

A fronteira no espaço fílmico de o banheiro do papa

Ana Maria Acker¹

Karla Maria Müller²

Resumo

A partir da observação de pesquisas sobre as fronteiras entre Brasil e Uruguai, esse artigo analisa a maneira como o espaço de fronteira é construído no filme uruguaio *O Banheiro do Papa* (2007), de César Charlone e Enrique Fernández. O objetivo é perceber a imagem da região de bordas no campo fílmico e como essa opção dos diretores se aproxima, dialoga com investigações em torno do tema.

Palavras chave: Fronteiras. Cinema. Análise fílmica. Imagem.

1 - Introdução

Os significados da palavra fronteira são amplos, diversos, ambíguos e, por vezes, contraditórios. Os estudos sobre esses espaços vão muito além da definição de limite entre dois países ou territórios. A busca é por tentar entender as especificidades desses lugares e de seus habitantes. As pesquisas a respeito das fronteiras do Brasil têm crescido, mas ainda há um longo caminho a percorrer, sobretudo no debate em torno das questões sociais, culturais e econômicas dessas áreas.

Se as pesquisas ainda deixam lacunas, nas artes há manifestações diversas que se voltaram para as situações que envolvem fronteiras. Literatura, música, artes plásticas e o cinema oferecem muitos exemplos, independente da localização no globo. No caso desse artigo, o olhar é para o filme *O Banheiro*

¹ Mestranda em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Jornalista e especialista em Cinema - Unisinos.

² Doutora em Ciência da Comunicação – Unisinos. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação – UFRGS, na linha de Mediações e Representações Culturais e Políticas.

do Papa, de 2007, dirigido por César Charlone e Enrique Fernández.

A universalidade da obra já começa em sua realização – é uma coprodução entre Uruguai, Brasil e França. Obras cinematográficas transnacionais têm levantado debates em torno do significado do que é de fato uma identidade nacional. Segundo Andréa França, “o cinema inventa espaços de solidariedade transnacionais, espaços que ensejam uma espécie de adesão silenciosa [...], tem a potência de acentuar a singularidade de uma comunidade de diferentes” (FRANÇA *apud* MASCARELLO, 2008, p. 36).

A obra a ser analisada traz diversos vieses em relação às temáticas de fronteira. Inspirada em um fato, a visita do Papa João Paulo II à cidade uruguaia de Melo, em 1988, a película conta a história do personagem ficcional Beto (César Troncoso), que sobrevive da compra e venda de mercadorias em viagens clandestinas de bicicleta realizadas até a vizinha Aceguá, no Brasil. A passagem do Pontífice se torna uma oportunidade única de lucro para os habitantes do município. Muitos preparam tendas para a venda de produtos, gastam todas as economias visando o empreendimento, porém Beto enxerga além: vai construir um banheiro e cobrar pelo uso dos muitos fiéis que chegarão para ver o Papa. A questão econômica se apresenta saliente no início do filme, entretanto essa não será uma abordagem redutora das questões de fronteira. A complexidade desse espaço se faz presente na tela para leitura do espectador.

Fronteiras, antes de se apresentarem como marcos físicos, são construções simbólicas, segundo abordagem de Sandra Pesavento em *Fronteiras Culturais: Brasil – Uruguai – Argentina* (MARTINS, 2002, p. 35).

Em suma, a fronteira é um marco que limita e separa e que aponta sentidos socializados de reconhecimento. Com isso podemos ver que, mesmo nesta dimensão de abordagem fixada pela territorialidade e pela geopolítica, o conceito de fronteira já avança para os domínios daquela construção simbólica de pertencimento a que chamamos identidade e que corresponde a um marco de referência imaginária que se define pela diferença (PESAVENTO, 2002, p. 36).

Ponto a ser transposto, alteridade a ser compreendida. Em *O Banheiro do Papa* a fronteira, ou melhor, as fronteiras constituem marcos físicos, simbólicos e imaginários. Muitos são os limites a serem cruzados pelos personagens. O objetivo desse artigo é tentar estabelecer um paralelo entre o espaço físico de fronteira e a construção deste no campo fílmico. Em meio às diversas problemáticas que o filme lança, a análise se deterá na constituição imagética da área fronteira entre Melo (Uruguai) e Aceguá (Brasil) e as interpretações que essas escolhas dos diretores trazem para os debates sobre esses territórios.

