

# Rumores de uma vida mundializada: Reflexões sobre o filme *Histórias Mínimas*<sup>1</sup>

Ludmila Brandão

**Resumo:** *Histórias Mínimas*, do cineasta Carlos Sorín, que tem como cenário a Patagônia argentina, narra três histórias ligeiramente cruzadas entre habitantes da região em deslocamento entre a pequena vila de Fitz Roy e a cidade de San Julián. Este estudo tem por objetivo analisar, de um lado, o gênero cinematográfico conhecido como *road movie* e, de outro, o fenômeno da interculturalidade que o gênero parece favorecer. Apesar de atípico para as duas análises – do ponto de vista da escala dos deslocamentos o filme não pode ser considerado um *road movie* “clássico” e do ponto de vista das situações de interculturalidade ele também não pode ser rapidamente classificado como *road movie* intercultural –, o filme se revela compatível com o gênero, na medida em que apresenta a mesma matriz composicional e permite, ainda, a análise do fenômeno intercultural em sua forma moderna provocada pelos processos globalizadores e seus fluxos mundiais de imagens, idéias e tecnologias, além dos clássicos fluxos de dinheiro, mercadorias e pessoas.

**Palavras-chave:** cinema, *road movie*, interculturalidade, mundialização

**Abstract:** *Rumors of a globalized life: reflections on the film “Histórias Mínimas”*. Carlos Sorín’s film “*Historias Mínimas*” is set in Patagonia, Argentine, and reports three somewhat interlocked stories about inhabitants of the region in displacement between the small village of Fitz Roy and the city of San Julián. This paper aims, on one hand, to examine the film genre known as *road movie* and, on the other, the intercultural phenomenon that it seems to promote. Although atypical for both analyses – from the point of view of the scale of the characters’ travels it cannot be seen as a “classic” *road movie* and from the point of view of its intercultural situations it cannot be entirely classified as an intercultural *road movie* either – the film reveals itself compatible with the genre in that it features the same compositional matrix and also allows an intercultural analysis in its modern form caused by globalizing forces and their worldwide flow of images, ideas and technologies, besides the classic flows of money, merchandise and people.

**Key-words:** *road movie*, interculturality, globalization.

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente em francês, sob o título *Des rumeurs d’une culture mondialisée. Réflexions sur le film Historias Mínimas in Cinémas, Revue d’Études Cinématographiques*, Université de Montréal, 2008.

Um filme, assim como um livro, ou como um objeto de estudo qualquer é, por princípio e por definição, inesgotável, sejam quais forem os esforços de sua decifração. Nossa capacidade de descrevê-lo, explicá-lo ou interpretá-lo é, e será sempre, inferior à sua complexidade. Diante dessa impossibilidade definitiva do trabalho científico, restamos escolher os limites para nossa reflexão ou, mais modestamente, saber (e explicitar) até onde podemos ir.

Este é um texto que pretende, através de um filme – *Histórias Mínimas* (CARLOS SORIN, 2003) –, abordar o fenômeno da interculturalidade que o gênero cinematográfico *road movie* parece, por princípio, favorecer<sup>2</sup>. O percurso *road movie*-interculturalidade-estudo de caso não é linear e, de modo algum, simples. Escolhemos abordar o estatuto de *road movie* do ângulo exclusivo dos cartazes de filmes do gênero, em que acreditamos encontrar uma espécie de matriz composicional. O filme escolhido, apesar de não ser um *road movie* típico, pode ser tratado como tal a partir dessa idéia de uma composicional matricial do gênero.

Quanto às situações de interculturalidade que, de imediato, podem ser identificadas nos *road movies* que performam grandes deslocamentos geográficos-culturais (como viagem em direção ao Outro), também aqui, o filme *Histórias Mínimas* não pode ser considerado “típico”, uma vez que essa interculturalidade, como veremos adiante, é tecida sorrateiramente, quase invisivelmente, na narrativa fílmica que tomamos como uma apresentação, totalmente plausível, de processos interculturais efetivos. Essa “atipicidade” do filme tanto do ponto de vista do gênero quanto do fenômeno abordado, para além da dificuldade que nos impôs ao trabalho, é responsável pela ampliação de nossa compreensão do mundo contemporâneo.

## Do cartaz ao filme

Cartazes de filmes não são filmes. Cartazes são enunciados que pretendem divulgar, mas também seduzir possíveis assistentes para um filme. Pode-se imaginar que o criador de um cartaz, antes de decidir sobre sua forma, o tenha assistido ou, pelo menos, ouvido de alguém a sua narrativa, para dela selecionar aquilo que entende ser decisivo na função aliciadora. Não há, provavelmente, nenhuma proximidade entre o criador do cartaz e o diretor do filme, de modo a garantir que ele seja um porta-voz (porta-imagem) seguro das promessas do filme. Cartazes de filmes não são filmes, mas, eventualmente, um traço singular do filme pode ser capturado por um cartaz, tornando visível algo que, no filme, figurasse como secundário. Essa potência do cartaz pode ser percebida como

<sup>2</sup> Essa foi a temática proposta pela Journée d'Études: *Le road movie interculturel* organizada pela Chaire de Recherche du Canada en Transferts Littéraires et Culturels, na Universidade de Ottawa, em fevereiro de 2005. Na ocasião, realizava o estágio pós-doc, com apoio da CAPES, no quadro dessa cátedra de pesquisa.

uma característica dos *road movies* – uma matriz composicional – evidenciada por seus cartazes, mas quase sempre reafirmada nos próprios filmes do gênero<sup>3</sup>.

