

# O QUE FAZEMOS AQUI? CINEMA E IDENTIDADE CULTURAL

Eduardo Paz Barroso\*

Universidade Fernando Pessoa



2014

---

\*Eduardo Paz Barroso é professor catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa e investigador do Labcom da Universidade da Beira Interior.

IV Encontro de Estudos sobre Ciências e Culturas: da geografia das palavras à geografia das migrações, 2008.

## 1.

**H**Á uma frase célebre de Ingmar Bergman que nos oferece um inspirador ponto de partida para a questão do cinema e da identidade cultural: “É preciso rodar cada filme como se fosse o último”. Ou então, é preciso viver cada viagem como se fosse definitiva, mas infelizmente vão longe os tempos em que Paul Bowles se instalou em Tânger e era possível permanecer numa *riad* a escrever contos e romances.

As diferenças entre países foram relativizadas e as fronteiras perderam o encanto e a excitação das aventuras. Hoje em dia Júlio Verne provavelmente não teria leitores. Corto Maltese seria um incompreendido. E palavra fronteira ganhou sobretudo uma raiz sociológica e política. Soa muitas vezes de forma trágica para os que vivem a experiência da imigração ilegal. Interpelado pelo Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, o imigrante nessa situação é o passageiro clandestino de uma embarcação prestes a naufragar. Leo Ferré cantava: *poétes vos papiers!* Mas agora vivemos na era dos passaportes eletrónicos. São mais fiáveis.

Do outro lado vive o medo: “O mundo era também isto, figuras humanas em janelas trezentos metros acima do chão, a lançarem-se no vazio, e o cheiro nauseabundo do combustível a arder, e o ar rasgado pelas sirenes insistentes. O ruído estava em toda a parte por onde as pessoas corriam, o som estratificado a acumular-se em volta delas, e ele afastava-se e ao mesmo tempo mergulhava no seu seio” (Don DeLillo, *Falling man*).

Estas anotações servem para apontar algumas pistas sobre o alcance estético da identidade cultural num tempo que parece ser o da desagregação de todas as identidades. Uma

primeira hipótese diz respeito à utilidade e ao interesse da distância. Da distância física, geográfica, que implica alterações de clima, tempo e viagem. Se for assim, a identidade, que é indissociável da identidade do outro, do valor ético e estético da sua diferença, chega-nos de fora e de longe. Quanto mais precisarmos dela, mais ela se parece com uma casa que nos habita. É por isso que há uma espécie de nostalgia da identidade. É por isso que um poeta como Nuno Júdice pode escrever: “Regresso a mim como quem regressa a casa, e não estava à minha espera”.

A Arte é um lugar de pulverização de gestos, de regressões imaginárias, de intervalos. As linguagens da arte não permitem contra-facções nem se deixam contrabandear. A Estética contribui para a identidade, umas vezes de modo telegráfico, minimalista, incisivo. Outras, de forma disfarçada, fluente, tentadora. Sempre como um recuo que deixa o parceiro na situação de espectador, diante de um ecrã. Tento explico-me: a identidade (qualquer identidade, mesmo a do bilhete com o mesmo nome), é um jogo de coincidências. George Steiner inicia o seu ensaio *A Ideia de Europa* evocando a chegada de Thomas Mann aos Estados Unidos. O autor de *A Montanha Mágica* tinha sido forçado a deixar a Europa em 1938. Ao chegar à América afirmou numa conferência de imprensa: “Onde eu estou, está a cultura alemã”. E ninguém melhor do que Steiner, com a sua errância e com a sua *Errata* para nos falar de identidade. É urgente encontrar aquilo que nos é absolutamente essencial para ultrapassar o ideal (em grande medida utópico) da harmonia disseminada pela padronização tecnológica em função da qual todos os quotidianos se equivalem, todas as línguas se subsumem numa única língua e a universa-

lidade é sinónimo de internet. São grandes progressos, é certo, como reconhece Steiner. Mas é ainda este mestre entre os mestres que defende a ideia de que o “o génio da Europa é aquilo a que William Blake teria chamado a «santidade do pormenor diminuto». É o génio da diversidade linguística, cultural e social, de um mosaico pródigo que muitas vezes percorre uma distância trivial, separado por vinte quilómetros, uma divisão de mundos”.