2.1 Fronteiras entre Brasil e Uruguai

Locais que no passado foram assolados por guerras e conflitos, hoje integram populações em convivência pacífica. Segundo Karla Müller (2002), em pesquisas pelas fronteiras do Brasil com Argentina e Uruguai, a cooperação entre os povos se sobressai nas comunidades. Com exceção de certas animosidades por causa de rivalidade esportiva ou pelo transporte de cargas no limite de Uruguaiana (BR) com Paso de Los Libres (AR), as diferenças são superadas nesses locais:

As relações entre os povos são dinâmicas, as interações são constantes, muito embora pareça não existir uma integração completa, mas sim várias formas de cooperação e entrelaçamento entre os campos sociais presentes. As necessidades de um lado são sanadas pela participação do outro, as brechas de um são preenchidas pela ação do outro de modo a se completarem e se apoiarem mutuamente, desenhando um ambiente diferenciado, próprio das áreas fronteiriças (MÜLLER, 2002, p. 231).

O apoio mútuo, a colaboração entre os povos se deve em muito às dificuldades econômicas e sociais enfrentadas pelos habitantes das áreas fronteiriças. Distantes das zonas de poder, essas regiões carecem da presença mais efetiva do Estado. Os serviços públicos e de segurança são falhos, contribuindo para o contrabando. Esses problemas são os que ganham amplo espaço na mídia, sobretudo a dos grandes centros, situada longe das zonas de bordas.

Entretanto, na análise de Maria Helena Martins, apesar desses obstáculos, ou até em decorrência deles:

[...] os laços entre brasileiros, uruguaios e argentinos fronteiriços vêm de longe e, mesmo com inevitáveis percalços, subsistem, amadurecem; os intercâmbios vão do comércio às relações familiares, da culinária aos falares (MARTINS, 2004, p. 227).

Os traços que unem são mais fortes que os percalços que separam; os pontos negativos ficam em segundo plano diante das intensas trocas culturais. Cada região fronteiriça tem suas peculiaridades. Se o nível de conflito é baixo nos limites do Brasil com Uruguai e Argentina, o mesmo não se pode dizer, por exemplo, da zona entre México e Estados Unidos, onde a violência e o preconceito com os imigrantes imperam (CANCLINI, 2000, p. 140).

Embora se admita níveis de conflito diversos entre fronteiras, é importante evitar percepções generalizadoras. As relações entre diferentes povos nessas regiões não podem ser romantizadas, conforme análise de Alejandro Grimson:

En un esfuerzo teórico y políticamente orientado a deconstruir las identificaciones nacionales a veces se há puesto un énfasis excesivo em la "inexistencia" de las fronteras para las poblaciones locales, produciendo uma imagen congelada previa a la construcción del Estado, como si sus constantes intervenciones y sus complejos dispositivos hubieran podido no afectar y no involucrar de ningún modo significativo a las poblaciones locales (2000, p. 201).

A ausência do Estado em certos pontos contrasta com a intervenção em outros. A questão econômica é uma delas. Determinadas medidas entre os países buscaram o estabelecimento de um mercado comum, em 1991, entre Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai – o Mercosul –, que acabou esbarrando nas peculiaridades culturais de cada região. Nas palavras do escritor Aldyr Schlee, "o Mercosul é um grande

exercício de ficção” (SCHLEE In MARTINS, 2002, p. 64), pois ficou longe de alcançar os objetivos propostos.

Tais contradições evidenciam as ambiguidades dos espaços de divisa entre países. Questões positivas de diversificação cultural e reconhecimento da alteridade coexistem com problemas sociais e econômicos. São as “fronteiras-vivas, permeáveis, de tensão ou de acumulação”, conforme destaca Müller, ao citar conceito de Iturriza:

São zonas isoladas e afastadas dos centros dinâmicos nacionais, com escasso e desigual desenvolvimento econômico com relação ao país a que pertencem, sem autonomia para tomar decisões locais, mas que têm recursos naturais pouco explorados e pouco conhecidos. Possuem deficientes vias de comunicação e acesso e estão próximas de áreas de países vizinhos de conformação humana e geográfica semelhantes (2002, p. 221).

As regiões de bordas compartilham situações parecidas. Mesmo que o contraste econômico apresentado entre Brasil (Aceguá) e Uruguai (Melo) no filme *O Banheiro do Papa* seja evidente – os uruguaio dependendo do lado brasileiro para a sobrevivência –, as duas cidades estão praticamente no mesmo nível de desenvolvimento. Não é uma metrópole versus um vilarejo, mas pequenos municípios buscando alternativas econômicas e sociais. Além disso, os comerciantes brasileiros também dependem dos consumidores uruguaio. A relação é de dependência, de apoio mútuo.