A identificação do gênero em geral e do filme, em particular, são itens certamente obrigatórios na confecção de um cartaz e sua eficácia final se manifestará na capacidade de atrair os amantes daquele gênero, mas, também, outros eventuais assistentes. Alguns cartazes, no entanto, não se limitam à identificação do gênero cinematográfico e a dar pistas daquele filme em particular, indo além do uso de clichês visuais. Neste caso, ultrapassam a mera função comunicativa, superficial e mercadológica das promessas do filme: amor, sexo, violência, medo, suspense, etc., e conseguem produzir algo que, de certo modo, equivale ao filme. Não comunicam; “transcriam”, como diria o poeta e tradutor/transcriador Haroldo de Campos. Diferentemente da tradução literal – a transposição de uma língua a outra, de um código a outro – que mutila o texto original naquilo que lhe é impossível traduzir literalmente, particularmente na tradução poética, a “transcrição” visa, exatamente, ultrapassar essa limitação ou impossibilidade, pela recriação do texto.

Teremos, (...) em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 2004: 34).

Menos que clichês que indicariam a experiência prometida no nível das emoções mais simples, esses cartazes conseguem traduzir a espécie de “clima”, de “ambiente” subjetivo que encontramos no próprio filme, em que pese a diferença entre o que pode um cartaz e o que pode um filme.

Certos gêneros cinematográficos, como é o caso do *road movie*, se definem tão fortemente pelo ambiente subjetivo criado – uma atmosfera particular do gênero, quase um *ethos*<sup>4</sup> – que os seus cartazes, ao contrário de traduzirem os indícios e as promessas do filme em particular, traduzem graficamente o ambiente subjetivo. E a força do gênero se vislumbra na capacidade de ser expresso plasticamente antes do próprio filme, num simples cartaz, que, de algum modo, encarna e antecipa a atmosfera que decidimos experimentar, ao entrar na sala de cinema: a fumaça de um cigarro que sobe do balcão do bar (em preto e branco) ou a paisagem (colorida) dividida entre céu e terra cortada por estrada vazia na planície sem fim, no silêncio da natureza.

<sup>3</sup> Ao contrário da idéia de receita, de fórmula ou de molde que implicam meras reproduções, o significado original do termo “matriz” (*matrice* em latim) remete ao lugar onde algo se gera ou se cria, a algo que é fonte ou origem. O significado aqui atribuído à matriz também se inspira na idéia de Lucia Santaella de matrizes sonoras, visuais e verbais cujas combinações e misturas dão origem a todas as formas possíveis de linguagem e processos de comunicação (Santaella, 2001).

<sup>4</sup> No sentido de uma espécie de “espírito”, de disposição interior, de natureza emocional ou moral que animaria um dado gênero cinematográfico.

## O 'agenciamento' *road movie*

Assim como na literatura, na produção cinematográfica o gênero é identificado, quase sempre, através da recorrência de certas características sintáticas e semânticas num conjunto de obras. No caso específico do gênero *road movie*, a identificação dessas características varia desde a clássica definição de “cinema sem paredes” de Timothy Corrigan em seu *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*, em que o associa, com razão, às turbulências subjetivas do universo masculino estadunidense dos anos 1960, até inventários detalhados como aquele feito por Nestingen e Elkington, em que relacionam itens como imagens de carros, sequências de diálogos no interior de um automóvel, contraste entre paisagens rurais e urbanas ou, no campo semântico, conflitos decorrentes das dicotomias (modernas) como fixidez e mobilidade, pertencimento e marginalidade, vinculação e emancipação. Em terras brasileiras, o gênero, adequadamente traduzido como “cinema de estrada”, será tratado, por exemplo, por Adalberto Müller, para quem o filme *Cinema, aspirinas e urubus* de Marcelo Gomes reedita e renova o gênero, por aqui, combinando elementos que poderiam ser traduzidos como uma sintaxe – paisagens áridas do sertão, em si equivalentes às da Patagônia, como no filme que trataremos a seguir –, às semânticas da intimidade dos conflitos individuais ou cruzados de seus personagens, a exemplo do que sucede em *Histórias Mínimas*.

Sem nos preocuparmos exatamente em sermos fiéis a esta ou àquela tradição de análise do gênero cinematográfico, experimentamos aqui um percurso particular que, em certa medida, transita entre formas e sentidos, mas que coloca o acento sobre algo particular que se cria a partir da combinação de elementos heterogêneos, concentrando-nos no fenômeno do “agenciamento”. Ante esse objetivo, mais do que perguntar o que é o *road movie*, talvez seja necessário indagar “o que faz de um filme um *road movie*?” Ou, “qual é o agenciamento *road movie*?”.

Tomemos alguns exemplos.

*Paris, Texas* (WIM WENDERS, 1984). Uma linha horizontal – linha do horizonte – corta o cartaz a 1/8 de sua altura. O retângulo inferior é terra desértica. O superior é tomado por esparsas nuvens em céu azul. Um homem minúsculo caminha da esquerda para a direita, mais ou menos ao centro, sobre a linha do horizonte.

*The Straight Story* (DAVID LYNCH, 1999). A linha do horizonte divide o cartaz quase ao meio – um pouco mais abaixo. Hora do crepúsculo. A luz amarelada do retângulo céu é o fundo sobre o qual divisamos um homem em seu trator, sobre a linha divisória, deslocando-se de uma direção a outra.

*Histórias Mínimas* (CARLOS SORIN, 2002). O cartaz é igualmente dividido em duas partes (céu e terra) por uma linha situada um pouco acima da metade do retângulo. O retângulo-terra apresenta uma rodovia em perspectiva frontal que atravessa o cartaz

e termina sobre a linha do horizonte num pequeno segmento, quase se sobrepondo ao ponto de fuga da paisagem. Na lateral direita, um homem de costas, caminha na direção do ponto de fuga.