## 2.

A identidade do sujeito é sobretudo cultural. Trata-se de uma construção cada vez mais difícil, por vezes perturbada por eclipses, para nos começarmos a aproximar do cinema, que é hoje, depois da afirmação do cinema de Autor, um dos processos culturais mais elaborados para dar visibilidade e fundamento à identidade. Mas essas ocultações, parciais ou totais, são condição de descoberta, e de confirmação. Na constelação cinematográfica, *O Eclipse* (1962) é o título de um filme de Michelangelo Antonioni. E nesse filme, durante um eclipse, em Florença, os sentimentos ficam parados (para usar uma ideia do realizador). Percebe-se então um vazio em toda a parte, até entre as pessoas: “gostaria de não amá-lo ou de amá-lo muito mais”, afirma uma das personagens do filme. Com este sinal de insatisfação, nasce a possibilidade de filmar a solidão, que é um desejo da distância, acentuando o lado de dentro, essencial à compreensão estética, e o lado de fora, sem o qual não é possível fazer a experiência do real. A reflexão sobre a identidade cultural ocupa-se de acordos. Acordos entre símbolos e poéticas, entre lugares e não lugares, entre imagens e imaginários.

Mas no cinema moderno, nada é coincidente com óbvio da imagem, porque na imagem (como explica Barthes) tudo é obtuso, tudo é instável. É isso que aprendemos com Bergman, ele próprio um símbolo do papel que a interioridade e o sofrimento (*Lágrimas e Suspiros*, 1973) desempenham numa ontologia da diferença. Estaremos por certo todos de acordo que não há identidade sem tempo. E o tempo é decisivo na linguagem artística. Pressente-se isso muito bem no cinema. Observe-se esta declaração de Tarkovsky (o genial cineasta russo cruelmente censurado durante o regime soviético e que em 1984 decidiu exilar-se): “Eu acredito que a motivação principal duma pessoa que vai ao cinema é a busca do tempo: do tempo perdido, do tempo negligenciado, do tempo a reencontrar”.

A questão da identidade e do cinema abrange dois aspectos distintos. O primeiro diz respeito ao contributo e ao papel que o cinema desempenha na personalidade de cada indivíduo, ao funcionar como elo imaginário que abarca num mesmo movimento realidade e ficção. O segundo diz respeito ao(s) modo(s) como o cinema exprime a identidade do mundo. Estes dois planos actuam em simultâneo e não se contradizem. Por exemplo John Wayne, é num *western* de John Ford um actor que simboliza em toda a plenitude a moralidade telúrica da fundação mitológica dos Estados Unidos da América. Mas essa mitologia e essa moralidade nunca seriam perceptíveis na linguagem cinematográfica, se Ford não tivesse sido capaz de fazer o essencial, e “o essencial de qualquer realização – e estou a citá-lo – é fotografar os olhos das pessoas”.

Ainda outro exemplo escolhido numa outra genealogia. *Aniki Bóbo* é hoje o brasão de

uma certa identidade portuense e universal porque Oliveira soube encontrar *o tempo e o modo* de uma paisagem, de um lugar, atravessado pelo fantasma do desejo e da culpa. Muitos e muitos anos depois, numa carta de despedida a Serge Daney (revista *Traffic*, nº37, 2001) Oliveira reitera aquela que é a sua pulsão mais constante: “E cousa Cinema, vejo-a no seu aspecto transcendental, sob certos porquês”. Para responder interrogação filosófica: quem somos? Se, como afirma ainda Oliveira “Numa palavra, o cinema não foi, nem sequer começou. O Cinema é. “Talvez por isso mesmo ele faça parte dessas saudades do futuro de que nos falava Pessoa, actor do “caso mental português”. O cinema de Oliveira inscreve-se, como um fantasma, nesse caso mental. *O passado e o presente* (1971), com o desprezo de Vanda pelos maridos em vida, em contraposição à veneração mórbida que lhes dedica depois de mortos, reflecte, como um espelho, a contradição e a incoerência, que levam a descobrir quem somos e que fazemos no mundo dos outros. Existe aqui, creio eu, um possível paralelismo com a situação do emigrante.

É justamente do que trata um filme ainda recente de Sérgio Tréfaut, *Lisboetas*, um documentário que, de um momento para o outro, nos faz tomar consciência de que no Martim Moniz há uma sala de orações onde se reza a Alá. O realizador mostra essa realidade a partir de sapatos espalhados por uma escada. Em Lisboa há uma igreja romena que também tem por missão anunciar empregos em folhas coladas numa parede com tiras de fita cola. O realizador filmou 70 horas, mas precisou de muitas menos para, através do seu entendimento do que é a montagem, se dar conta queria contar uma história sobre

peçoas que são enganadas. Uma história sobre a aflição de pessoas que quase não falam português e ouvem uma funcionária do SEF pedir-lhes documentos e fotocópias e atestados de residência. Uma história política que não convida a extremos, que filma situações e encara frontalmente o quotidiano com uma pergunta simples, universal e publicitária: “que fazes aqui?”