Ao levantar certas características dos espaços de fronteira nessa primeira parte da análise, foi possível compreender que esses locais – sobretudo entre Brasil e Uruguai – apresentam trocas culturais fortes e também enfrentam situações econômicas e sociais de vulnerabilidade. Esses espaços demonstram disparidades, só que constituem regiões únicas, peculiares para a formação de identidades múltiplas, como observa Canclini:

La ciudadanía multicultural y multinacional comienza cuando podemos ver la frontera de los dos lados [...]. La ciencia y la democracia sólo pueden existir como territorios

multifocales, donde cada enfoque necesita que outro lo haga dudar (CANCLINI In GRIMSON, 2000, p. 150).

É esse espaço híbrido que será observado no filme de 2007. A linguagem utilizada pelos diretores para colocar na tela a fronteira será o foco da discussão, em especial as escolhas na construção do campo fílmico.

2.2 A fronteira em *O Banheiro do Papa* e sua construção no campo fílmico

A imagem fílmica é construída para além dos limites da tela. Nesse espaço, os personagens interagem, ações ocorrem, locais são apresentados e o drama cinematográfico se compõe. Uma superfície plana, lisa, que consegue, por meio de recursos técnicos, criar uma impressão de tridimensionalidade, um efeito de realidade que corrobora a força do cinema como arte e/ou entretenimento. O crítico e teórico francês André Bazin, inspirado em Leon-Battista Alberti, define o quadro como “janela aberta para o mundo” (BAZIN *apud* AUMONT, 1995, p. 24). A esse espaço imaginário que vemos dentro do quadro damos o nome de campo (AUMONT, 1995, p.21).

Ao assistirmos a um filme, o campo, a imagem que observamos na tela, está diretamente ligado ao fora de campo, aquilo que não vemos, contudo imaginamos para além do limite do quadro. Conforme Aumont (1995), a relação entre o que enxergamos e o que supomos fora das bordas da imagem é fundamental para a definição do espaço fílmico.

Essa igual importância tem, aliás, um outro motivo, o fato de a cena fílmica não se definir unicamente por traços visuais; em primeiro lugar, o som desempenha um grande papel; ora, entre um som emitido “dentro do campo” e um som emitido “fora de campo”, o ouvido não conseguiria estabelecer a diferença; essa homogeneidade sonora é um dos grandes fatores de unificação do espaço fílmico por inteiro (AUMONT, 1995, p. 25).

Segundo Ismail Xavier, essa característica da imagem cinematográfica de prolongamento se torna mais forte que na pintura, por exemplo, devido à característica de duração: “A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e

algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa” (XAVIER, 2005, p. 20). Já de acordo com Noel Burch, “o espaço fora de tela tem, em todos os filmes, uma existência episódica ou, melhor dizendo, ‘flutuante’” (BURCH, 1992, p. 41). É importante perceber que a dinâmica entre campo e fora de campo constitui ponto primordial no desenvolvimento da narração fílmica.

O espaço fílmico e seu estabelecimento pelas relações entre o campo e o fora de campo formam uma imagem peculiar da fronteira em *O Banheiro do Papa*. A obra de César Charlone e Enrique Fernández busca uma representação realista dos povos que vivem nas bordas. De acordo com Gilmar Hermes, em artigo sobre a película, essa proposta aproxima ainda mais o público dos personagens:

Sentimos na pele todas as angústias de Beto, o protagonista, um homem que vive do contrabando de mercadorias. Entramos dentro da sua casa, experimentamos sua força e suas fragilidades, nos alegramos ou nos debatemos com as reações de sua mulher e de sua filha. Com uma estética realista, mas não sensacionalista, o filme realmente tem um sabor de verdade, com atores capazes de incorporar a pele de gente simples (HERMES, 2008, p.33).

Essa sensação de entrar na casa do protagonista e de sua família é intensa pela forma como esse espaço e o de fronteira são construídos na tela. A obra já começa apresentando o limite entre Brasil e Uruguai, na passagem dos homens com suas bicicletas. Planos gerais enfatizam a paisagem bucólica de interior e, ao mesmo tempo, a destacam como local ermo, onde o posto aduaneiro e os fiscais não são os únicos obstáculos.

Cinema é imagem em movimento, mas no caso dessa análise, a reprodução de alguns planos do filme se faz necessária para uma melhor ilustração dos exemplos abordados.



IMAGEM 1 – Beto e Valvulina em viagem para Aceguá.
FONTE – O BANHEIRO DO PAPA (2007).

Na imagem 1 é possível perceber esse espaço de fronteira como amplo. O campo fílmico oferece uma variedade de elementos, sendo fácil observar os morros ao horizonte, a amplitude do caminho que Beto e seu companheiro Valvulina (Mario Silva) precisam percorrer em busca de mercadorias do outro lado.