A partir desses três cartazes, pode-se afirmar que um filme do gênero *road movie* nos coloca quase sempre diante de uma tela dividida horizontalmente em duas partes por uma linha sem interrupção. Céu e terra são os únicos personagens, espécie de Absoluto, até o momento em que algo ou alguém invade essa linha entre-dois, desafiando as tais supremas grandezas, ou tão somente as ignorando. Existindo, apesar delas. As diferenças de escala entre o humano e a natureza, que estão na base da composição, recriam, no plano do cartaz, a tensão permanente do gênero. É possível falar aqui tanto de uma escala temporal (a duração da terra e do céu versus a duração do indivíduo humano) quanto de uma escala no sentido próprio – as proporções espaciais que se estabelecem entre os primeiros (natureza) e o último (o homem).

Temos então uma espécie de problema filosófico formulado a partir de um problema visual: o que pode o indivíduo humano em face dessa grandeza, desse absoluto? O *road movie*, ao inventar e manter essa matriz composicional, tornando visível o contraste entre escalas humanas e não-humanas (perceptível não apenas individual e subjetivamente), instala a atmosfera perturbadora que advém do estado de confronto inescapável com aquilo que nos ultrapassa, nos ignora e foge ao nosso controle, aquele ponto em que o humano nada pode, ou pode muito pouco.

Quando qualquer coisa emerge de modo imprevisível (a atmosfera ou, em outros termos, uma consistência expressiva) de uma combinação de elementos materiais e imateriais, de consistência inédita (uma forma que se repete e se renova em cada filme do gênero), apesar da heterogeneidade dos elementos (as histórias particulares, as línguas, as paisagens diversificadas, as estações, as idades dos personagens, os modos de deslocamento, etc.), estamos, provavelmente, diante disto que Gilles Deleuze e Félix Guattari chamaram de “agenciamento”: o “*jorro de traços, de cores e de sons, inseparáveis na medida em que se tornam expressivos*”, em outras palavras, um plano coletivo de elementos diferentes que funciona como plano de criação (DELEUZE-GUATTARI, 1996:238).

O *road movie*, nesta perspectiva, é um agenciamento que inventa uma atmosfera específica cuja base é uma matriz composicional que desdobra a tensão advinda da brutal assimetria entre as escalas do humano e do não humano. Mas isso não fica por aí. Além da própria tensão, o agenciamento *road movie* constitui-se também pelo modo como ela (a tensão) é administrada pelos movimentos inerentes ao filme, por dois movimentos de câmera, especialmente:

- 1) quando a câmera se aproxima do rosto do personagem, capturando as histórias íntimas, pessoais, mínimas, há um abandono das grandes narrativas exigidas pelos absolutos;
- 2) quando a câmera acompanha, a certa distância, o deslocamento do personagem

humano (a pé, em um veículo, no dorso de um camelo, em uma bicicleta, motocicleta, etc.) para algum outro lugar (em alguns *road movies*, as viagens são sem destino), a narrativa ultrapassa o indivíduo, incorporando tudo o que vai se deslocando com ele.

Esses dois movimentos permitem sustentar o contraste entre o humano e o não-humano sem que a parte minúscula, transformada em vetor do próprio movimento, seja engolida pelas grandezas. Essa tensão e a maneira como ela é gerida pelo filme produzem a experiência estética singular do *road movie*. Resumem, assim, a poética própria do gênero, que tem se valido de paisagens como o Saara, o deserto norte-americano, os Andes e, claro, a Patagônia, onde tem lugar o filme que tratarei a seguir.

## A interculturalidade de *Histórias Mínimas*

Provavelmente, o modo mais simples de definirmos a interculturalidade é compará-la com a noção de multiculturalidade. Enquanto esta última distingue-se pela impermeabilidade dos sistemas sócio-culturais distintos colocados em contato, a interculturalidade caracteriza-se pelo movimento em direção ao Outro, criando a oportunidade e a disponibilidade para misturas culturais<sup>5</sup>. As situações interculturais, ao contrário das multiculturais, em que as culturas, ou simplesmente “estruturas ou práticas sociais discretas” (CANCLINI, 2001:14) guardam distância entre si, são profícuas na produção de mesclas interculturais com uma variada tipologia: hibridação, mestiçagem, sincretismo, creolização, fusão, mixagem etc. Para Canclini, as modalidades clássicas de mescla intercultural eram aquelas derivadas das migrações, dos intercâmbios comerciais e das políticas de integração nos Estados nacionais. Os processos globalizadores, por sua vez, “acentuam a interculturalidade moderna ao criar mercados mundiais de bens materiais e dinheiro, mensagens e migrantes” (CANCLINI, 2001:23).

A interculturalidade manifesta em *Histórias Mínimas* não pode ser compreendida como uma interação entre dois sistemas culturais distintos no sentido antropológico tradicional – de cultura como uma totalidade. Sua interculturalidade remete a uma interação entre o que poderia ser considerado como um sistema cultural aberto e em funcionamento na Patagônia (com práticas e concepções singulares, ainda que jamais “puras”, sem fronteiras visíveis e definitivas) e um fenômeno cultural em curso, resultado da globalização, como apontado por Canclini.

Para localizarmos, no filme, essas situações de interculturalidade e suas conseqüências, deveremos seguir os dois movimentos acima descritos que administram a tensão característica dos *road movies*, igualmente presentes em *Histórias Mínimas*. Aproximando a câmera de cada um dos personagens, o cineasta decodifica os dramas íntimos em uma

<sup>5</sup> Canclini, ainda que admita que a mescla intercultural não seja necessariamente produtiva – ela pode gerar conflitos naquilo que permanece incompatível ou inconciliável nas práticas reunidas –, declara sua simpatia pela hibridação, “como processo (...) que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e possa converter-se em *interculturalidade*” (Canclini, 2001:20).

escala propriamente “humana”, ou seja, na escala temporal e espacial do indivíduo, assim como no plano de sua inserção sócio-cultural singular. Ao segui-los, um a um, em seus deslocamentos particulares, todavia, elementos que ultrapassam as histórias individuais irrompem no filme – quase à revelia das narrativas principais –, narrando outros deslocamentos (da cultura, da região, do Ocidente) em uma escala de implicações culturais transnacionais.