### 3.

*Mulholland Drive* é o nome de uma estrada do cimo da qual se avista Los Angeles. Quem gosta de cinema gosta de David Lynch que criou (2002) um filme com o mesmo nome. Não se trata “apenas” de mais um filme sobre a saga e a desorientação na babilónia dos sonhos fabricados pela Warner, pela MGM (Metro-Goldwyn Mayer), pela Fox, pela Universal... É um passeio tutelado por declinações da palavra mágica, como a de um painel publicitário dos anos 30, ideia de um promotor que queria vender terrenos: as treze letras da palavra Hollywoodland colocadas nas colinas. Conta-se que candidatos a estrelas, frustrados e desiludidos, se suicidaram atirando-se para o vazio do alto da 13ª letra. De certo modo, como o próprio Lynch demonstra nesse filme, os sonhos também são terrenos pantanosos. Na base do argumento encontra-se uma história que parece semelhante a tantas outras do mesmo género: uma aspirante a actriz move-se no desconhecido e acaba por se ligar a outra mulher, essa sim uma actriz de facto. ERsta última mulher, quando se encontra com a outra acaba por ser vítima de um desastre de automóvel. Uma derrapagem em *Mulholland Drive* leva a a uma amnésia onde o espectador também é convidado a mergulhar. Do filme de Lynch

solta-se uma língua fluente na sua fala cantante e sonâmbula. Profere inconveniências com a incongruência remota de que só os filmes são capazes. Indica um trajecto que acabou por reformular um dos maiores símbolos da poderosa identidade cultural que atravessou o século passado e ainda se espria pelo actual: Hollywood.

A singularidade do cinema americano, basta pensar em Welles, no *Citizen Kane* (1941), nas grandes angulares e na fotografia de Gregg Toland, está alicerçada no desenvolvimento tecnológico, na utilização estética dos recursos que ele proporciona, sem esquecer, por outro lado, que o “sistema” inventado pelos estúdios tinha uma ideologia e uma estratégia ficcional. Foram elas que levaram a encontrar umas e não outras soluções técnicas. Para continuarmos a exemplificar com *Citizen Kane*, o plano sequência está ligado à construção do espaço realista, um espaço dominado, neste caso concreto, pelo poder de Kane (interpretado pelo próprio O. Welles), pela sua avassaladora capacidade de se impor com e pelos media, ao ponto desse poder só ficar abalado quando a ópera que mandou construir para Susan Alexander (Dorothy Comingore), a corista que nunca conseguiu ser soprano, se tornou inútil.

Este filme, admirável exemplo do universo do cinema americano e das rupturas que se processaram no seu seio, exhibe com perfeição os traços de uma identidade cultural mitológica. O que está em causa (e merece ser discutido num contexto mais amplo do que o desta comunicação) é um modelo de percepção do mundo que culturalmente é identificado como “cinema”, a arquitectura técnica que o suporta e que Hollywood implantou e distribuiu pelo mundo.

Apenas uma referência breve, mais técnica, para nos ajudar a perspectivar esta questão. O plano é essencial na linguagem do cinema, como todos sabemos. No filme fundador dos Lumière, *A chegada de um comboio à estação de La Ciotat*, estavam já contidos quase todos os planos do cinema. Quer dizer, aparentemente já tudo estava descoberto. E no entanto o cinema americano elabora concepções e usos do plano que geram relações de grande riqueza. É precisamente nesse ponto que o plano se torna espaço de formulação estilística, lugar de fascinações suportadas por uma grande competência técnica, mas que diferem naturalmente de outras, com outra identidade cultural, como acontece com a concepção de Eisenstein, onde a montagem desempenha um papel alucinante.