IMAGEM 2 – Planos gerais nas sequências de viagem.
FONTE – O BANHEIRO DO PAPA (2007).



IMAGEM 3 – Personagem Beto pequeno, impotente no espaço.
FONTE – O BANHEIRO DO PAPA (2007).

As imagens 2 e 3, além de salientarem a amplitude do espaço, abordam os desafios que os homens que o cruzam enfrentam. Estrada de terra, lombas, pedras. Na 3, Beto aparece pequeno, sozinho no trajeto a percorrer. É como se o local se apresentasse como um adversário tão grande, ou até maior, que os policiais da fronteira. Conforme Aumont, “o tamanho da imagem está entre os elementos fundamentais que determinam e especificam a relação que o espectador vai poder estabelecer entre seu próprio espaço e o espaço plástico da imagem” (AUMONT, 1993, p. 144).

O exemplo 4 confirma essa observação de Aumont. A percepção da amplitude do espaço a ser cruzado pelos homens de Melo se expande pelo que é mostrado na tela em *O Banheiro do Papa*.



IMAGEM 4 – Percepção do espaço de fronteira se expande pela construção dos planos.
FONTE – O BANHEIRO DO PAPA (2007).

Efeito contrário se tem quando Beto está em sua casa, com a família. O ambiente é simples, pequeno, e essa representação é reforçada pelos planos fragmentados, onde o jogo entre o que se vê no campo e o que se imagina no fora de campo enfatizam a sensação claustrofóbica do lugar. Na imagem 5 é possível ver Beto embriagado na cama e sendo repreendido pela mulher e a filha. A câmera não nos mostra tudo e o som é recurso que ajuda a completar o campo.



IMAGEM 5 – O som completa o campo imagético.
FONTE – O BANHEIRO DO PAPA (2007).



IMAGEM 6 – Campo fragmentado, imagem difusa.
FONTE – O BANHEIRO DO PAPA (2007).



IMAGEM 7 – Câmera subjetiva e o campo estabelecido com auxílio do som.
FONTE – O BANHEIRO DO PAPA (2007).

Nas imagens 6 e 7 novamente o som esclarece a situação que o campo fragmenta. A 6 mostra os espaços ocupados pelo protagonista e sua mulher Carmen (Virginia Méndez) através de uma janela, salientando a oposição de ideias entre ambos. Já na 7 a câmera é subjetiva - o ponto de vista de Beto, que não visualiza a tevê por completo, mas percebe a mensagem pelo som da voz do apresentador. O mesmo se dá com o espectador. Há também duas molduras: a do olhar do personagem e a da janela. De acordo com Aumont, “as bordas da imagem são com certeza o que interrompe a imagem, e também o que faz comunicar o interior da imagem, o campo, com seu prolongamento imaginário, o fora de campo” (1993, p. 152).

A casa, com as alternâncias entre o que é visto e o que é imaginado, é uma imagem metafórica da situação pessoal de Beto. Ele enfrenta desafios para sustentar a família e tem problemas de relacionamento com a filha Silvia (Virginia Ruiz). Esses conflitos são ainda mais evidentes pelo espaço criado na tela: pequeno, claustrofóbico, pouco iluminado, enfim, sem saída. Por ironia, é em um pequeno espaço que o personagem principal deposita suas esperanças – o banheiro que irá construir para alugar no dia da visita do Papa (exemplo 8).



IMAGEM 8 – Plano mostra o espaço onde Beto construirá o banheiro.

FONTE – O BANHEIRO DO PAPA (2007).

Em *Lendo as Imagens do Cinema*, Laurent Jullier e Michel Marie destacam que as metáforas cinematográficas funcionam em determinado contexto (JULLIER & MARIE, 2009, p. 57). Assim ocorre na película uruguaia. A fronteira no espaço fílmico em *O Banheiro do Papa* é apresentada de duas formas distintas.

O espaço a ser percorrido para a compra de mercadorias é amplo, repleto de obstáculos, sejam eles naturais (rios, estradas de terra, pedras, campos) ou humanos (os policiais da aduana e os homens que fazem a fiscalização motorizada). Há uma profundidade de campo que enfatiza a distância que o personagem precisa cruzar, transpor. O sofrimento psicológico e físico do protagonista na passagem de Melo a Aceguá é evidenciado.