Resumidamente, o filme narra, em primeiro plano e de modo entrecruzado, três singelas histórias cujos protagonistas devem se deslocar, no mesmo dia, entre o pequeno vilarejo de Fitz Roy e a cidade de San Julián. Ao fundo, todavia, uma outra história fragmentada, recente (e em curso), de amplitude mundial, tem lugar.

Don Justo, um velho de 80 anos, quase cego, vai a San Julián, para um acerto de contas. Ele tem um segredo, revelado ao final do filme, partilhado com seu cachorro Malacara. Há três anos, Malacara sumiu de sua casa. Segundo Don Justo, seu cachorro não se perdeu, ele simplesmente decidiu ir embora – “*él se fue*” –, como num gesto de reprovação a seu dono. Para poder morrer, morrer em paz, D. Justo deve reencontrar Malacara e se explicar e, talvez, pedir seu perdão.

O segundo personagem é Roberto. Sua viagem é uma viagem de conquista. O comerciante de 40 anos quer reencontrar uma jovem viúva a quem conheceu na última vez em que esteve em San Julián, e de quem se enamorou, à primeira vista. Roberto desenvolve um curioso plano de conquista amorosa importando estratégias para seduzir clientes do mundo dos negócios.

Maria Flores, por sua vez, faz uma viagem de descoberta. Através de uma amiga, ela fica sabendo que a carta que enviou a um programa televisivo foi selecionada. Maria deve ir a San Julián para participar da final desse programa de sorteios, concorrendo ao prêmio máximo de um multiprocessador de última geração. Além de concorrer ao prêmio, ela terá a oportunidade de conhecer, por dentro, o incrível mundo da televisão.

Cada história irá se desenvolver independentemente uma da outra, com alguns fugazes pontos de contato, como quando um personagem cruza um segundo, seja fisicamente, ao longo da viagem, seja através do mediador televisivo. Nos pontos de parada dos viajantes, encontramos sempre um aparelho de televisão ligado. Os protagonistas, bem como outros personagens do filme, acabam se encontrando no espaço virtual televisivo, graças à simultaneidade das emissões, vistas de pontos diferentes do espaço físico. Esse tipo de contato atinge seu paroxismo, no filme, quando os dois homens, cada qual em um lugar distinto, assistem ao programa *Casino Multicolor*, onde se vê Maria Flores disputando, com outras candidatas, o grande prêmio do concurso.

Apesar da fragmentação, as três histórias se entrelaçam através de uma narrativa mais ampla que ultrapassa os personagens individuais, o vilarejo e a cidade em questão, a Patagônia e a própria Argentina. Essa linha narrativa que diz respeito ao mundo em que vivemos é tecida subterraneamente. Como a agulha que mergulha num ponto do

tecido e reaparece mais adiante, traços/rumores/signos de outro modo de sentir/pensar/agir, aqui genericamente chamado de “cultura mundializada”, podem ser vistos, ouvidos, percebidos, nos interstícios das três curtas histórias do filme. Somos colocados, então, diante de modos como a cultura mundializada irriga o cotidiano de um ponto qualquer do Ocidente (a Patagônia, neste caso), infiltrando-se em práticas, hábitos, modos subjetivos de percepção do mundo.

Trata-se, uma vez mais, de uma diferença de escala, de uma assimetria de potências, que coloca o indivíduo entre duas outras grandezas, da ordem da cultura: o local e o global. É possível identificar nos lapsos de tempo das supostas narrativas principais um fluxo de matéria cultural (imagens, idéias, objetos, subjetividades), discreto – quase a conta-gotas –, mas sistemático, incessante, que vai se infiltrando em solo singular, modificando e incorporando a Patagônia ao Ocidente. Vale dizer: mundializando aquilo que parecia ser uma “ilha” de cultura autêntica, como a sonhavam os antropólogos clássicos<sup>6</sup>.

O termo “cultura mundializada” utilizado aqui é proposto por Renato Ortiz (2003). Ele distingue os fluxos econômicos e tecnológicos que caracterizam a globalização – que tendem a suplantar os fluxos locais –, e os fluxos culturais globais que, contrariamente aos econômicos, não implicam necessariamente na supressão das manifestações e das práticas locais. De fato, a cultura mundializada não somente coabita com as localidades como delas se nutre. É o caso da língua inglesa, diz-nos Ortiz, que se mundializou e penetrou em quase todas as outras línguas do Ocidente, transformando-as, mas também sendo ela própria alimentada pelas demais, o que lhe confere uma dinâmica extraordinária.

Todavia, essa coabitação possível – a certa altura, inevitável – entre elementos de uma cultura mundializada e os modos locais (longe de serem estáticos) de existência cultural, não permite ignorar a tensão que se instala, em algumas circunstâncias, no indivíduo submetido aos, digamos assim, dois universos. O filme apresenta algumas dessas situações. Assim como no agenciamento *road movie*, a maneira como cada indivíduo, grupo ou comunidade reage a essa tensão permanente e fundamental no mundo contemporâneo sugere uma espécie de dupla dinâmica, seja na direção dos processos globais seja na direção da defesa da “localidade”, conforme o parâmetro das identidades que também fazem parte do mundo contemporâneo, reivindicados por diversos grupos anti-globalização. Entre os extremos – da resistência a toda transformação até a “conversão” total – toda uma variedade de combinações (hibridação, mestiçagem, creolização, mixagem, etc.) pode ser observada.