O suspense de Hitchcock, com a sua capacidade extraordinária de prender individualmente os espectadores à situação dos personagens e “sugá-los para o interior do drama” (Pascal Bonitzer), de explorar os registos da “câmara á altura do homem”, é talvez a maior e mais consagrada forma clássica do espectáculo cinematográfico. Estamos assim perante um elemento chave da linguagem cinematográfica graças ao qual se percebe toda uma cultura visual identificada com um modo de viver, com um ambiente, com uma trama ficcional pontuada pelo medo, por uma moral, pelo equilíbrio instável entre o bem e o mal. Outro cinema trataria de outra maneira completamente diferente estas questões, ou nem sequer as faria suas. Mas nem por isso o cinema americano, com a sua *découpage* específica deixa de constituir um modelo fundador da distância da câmara relativamente ao objecto filmado, e baptiza, na escala de planos, o plano

médio, a meia perna, com nome de “plano americano, que tanto fascinou os realizadores da *Nouvelle Vague*. Eles conseguiram fazer (especialmente Godard) no quase anónimo desse plano, aquilo que um “plano geral” não conseguia: dar a forma da “extrema perturbação, a agitação interior dos personagens, a sua “desordem”. Para isso foi necessário ver e rever, rever e tornar a ver, muitos filmes dos “mestres” de Hollywood. Foi preciso surpreender, no fluxo espectacular das imagens e do entretenimento, a arte cinematográfica e tratá-la como factor de unificação estilística, como condição de identidade.

O cinema americano criou um género único de mito mediático. Em 1955 Nicholas Ray realizou *Rebel without a cause* (*Fúria de viver*), o mais famosos dos seus filmes. Despontava então uma nova geração rebelde e foi inventada a juventude, nascia o rock, Elvis e J. Kerouac, A. Ginsberg, mostravam outra América e viajavam em comboios, e fumavam charros e tomavam drogas, semeava-se a psicopatologia da vida quotidiana. Apareciam as primeiras manifestações da Pop Art, Lolita de Nabokov fora publicada, ouvia-se falar do Living Theater. Hollywood sempre foi curiosa, vampírica, aproveitava tudo e transformava-se cada vez mais numa espécie Meca pagã onde novos deuses ganhavam novos rostos. Aqueles que o público e crítica idolatraram: Marilyn, Brando, James Dean. Por causa disso tudo, mas sobretudo por causa do seu talento, Ray “que vinte anos fora marginal (como sublinha Bénard da Costa – agora estava on the road”. A Warner, a quem o êxito comercial de *Johnny Guitar* (1954) tinha causado uma grande impressão) queria que Ray voltasse a filmar e ele aceitou a proposta. Quis um argumento original e foi ouvir adolescen-

tes em casas de correcção, fez muito trabalho de campo, não estava satisfeito com nenhum argumentista, precisava, como todos nós, de um bocado de sorte e teve-a. Entre outras coisas conseguiu fazer de James Dean um mito, improvisou com ele e levou a câmara ao encontro da sua espontaneidade de actor. Quem conhecer o discurso autobiográfico de Nick Ray sabe que ele não era nada moderado, nem pudico, e muito menos conformista. Considerava Romeu e Julieta “a melhor coisa que já se escreveu sobre a delinquência juvenil” e encaixou J. Dean na forma clássica da tragédia. O resto já sabemos, e a paixão pelos automóveis desportivos cumpriu a sua parte. E o resto é o cinema.

Jean Epstein, “a inteligência de uma máquina”, diz que o prodígio mais espantoso da máquina dos irmãos Lumière consiste numa descontinuidade transformar-se em continuidade. Sob o jogo das aparências solidifica o reconhecimento. Num filme reconhecemos a ficção sob a forma de realidade, ou a realidade sob a forma de ficção. Não se trata de um trocadilho arbitrário, mas de assinalar a reciprocidade de um processo onde “verdade” e “mentira” são duas coisas igualmente sérias.

Num espaço de tempo tão curto, é impossível alargar estes tópicos a um entendimento mais amplo e sistemático do cinema enquanto identidade cultural. Mas não queria terminar sem perder de vista uma das mais belas metáforas de Nicholas Ray: “a câmara é um microscópio que permite detectar a melodia do olhar”. É necessário aprender a olhar, para nos podermos continuarmos a interrogar, em *plongée*, (plano picado) até sabermos o que fazemos aqui, imigrantes em

parte incerta, afeiçoados à acústica de um língua estrangeira.

### **Referências bibliográficas**

AAVV (2004). *Orson Welles*. Cinemateca Portuguesa: Lisboa.

Bénard da Costa, J. (org.) (1985). *Nicholas Ray*. Cinemateca Portuguesa: Lisboa.

DeLillo, D. (2007). *O homem em queda*. Sextante: Lisboa.

Steiner, G. (2006). *A Ideia da Europa*. Gradiva: Lisboa.