O campo fílmico amplo poderia supor uma certa liberdade, no entanto, o espaço da casa de Beto revela o contrário. Planos fragmentados, jogo entre o campo e o fora de campo, *closes*, reiteram a situação “limite” em que ele se encontra. Essa construção do lar também promove uma aproximação entre personagens e público. Como eram e de que maneira viviam os habitantes da fronteira entre Brasil e Uruguai (Aceguá / Melo) no final dos anos 80? Pela abordagem do filme, essas pessoas conseguiam transitar além dos limites dos dois países – apesar das dificuldades impostas pelas autoridades -, mas permaneciam

na mesma situação social, presas em condições representadas por quatro paredes.

A cena emblemática do final do filme - Beto carregando um vaso sanitário em meio à multidão - reforça a imagem da fronteira construída ao longo da película. O personagem sempre encontrava um horizonte amplo à sua frente, só que não avançava, não saía do lugar. A bicicleta não possuía a rapidez de uma moto, porém esse era o único veículo que tinha. E na hora de terminar o banheiro para alugar, até a bicicleta lhe deixou na mão. O homem contava somente com a força das pernas, sozinho, à margem de tudo: nas bordas pela situação geográfica, nas bordas pela situação social.

O espaço amplo do caminho de Melo a Aceguá é contraponto em relação ao espaço fragmentado da casa de Beto. Ao mesmo tempo, ambos enfatizam os percalços dos personagens no ambiente fronteiriço, sem ter uma visão única, e sim, promovendo olhares diversos, como confirmam as abordagens de pesquisadores sobre as regiões de divisa entre Brasil e Uruguai.

Considerações finais

O *Banheiro do Papa* levou às telas em 2007 um drama de ficção inspirado em fatos ocorridos em 1988, na ocasião da visita do Papa João Paulo II à pequena cidade de Melo, no Uruguai. Dezenove anos separam a história de sua representação, mas a maioria dos temas apresentados no filme segue atual, levando-se em conta as pesquisas recorrentes sobre fronteiras abordadas no começo desse artigo.

Entre as múltiplas definições para as regiões de bordas - híbridas, ambíguas, ambivalentes, mestiças, polissêmicas -, são evidentes as escolhas da película uruguaia. As questões econômicas e sociais e a cumplicidade entre os habitantes da região foram o foco da produção. Na análise da construção da fronteira no espaço fílmico foi possível perceber esse olhar.

Espaço amplo, com profundidade de campo na recriação do caminho entre Melo e Aceguá. Espaço pequeno, fragmentado, claustrofóbico, na casa de Beto. O personagem transita por ambos, contudo segue no mesmo lugar, não consegue mudar de vida. O *Banheiro do Papa* começa em movimento, com o plano detalhe da roda da bicicleta, e chega ao seu clímax, com Beto

correndo pela multidão com o vaso sanitário nos braços. Há o trânsito, entretanto, este não significa passagem, transformação.

Contudo, o filme não apresenta uma visão unilateral. Se o espaço fílmico enfatiza a exclusão social, ele também salienta a união da população fronteiriça. Beto realiza as viagens em companhia dos amigos – com exceção do momento em que se une ao fiscal da aduana. Em casa, o personagem divide o pequeno lugar com a mulher e a filha. As trocas culturais e humanas reforçam a luta das pessoas. São essas experiências que fazem com que Beto não desanime, não desista de suas ideias, como ele mesmo anuncia para Carmen na cena final da película.

Se a fronteira é um espaço híbrido, ambíguo, *O Banheiro do Papa* também se propõe à constatação semelhante. A obra apresenta abordagens múltiplas dessa região, o que muitas vezes é ignorado pela mídia. Aliás, os meios de comunicação merecem representação pejorativa na produção uruguaia, reforçando observações de pesquisadores, de que a imprensa salienta as questões negativas das zonas fronteiriças sem levar em conta que esses locais, no caso do Brasil com países vizinhos, representam exemplos peculiares de reconhecimento da alteridade.

Por fim, o filme de César Charlone e Enrique Fernández traz um outro olhar sobre as questões de fronteira. Os espaços construídos na tela estabelecem um campo vasto, tanto para a imaginação, quanto para as discussões em torno dessas regiões.

Referências

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHIAPPINI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). **Pampa e Cultura** – de Fierro a Netto. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

GRIMSON, Alejandro (org.). **Fronteras, naciones e identidades** – La periferia como centro. Buenos Aires: Ciccus, 2000.

HERMES, Gilmar. O Banheiro do Papa. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, n. 269, p. 33, agosto, 2008.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais – Brasil – Uruguai – Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

O BANHEIRO DO PAPA. Direção de César Charlone e Enrique Fernández. Produção de Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Serge Catoire, Fernando Meirelles e Elena Roux. Uruguai, Brasil, França: Chaya Films, O2 Filmes, Laroux-Ciné, 2007. DVD (97 min) Dolby SR, color. Esp.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.