As apropriações, os processos de tradução, os modos antropofágicos de devoração do “outro”, e muitas outras modalidades de interação, longe de serem simples “coabitações”, implicam em algum movimento “do local”, com doses diferentes de aceitabilidade

<sup>6</sup> É bom assinalar que a antropologia contemporânea, a exemplo da antropologia transnacional de que fala Ulf Hannerz (1997), tem se deslocado da posição tradicional que privilegia a imutabilidade da cultura essencializada na direção de abordagens que admitem o fluxo e a mudança como básicos nos processos culturais. A ilha de cultura autêntica jamais existiu.



ou recusa, na direção daquilo que se impõe, resultando na produção de novas situações culturais.

Em *Histórias Mínimas*, essa tensão percorre o filme. O que vemos (os programas televisivos mundializados, ainda que de extração e qualidade locais), ou o que ouvimos (a canção *Strangers in the night*, por exemplo) são ainda rumores de um outro modo de viver, de compreender o mundo. Os traços e ruídos de um mundo outro que chegam a esses personagens, através, principalmente, da televisão, apesar de ela não ser, nem no filme, o único meio. O que se pode perceber igualmente é a potência desse novo modo de sentir/pensar/agir, se instalando silenciosamente, às vezes sorratamente, nas fendas do cotidiano, em toda a sua risível banalidade.

*Histórias Mínimas* nos permite visualizar o fenômeno da mundialização em três etapas, dentro de um processo em que cada história trata de um momento particular. Ainda assim, essas etapas não podem ser generalizadas como recorrentes e necessárias. O mais interessante, aqui, é que elas se estendem no mesmo espaço – a Patagônia – e tempo – os mesmos dias de um ano recente não especificado no filme. Se a cada personagem corresponde um momento particular da globalização ou um modo diferenciado da interação com a cultura mundializada, pode-se afirmar, sem dúvida, que partilhar o tempo e o espaço objetivos não é suficiente para garantir a experiência de um mesmo mundo.

Don Justo, não é difícil imaginar, aparece no momento zero. Em casa, seu filho aparece instalando uma antena parabólica, passaporte fundamental quando não se está na cidade, para participar disto que Arjun Appadurai chama de “*mediascape* contemporâneo”, termo que, por um momento, dialoga como o conceito de cultura mundializada de Ortiz. Todavia, enquanto o conceito de Ortiz abarca tudo aquilo que não é exclusivamente econômico e/ou tecnológico<sup>7</sup>, o “*mediascape*” de Appadurai restringe-se a designar a grande paisagem midiática mundial, por ele definida como sendo:

à la fois la distribution des moyens électroniques de produire et de disséminer de l'information (journaux, magazines, chaînes de télévision et studios cinématographiques), désormais accessibles à un nombre croissant d'intérêts publics et privés à travers le monde, et les images du monde créées par ces médias. [...] Le plus important à propos de ces médiascapes, c'est qu'ils fournissent – en particulier sous leurs formes télévisées, cinématographiques et vidéographiques – à des spectateurs disséminés sur toute la planète de larges et complexes répertoires d'images, de récits et d'ethnoscapes, où sont imbriqués le monde de la marchandise et celui de l'information et de la politique (APPADURAI, 2003 :71).

Mas D. Justo faz parte de outro mundo. Ele ignora a parabólica. Em seu mundo, as relações que têm importância e que predominam são as estabelecidas por contato imediato.

<sup>7</sup> Enquanto Renato Ortiz (2003) distingue apenas os fluxos econômicos e tecnológicos dos culturais na globalização, sem que sejam vistos necessariamente como assimetrias e, portanto, como prejuízos para as minorias, a exemplo dos fluxos econômicos em geral, Arjun Appadurai, pensa o mundo contemporâneo com a ajuda de cinco figuras de fluxos independentes, mas que relacionadas, conhecidas como: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* et *ideoscapes* (Appadurai, 2001).

Ele se desenha a partir da família, da vizinhança, do bairro, da cidade e, à medida que se distanciam fisicamente, diminuem de importância para a vida cotidiana. É claro que num mundo assim (num *mediascape* com essas características), as notícias, imagens, idéias que podem chegar através da parabólica, de pontos tão distantes, ainda que alimentem a imaginação, fazem pouco sentido nesse momento “zero” e têm limitada repercussão. Nesse mundo, pode-se dizer que a vida se organiza segundo a máxima do “um passo atrás do outro”. É pontuada pela linearidade, onde só se contrai uma dívida após o pagamento da fatura da dívida anterior. O velho e “justo” D. Justo, para seguir adiante e morrer em paz, precisa re-encontrar Malacara, estar com ele frente a frente e acertar, definitivamente, suas contas.

Roberto, ao contrário, está totalmente instalado na sociedade mundializada, onde as relações não se estabelecem apenas (e nem necessariamente) do modo como ocorrem no mundo de Don Justo, marcado pela “presencialidade”. Pode-se ser íntimo sem se estar ao lado. Pode-se também ignorar (sem maiores consequências) o homem que, todos os dias, nos vende o jornal. Os meios pelos quais estabelecemos contato – tendo o mundo inteiro como possibilidade, não mais apenas a vizinhança –, e construímos as vinculações sociais se multiplicam, ao mesmo tempo em que vão mudando as possibilidades do corpo individual, os limites espaciais e temporais. Antes que linearidade, o que temos é o rizoma, conforme o concebem Gilles Deleuze e Félix Guattari, particularmente naquilo que definem como sendo seus princípios de conexão e heterogeneidade: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995:15). Antes que um passo depois do outro, o que temos são muitos passos ensaiados ao mesmo tempo, iniciando diversos caminhos, abandonando outros, sem receio (ou culpa cristã) de contrair uma imensa e impagável dívida. Esse é um tipo de espaço modular, onde nos deslocamos de uma condição/situação/lugar para outra, sem nenhum ritual de passagem (o pagamento da dívida anterior, por exemplo). O que este mundo privilegia é, sobretudo, a capacidade de ser flexível, de operar em si mesmo (nos hábitos, no pensamento, mas também no próprio corpo) as transformações exigidas pelas novas situações, de funcionar segundo a lógica da modulação, conforme definição de Gilles Deleuze: uma moldagem auto-deformante que muda continuamente, a cada instante; um estado de perpétua metaestabilidade (DELEUZE 1992:221). Como exemplo dessa lógica que marca o mundo contemporâneo, Deleuze indica a substituição da fábrica (seu modo de funcionamento, de produção de vínculos, de remuneração) pela empresa. Enquanto, na fábrica, os trabalhadores constituíam um só corpo, de fácil representação pelo sindicato que funcionava como uma massa de resistência, na empresa, o princípio modulador do “salário por mérito” introduz, o tempo todo e entre todos, uma rivalidade sem precedentes, tornando impossível o corpo único (e a representação) anterior.

