o impasse, com o limite mesmo de sua possibilidade. O jogo de forças também afeta a relação da equipe de filmagem com as personagens, nenhuma inocência quanto a isso. O filme não busca uma solução para esse jogo de forças, ele busca, antes, evidenciá-lo. Em nova e ampliada dimensão, esse breve acontecimento de filmagem não-autorizada acaba por contribuir para uma reflexão acerca do que está em jogo na questão da

imigração: há sempre dois lados. Porém, evita-se relações dicotômicas – não se trata do bem e do mal, de certo e errado, mas de sustentar os impasses, num mundo de diferenças, de complexas relações de forças. Mundo de muros e fronteiras. Desertos e encruzilhadas.

O depoimento do dono do restaurante contribui para complexificar tais relações, evitando as dicotomias. Ao contrário do que se poderia esperar de um americano, ele diz não se sentir ameaçado pelos imigrantes, ao contrário, se diz preocupado com a situação dos mexicanos que tentam atravessar a fronteira. Ele conta que, por vezes, eles são assassinados pelos próprios compatriotas, traficantes mexicanos que roubam e estupram outros mexicanos durante a travessia. “Há muita desumanidade entre os mexicanos”, ele diz. “Primeiro têm que pagar os coiotes, depois os oficiais, e quando finalmente atravessam a fronteira, caem nas mãos de sua própria gente. Isso não é vida”. Quando perguntado se é afetado por tal situação, ele responde: “Claro, se você tem alguma compaixão, você se preocupa com o que acontece às pessoas. A pergunta é: e se você for o próximo?”. Não se trata, portanto, de mostrar os americanos como meros algozes. As personagens não são redutíveis a um julgamento moral, nem a uma classificação (a comparação com Michael Moore volta a valer aqui). A cada encontro, a questão ganha novos graus de complexidade.

Na seqüência, vemos um policial percorrer uma região deserta à noite, munido de uma lanterna. Ouvimos vozes de rádio-patrolha, o policial se comunica por um *walk-talk*. Ouvimos também uma trilha ao fundo (a mesma que ouvimos na primeira cena do filme). A câmera continua a acompanhar os passos do oficial, no meio da escuridão. Ouvimos sua respiração ofegante. Ele caminha de costas para a câmera. Há um corte, o oficial continua sua busca, agora numa estrada de terra, sem nada encontrar. O recurso da câmera na mão facilita o acompanhamento da ação. A mudança de registro – do plano fixo e *travellings* num tripé para a câmera na mão, em plano seqüência – resulta num deslocamento no filme, que agora, “do outro lado”, não filma a espera, ou a “esperança” dos que tentam a travessia, mas as ações de busca por parte daqueles que querem impedi-la a todo custo.

A entrevista seguinte será com um casal de fazendeiros americanos. A conversa tem início com a referência ao atentado

de 11 de setembro. Os valores da sociedade americana marcam a fala das personagens: família, tradição, propriedade. A mulher diz que o atentado fez as famílias se reaproximarem e dar mais valor à vida e ao momento presente. O discurso do marido é marcado pela necessidade dos americanos se defenderem contra a ameaça que vem de fora, representada pelos estrangeiros. Interessante notar como o tema da imigração tem início nessa entrevista, pela referência ao atentado que, atribuído a estrangeiros, vitimou milhares de americanos. Isso também vem contribuir para inserir a questão da invasão dentro de contextos mais amplos, indo além dos mexicanos que atravessam a fronteira. Tudo contribui para o clima de “ameaça estrangeira” expresso na fala do fazendeiro: “nunca sabemos quando eles farão algo assim novamente. Temos de estar preparados.” Sua mulher acompanha o raciocínio: “os mexicanos poderiam fazer a mesma coisa, eles são tantos”. O homem completa: “um de nossos maiores medos é a doença que eles trazem.” Sim, “eles trazem sujeira” – o depoimento do fazendeiro ressoa na frase que motivou a diretora a fazer o filme. A voz do fazendeiro anuncia o que está em jogo, do seu lado: “todos que passam pela minha propriedade sem autorização são invasores. Posso mandar prendê-los, se eles me ameaçam, a lei assegura meu direito de usar da mesma força contra eles. Se eles investem contra mim, não hesito em usar a arma. Tenho que proteger minha vida e a de minha família. O aviso é claro, não precisa estar em espanhol, se diz ‘não passe’, significa ‘não passe’”.