*Histórias Mínimas* apresenta outras tantas modulações:

1) O caso do representante comercial: o colega de profissão de Roberto expressa sua dificuldade em se adaptar às transformações da empresa onde trabalha desde a morte do antigo patrão e o novo comando passado às mãos de seu filho. Acostumado a vender ferramentas – que lhe forneciam uma identidade ligada à utilidade das mercadorias –, é obrigado a vender, agora, objetos de plástico fabricados na China (estrelinhas, peixinhos, etc.). Para ele, as ferramentas que vendia parecem ter mais valor. Que valor pode ter e lhe transmitir uma estrelinha de plástico?

2) A viúva e a transformação de seu pequeno estabelecimento comercial. De farmácia à loja de artesanato para turistas. A transformação ocorre por uma razão mais comercial que profissional. Não parece que ela tem algum desejo profissional específico que, conforme um regime identitário, mostre quem ela é. Aqui ela pode ser...

3) O porta-bijuterias que, na prática, se transforma em porta-moedas. Trata-se aqui de uma espécie de improvisação utilitária (modulação do uso, apesar da forma), em que o projeto inicial (ser um porta-bijuterias) é ignorado em função de uma mudança definida exteriormente ao objeto (a necessidade ou o desejo de um porta-moedas). Esse exemplo banal pode ser extrapolado para pensar situações de fato importantes nas cidades, por exemplo, o modo como os espaços são apropriados, a improvisação de usos conforme demandas extraordinárias. A propósito, no Brasil, muitas salas de cinema foram transformadas em templos pentecostais. Do ponto de vista da modulação, nenhum problema, ambos os espaços são templos.

4) A ambiguidade de gênero da criança da viúva por quem Roberto está apaixonado. O nome, que em espanhol (como em português) se escreve e se pronuncia Rene, independente do gênero, não é suficiente para afirmar se se trata de um menino ou de uma menina. Primeiro Roberto o imagina um menino, depois considera a possibilidade de ser uma menina e, finalmente, conclui que não há como saber. Esse fato, a incerteza do gênero, obriga-o a rever a escolha do presente de aniversário (o bolo que, no início, tinha a forma de uma bola de futebol) que ele quer dar à criança para surpreender a mãe. O exemplo aqui serve como plataforma para pensar nas condições do exercício e da representação da sexualidade no mundo contemporâneo, que coloca em cheque toda uma credibilidade classificatória dos gêneros.

5) As transformações sucessivas do bolo (presente de Roberto para René) que começa como uma bola de futebol e termina como uma tartaruga. Exemplo banal mas bem representativo (talvez tenhamos aí uma metáfora mais que um exemplo) da lógica da modulação: muda a forma sem mudar a natureza. O bolo/presente permanece bolo/presente. Equivale à farmácia transformada em loja de artesanato (que continua um estabelecimento comercial) e ao porta-bijuterias transformado em porta-moedas (que continua um porta-qualquer coisa). É importante notar aqui as resistências dos confeiteiros às transformações propostas por Roberto.

O corolário desse imperativo modulador é o discurso do representante comercial no mundo globalizado. Seu discurso e suas estratégias mundializadas de marketing compreendem os traços de subjetividade exigidos pelo novo modo de vida. Ele tem opiniões bem definidas a propósito da criatividade, da improvisação, da flexibilidade. O próprio Roberto é um agente de transformação, e o único capaz de interagir com todas as novidades impostas por esse mundo, sem crise de consciência, sem dúvidas e sem ser totalmente idiotizado como no caos da esposa do confeitiro diante da televisão. Roberto é um convertido.

Maria Flores está a meio caminho entre Don Justo e Roberto. Ela vive nas bordas desses dois mundos: mora em uma casa sem eletricidade, sem televisão mas, ainda assim, já partilha o *mediascape* contemporâneo: de alguma maneira ela sabe o que se passa na televisão (a televisão da praça, do vizinho) e pôde, por isso, enviar cartas a um concurso televisivo. Estranho e, também, irônico, é o fato de Maria Flores concorrer ao prêmio (e ganhar) de um multiprocessador de última geração que provavelmente não poderá utilizar onde mora – sem eletricidade – e nas condições precárias em que vive. Mas isso não a preocupa. O prêmio não é seu objetivo nessa viagem a San Julián, ao contrário do que acontece com sua colega de concurso que, tendo ganho uma caixa de maquiagem, tudo faz para conseguir trocar o prêmio “menor” pelo multiprocessador. Há uma espécie de ajuste de mundos nessa troca: a bela e jovem Maria, mas pobre, pré-moderna e ingênua, aceita trocar com sua colega de concurso, não tão jovem e nem tão bela, mas certamente, mais rica, urbanizada e esperta, o valioso eletrodoméstico por uma caixinha de maquiagem, visivelmente de baixo valor, e mais uma quantia em dinheiro que lhe permitirá passar a noite em um hotel e pagar a passagem de volta para casa. É bem porque Maria não está em San Julián com um objetivo específico (apesar do concurso), porque sua viagem é de descoberta, porque não sabe o que o futuro imediato lhe reserva que tudo isso se torna possível.

Maria é, então, o personagem cujo futuro é o mais insondável. Não podemos dizer o que ela fará com as novidades que apareceram em sua vida. A cena final a mostra no ônibus que a leva para casa, abrindo a caixa de maquiagem e se observando no espelho.

O que vemos não revela nada além de um olhar de interrogação. Somos instalados nesse ponto exato do presente em que não é possível imaginar o futuro. O que Maria fará com as imagens, os objetos, as experiências que viveu é indeterminado. Sabemos apenas que qualquer coisa se produzirá.

## **Road movie, interculturalidade e transferências culturais**

Se, por um lado, podemos localizar no filme *Histórias Mínimas* diferentes etapas de interação (que significam diversos níveis de engajamento) com essa cultura mundializa-

da, principalmente graças aos três protagonistas, por outro, ele dá visibilidade às formas de resolução dessa irrigação da vida cotidiana e das subjetividades pelo processo de mundialização.

Se estivéssemos trabalhando com um *road movie* clássico, e não excêntrico como este, a interculturalidade seria provavelmente identificada à medida que a viagem do protagonista se aprofundasse em situações culturais cada vez mais estranhas ao seu universo. Tome-se como exemplo o filme *O céu que nos protege* de Bernardo Bertolucci que narra a aventura de uma viagem, sem data de retorno, de um casal europeu pela África. A chegada dos viajantes em território africano começa por um hotel em que, internamente, não fossem as vestes diferenciadas dos empregados, tudo é europeu. A cada nova e mais distante cidade/aldeia/oásis visitado, o “hotel” vai se transformando em qualquer outra coisa até que, em um dado momento, não existe mais nenhum vestígio desse tipo de espaço. Neste caso, interculturalidade no *road movie* das grandes viagens está ligada ao deslocamento do personagem de uma posição cultural para outra (ou outras) e, nesse percurso, efetivos encontros, confrontos, coalizões, justaposições, misturas culturais, poderiam ser flagrados.

Não se pode dizer o mesmo de *Histórias Mínimas*. De fato, isso só seria plausível se o set televisivo para onde vai Maria Flores funcionasse como essa situação de corolário da viagem. Mas a televisão já estava lá, em San Julián, no seu imaginário e na sua imaginação, quando ela escreveu a carta. Ao contrário do *road movie* clássico, aqui, não são os personagens que, em suas viagens, experimentam universos culturais outros e desenham situações/fluxos de interculturalidade, mas são fluxos culturais outros (mundializados) que os atravessam, mesmo quando estão parados, imiscuindo-se em suas vidas, interferindo em suas formas de sensibilidade. E isso se produz mediante os inúmeros tipos de transferências, conforme trato a seguir.

Uma verdadeira sensibilidade contemporânea mundializada é forjada pelos diversos casos de transferência cultural, conforme a concebe Walter Moser, em vários dos seus escritos recentes<sup>8</sup>. Quando define a transferência de natureza cultural como uma unidade dinâmica mínima, Moser torna possível a decupagem da “*complexité de la dynamique culturelle en des processus analysables, c’est-à-dire de choisir dans la prolifération d’interactions multiples la configuration méthodologiquement maniable d’un processus délimité*”. Com fins claramente heurísticos, Moser propõe, então,

de ramener le transfert culturel à la forme grammaticale d’un énoncé nucléaire : il y a transfert culturel quand un agent (sujet) identifiable transfère un matériau culturel (objet) d’un système à un autre dans des conditions historiques concrètes. (MOSER, 2005)

<sup>8</sup> Esse conceito foi exaustivamente desenvolvido no texto *Pour une grammaire du concept de “transfert” appliqué au culturel*.

É claro que, na elaboração de uma gramática para o conceito de *transferência*, a aparente simplicidade do enunciado nuclear é imediatamente descartada, na medida em que Moser explora a complexidade de cada um de seus componentes, a saber o sujeito da transferência, o ato de transferir e o objeto da transferência. Mas, para os propósitos deste texto, tomarei o conceito na sua forma mais simples, me abstendo de pontuar cada uma das reflexões feitas pelo autor, e somente indicando os diversos tipos de transferências que podem ser identificadas no filme em questão:

1) Transferências sonoras: o rock apreciado pela bióloga que dá carona para Don Justo; a canção *Strangers in the night* e também a própria voz mundializada de Frank Sinatra que canta no rádio do automóvel de Roberto.

2) Transferências de modelos televisivos: os programas clichês de medicina, sobre o avanço da tecnologia, a transmissão do Carnaval brasileiro mundializado, as novelas, os jogos televisivos etc.

3) Modelos morais: a discussão entre a mulher do confeitiro e Roberto sobre um personagem da novela revela modos diferentes de abordar as relações afetivas e suas situações prolemáticas (traição, rejeição, ciúme, etc.).

4) *Best sellers* no campo dos negócios: os livros de marketing, mas sobretudo as idéias que vários deles propagam se encontram incorporadas no discurso (para os negócios e para a vida) de Roberto.

5) Transferências materiais (objetos em geral): o sofá, a antena parabólica, as botinas, o porta-jóias musical, o bolo de aniversário, os *kits* de emagrecimento, o livro de marketing, o multiprocessador, a caixa de maquiagem e, claro, o mais importante de todos: o aparelho de televisão.

Concluída a transferência, instalada, portanto, a situação de interculturalidade, seria preciso acompanhar a repercussão da transferência, aquilo que a situação de interculturalidade operada pelo objeto da transferência efetivamente produz. Mas isso renderia outra longa reflexão.