Mais uma vez, é a força da lei que justifica o discurso. A questão legal, com efeito, ganha evidência no território americano, desde o princípio. Os cidadãos estão protegidos pela lei, fazem uso dela para justificar seu direito à propriedade. Em contraponto, os mexicanos não possuem lei que os proteja da morte e do risco, que defenda seu direito à vida. São matáveis, estão em situação de total desamparo político ou moral, abandonados para morrer. Agamben chamará de “vida nua” esta vida sem qualquer valor político, facilmente despojada pelo Poder em estado de exceção, como explica Finazzi-Agrò:

O Poder em estado de exceção, em relação a esses grupos humanos ‘tomados fora’ da lei, tem guardado desde sempre a sua atitude aniquiladora: aquilo que não pode ser ‘incorporado’ (em todos os sentidos) deve ser apagado, ou para usar mais uma frase de Agamben, ‘aquilo que está fora é incluído não apenas através de uma interdição ou de um

internamento, mas suspendendo a validade da ordem, isto é, deixando que ela recue em relação à exceção, que ela a abandone'. (FINAZZI-AGRÒ, 2005: 20)

Os mexicanos que atravessam ilegalmente a fronteira americana não estão exatamente “fora da lei”, mas antes, são *abandonados pela lei*. Por isso, são “matáveis”. Em solo americano, o filme é coerente com tal pensamento – não incorpora depoimentos de mexicanos que vivem nos EUA, os mantém fora, apagados, desaparecidos.

O próximo plano filma a homenagem a um oficial americano morto em ação. Em seu discurso, um homem fardado clama por ajuda divina: “Eu imploro, Pai, por todos os homens e mulheres que protegem nossas fronteiras e o território de nosso país. Eu imploro para que você continue a nos dar força, sabedoria e determinação, enquanto marchamos para a linha de frente dessa guerra diária. Por quanto tempo, Senhor? Você vai me esquecer para sempre?” A “guerra diária” da fronteira faz vítimas de ambos os lados, mas certamente em proporções bem distintas. O discurso oferece um desconcertante contraste entre a morte de um oficial americano e todas as mortes anônimas dos mexicanos, em pleno deserto, sem direito a homenagem póstuma.

A lei ganha ainda mais evidência na fala do xerife, último depoimento do filme. É pela voz de uma autoridade que serão ressaltados os principais aspectos envolvidos na questão da imigração, do lado americano: o direito à propriedade e à privacidade justifica a política de combate às invasões por imigrantes, que deve se dar a todo custo. “Eu mesmo guardo esses direitos, eles são o fundamento de nossa constituição”, diz o xerife. Entretanto, a estratégia do governo federal de deslocar o fluxo migratório para regiões áridas, de difícil acesso, é criticada por ele. “O crescimento da mortalidade dos imigrantes foi efeito calculado. Talvez não planejado, embora eu pense que provavelmente foi”, ele diz. Pela voz do xerife americano, a crítica à política de imigração do país ganha contundência.

As relações de poder não poderiam deixar de ter lugar, em se tratando de um filme como este, fundado sobre uma travessia entre dois lados tão distintos. Como discutido anteriormente, o filme não simplifica a questão, buscando, através dos depoimentos, traçar perfis de vilões e inocentes. O jogo de forças que entra em ação na fronteira não pode ser resumido a uma simples oposição. Mesmo a fala do xerife, figura oficial,

9. “*De l’autre côté* parvient à ne pas être un pamphlet contre (l’Etat Américain, les Patrols à la gâchette facile...) mais en somme un geste, le geste fondamental du cinéma : un regard porté vers.” REYMOND. “Rashed by invaders”. In: <http://www.fluctuat.net/639-De-l-Autre-Cote-Chantal-Akerman> - última visita em 24/02/2007. (Tradução e grifo meus)

que exerce um cargo de poder, não é reduzida a uma defesa do lado americano, antes, ela problematiza a questão. Dos dois lados, há pontos de resistência. As personagens são complexas, não podem ser resumidas a oposições, como bom/mau, certo/errado. Como afirma Comolli, “a classificação abrevia, simplifica, indexa, reduz a real ambigüidade de qualquer rosto” (COMOLLI, 2007: 24). Laurence Reymond, em crítica publicada na internet, reafirma esse aspecto:

De l’autre côté consegue não ser panfletário (contra o Estado americano, os policiais com mãos no gatilho...) mas, em suma, ser um gesto, o gesto fundamental do cinema: um olhar *sobre*.⁹

Sim, é preciso concordar com Reymond. *De l’autre côté* não é um filme panfletário. Seu movimento não é o de ir contra, mas o de ir ao encontro, investindo no gesto fundamental do cinema: recriar o mundo como olhar, acolher o olhar do mundo. O filme se esquia do gesto de determinar soluções, em favor da evidência do conflito, da relação de embate instaurada na fronteira. Tal conflito, no entanto, não é reproduzido por imagens da “guerra” – não há nenhuma imagem de confronto direto entre mexicanos e americanos. A única imagem do filme que mostra os mexicanos na tentativa de travessia virá na seqüência do depoimento do xerife, logo após um breve *travelling* da estrada. Momento marcante do filme.

Uma seqüência de imagens em preto e branco, captadas por uma câmera de infra-vermelho, utilizada pelos vigilantes da fronteira para identificar imigrantes no meio da escuridão do deserto. Há certo grau de abstração nessas imagens, inicialmente. A paisagem do deserto se apresenta como um emaranhado de luzes e contrastes, filmada à longa distância, possivelmente de dentro de um avião ou helicóptero. A câmera deambula, perscrutando o lugar, até que surgem pequenos contornos de algo parecido com o corpo humano – “pensem bem se isso é um homem” (LEVI, 2000: 9) – uma fila de silhuetas muito brancas, andando em direção a um ponto qualquer em meio à vasta escuridão, uma correnteza de almas a perambular na planície desabitada. Há vozes, como numa rádio patrulha. Uma delas parece comemorar o “achado”, com uma interjeição de surpresa e excitação. Na única imagem de uma tentativa de imigração, os mexicanos, em plena travessia, perdem a fisionomia, se condensam em traços indistintos. Há algo de fantasmagórico nesses corpos perambulantes que se encontram como que aprisionados no lugar indecidível entre a vida e a morte.

O que resta de seus corpos são traços de calor que a câmera infravermelho consegue captar. Reduzidas a traços de calor, a quase nada, as vidas que ali caminham em meio à escuridão parecem estar a um passo da desapareição, quase “apagadas”.

Tais imagens de arquivo, cedidas pelo departamento de mídia do Serviço Nacional de Imigração americana, produzem um contraste marcante com o restante do filme. Se, em território mexicano, o filme encontra as personagens que não conseguiram fugir ou tiveram seus parentes perdidos na tentativa de travessia; se, em território americano, não há mais rastro desses imigrantes, mas apenas testemunhos daqueles que tem de lidar com o problema, seja a serviço da lei ou em defesa de seus direitos individuais; agora, no instável território da fronteira, no espaço *entre* os dois lados, restam apenas vestígios de vidas, silhuetas tênues, “existências clarão” em vias de desaparecimento.

Última voz. Dessa vez, de Chantal Akerman. Logo após as cenas de imagens de arquivo, uma câmera fixa dentro de um carro em movimento filma uma estrada americana. Ouvimos a diretora ler, em francês, um texto sobre uma mexicana que “foi garçonete e, um dia, não apareceu mais, foi faxineira e, um dia, não apareceu mais”, “ela era educada, mas melancólica”, “ela nunca roubou nada”, “ela partiu, esqueceu seu casaco”, “deve ter retornado ao México”, “ela não via ninguém, nem homem, nem mulher”, “ela estava sempre bem arrumada, passava suas roupas”, “nunca mais a vi no bairro, quer dizer, achei que a vi, mas não estou certa que era ela”, “deve ter sido uma alucinação”. Sabemos que se trata de um texto escrito por Akerman, para o filme – o tom de leitura, bem como o idioma em que é lido (em francês, língua materna da diretora), já apontam para essa conclusão, que se confirma através das entrevistas e depoimentos posteriores de Akerman¹⁰. O filme atinge, neste ponto, sua margem derradeira, não sem antes propor nova travessia, expor outra fronteira: do registro documental das vozes de personagens gravadas em som direto, passamos às vias ficcionais, um relato narrado em *off* e escrito pela própria diretora. “Para fazer filmes, é preciso escrever sempre” – ela diz (AKERMAN, 2004: 102). E coloca em prática: desde *Je tu il elle*, seu primeiro longa-metragem, até *Lá-bas*, seu mais recente filme, passando por *News from Home* e *Saute ma ville*, a diretora explora o recurso de inserir sua própria voz na banda sonora do filme, em gestos de leitura.