## ***Happy (ou nem tanto) end : o mestiço***

Para finalizar, gostaria de extrair do filme um exemplo possível de situação de interculturalidade no modo “silencioso e discreto”. Isso pede uma rápida nota preliminar sobre a questão da mestiçagem.

Dentre as inúmeras denominações para isto que, grosso modo, chamamos de processo de produção de um “terceiro cultural”, ou do “novo” na cultura – sempre no âmbito de uma situação de interculturalidade –, como são a mestiçagem, a hibridação, a creolização, o sincretismo, a fusão etc.<sup>9</sup>, uma que me agrada particularmente é a denominação: mestiço.

<sup>9</sup> Dentre os autores que desenvolveram os diversos conceitos gostaria de citar Gilberto Freire e Fernando Ortiz (precursores), Ángel Rama, Édouard Glissant, Homi Bhabha, Massimo Canevacci, Néstor García Canclini, Serge Gruzinski, Ulf Hannerz, entre outros.

Serge Gruzinski emprega a palavra “mestiçagem” para designar *as misturas que ocorreram em solo americano no século XVI entre seres humanos, imaginários e formas de vida, vindos de quatro continentes – América, Europa, África e Ásia* (GRUZINSKI, 2001:62). Os objetos mestiços que analisa são, principalmente, as pinturas (ditas “cópias renascentistas”) produzidas pelos índios “aprendizes” em terras americanas pós-conquista, como dispositivo de cristianização. Para o historiador, a globalização começou aí. Uma curiosa e imagética frase do escritor brasileiro Mário de Andrade é também invocada para definir e exemplificar a mestiçagem, ou o mundo mesclado: *Sou um tupi tangendo um alaúde*.

O filme de Carlos Sorin apresenta, a meu ver, um equivalente tão potente quanto essa frase: a imagem (também fixada em um dos cartazes do filme) de um sofá à frente da casa de Don Justo, onde se vê também a antena parabólica, e de onde se observa a rodovia cortando a planície sem fim. Começemos pelo sofá: móvel concebido para um modo europeu moderno de morar, em que os espaços da casa são organizados segundo funções específicas (receber, dormir, alimentar-se, fazer a higiene, etc.). Ora, o que estranhemos aqui não é o sofá, totalmente incorporado pela América Latina, mas o fato de estar instalado do lado de fora da casa.

A quem este sofá se oferece? Ao morador que observa o quase “não-acontecimento” da rodovia e para o possível viajante à procura, em seu percurso, de um ponto de repouso. É comum encontrarmos nas fazendas, bancos, em geral de madeira, dispostos à frente da casa principal que atendem exatamente às duas finalidades anteriores. Mas esse lugar destinado à observação do morador e ao descanso do viajante funciona também como ponto de encontro, como possibilidade de interculturalidade. É um espaço de recepção do novo, da notícia, da idéia, do gesto daquele que vem de longe. Funciona como antena que capta exterioridades e novidades para o mundo de Don Justo, afinal, esse mundo, ainda que com outros ritmos e meios, estabelece, também, suas conexões. Seu modo de funcionamento, todavia, é aquele dado pela proximidade, pela colateralidade, pela contigüidade espacial. Quanto à antena parabólica presente na mesma situação, ela é o que sabemos ser: o mediador do mundo contemporâneo, mas diferentemente do sofá, ela é rizomática, funciona abolindo distâncias físicas.

O que intriga é esse arranjo final que combina uma espécie de casa rural, um sofá moderno na frente da casa, uma antena parabólica e uma rodovia. Esse arranjo “arranha” os arranjos usuais, seja o do sofá na sala da casa, seja o dos bancos de madeira à entrada das casas de fazenda, seja o da antena parabólica na paisagem urbana... e tantos outros que poderíamos continuar a enumerar aqui.

Os mestiços são assim: perturbadores, resultados de inusuais e indetermináveis cruzamentos culturais.

## Referências

- APPADURAI, Arjun. (2001). *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot. Paris : Payot.
- BRANDÃO, Ludmila. (2008). "Des rumeurs d'une culture mondialisée. Réflexions sur le film *Historias Mínimas*". *Cinémas*, Montréal, vol. 18, n. 2.
- CAMPOS, Haroldo de. (2004). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- CANCLINI, Néstor García. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 1ª edición actualizada. Buenos Aires, Barcelona: Editorial Paidós.
- CORRIGAN, Timothy. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- DELEUZE, Gilles. (1992). *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo : Editora 34.
- \_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. (1995). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Trad. Aurélio G. Neto e Celia P. Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- GRUZINSKI, Serge. (2001). *O pensamento mestiço*. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras.
- HANNERZ, Ulf. (Abr 1997). "Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional". *Mana*, vol.3, no.1, p.7-39.
- MOSER, Walter. "Pour une grammaire du concept de "transfert " appliqué au culturel", manuscrit.
- MÜLLER, Adalberto. (2006). "Cinema (de) novo, estrada, sertão : notas para (se) pensar *Cinema, aspirinas e urubus*". *Logos 24 : cinema, imagens, imaginário*. Ano 13, número 24. Rio de Janeiro: UERJ.
- NESTINGEN, Andrew; ELKINGTON, Trevor G. (eds). (2005). Transnational cinema in a Global North: nordic cinema in transition. *Contemporary approaches to film and television series*. Detroit: Wayne State UP.
- ORTIZ, Renato. (2003). *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- SANTAELLA, Lucia. (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras.

LUDMILA BRANDÃO é arquiteta e historiadora e coordena o Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT. É doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP) e tem pós-doutorado em Crítica da Cultura (uOttawa/Canada).

ludbran@terra.com.br

Artigo recebido em março de 2009  
e aprovado em janeiro de 2010