10. Em entrevista, Akerman revela que escreveu o texto a partir do livro de James Ellroy, *My Dark Place*, em que a personagem principal procura saber como sua mãe morreu. Também se baseou na história que ouviu de sua faxineira, que nunca mais teve notícias de sua irmã mexicana, que partiu para São Francisco. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin, e publicada em *Frontières, Recontres Cinematographiques de La Seine-Saint-Denis*, p. 53.

Com a sequência final, toda uma dimensão escritural do filme ganha destaque e palavras como desaparecimento, anonimato, solidão e melancolia vão ressoar em cada uma de suas imagens. Pensemos na solidão que habita cada plano fixo da paisagem rarefeita da pequena cidade mexicana. Ou na figura melancólica de Delfina. Pensemos nas muitas figuras que permanecem anônimas no filme – o barbeiro, a criança no corredor. E, sim, pensemos naquele cortejo de almas que nos é revelado em infravermelho, como uma alucinação. O efeito destas cenas, após a leitura do texto, é ainda mais forte – do outro lado, são todos condenados ao desaparecimento, a mãe de David, o irmão de Francisco, o filho de Delfina. Os que não sucumbem ao tentar atravessar precisam desaparecer ao chegar em território americano, ocultar-se perante a lei, dada sua condição de ilegalidade.

Durante a leitura do texto, vemos uma auto-estrada, com suas luzes e placas de trânsito. O filme tem fim no escuro da noite e com o incessante movimento de passagem dos carros. Não há ponto de chegada, não se apresentam conclusões. Tudo permanecerá – não será sempre assim a vida? – em plena travessia.

Referências

- AKERMAN, Chantal. *Autoportrait en cinéaste*. Paris: Cahiers du Cinéma: Centre Pompidou, 2004.
- AKERMAN, Chantal. Entrevista concedida a HIGUINEN. *Espace américain me fait quelque chose*. In: *Cahiers du cinéma*, dezembro/2002.
- AKERMAN, Chantal. Entrevista realizada em 24 de setembro de 2002 por Mathias Lavin, Nathalie Joyeux, Frédéric Borgia e Cyril Béghin,. In: *Frontières, Recontres Cinématographiques de La Seine-Saint-Denis*. Num. 2. 13 a 26 de novembro/2002.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- CELAN, Paul. *A morte é uma flor*. Lisboa: Edições Cotovia, 1998.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir*. Lagrasse: Verdier, 2004.
- COMOLLI, Jean-Louis. “Algumas notas em torno da montagem”. In: *Devires - Cinema e humanidades*. V. 4, n.2, jul/dez 2007
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FINAZZI-AGRÒ. “Meios (s)em fim - o estado de exceção na obra de Giorgio Agamben.” *Revista Outra Travessia*, Ilha de Santa Catarina - 2º semestre de 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A vida dos homens infames*. In: *O que é um autor?* Lisboa: Nova Vega, 2006.

- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.
- MARGULIES, Ivone. *Nothing Happens. Chantal Akerman's hyperrealist everyday.* Durham/Londres: Duke University Press, 1996.
- HANDKE, Peter. *Poema à duração.* Trad. José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- HIGUINEN, Erwan. "Hommes en voie de disparition". In: *Cahiers du cinéma*, dezembro/2002.
- REYMOND, Laurence. "Rashed by invaders". In: <http://www.fluctuat.net/639-Del-Autre-Cote-Chantal-Akerman> - última visita em 24/02/2007.
- TARANTINO, Michael. "El ojo móvil: notas sobre las películas de Chantal Akerman". In: *Rozando la ficción: D'est de Chantal Akerman.* IVAM Centre Del Carme, 1996.