

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras



**Processos de cicatrização: qual a profundidade das feridas?
Uma leitura da violência em sete filmes contemporâneos**

Ana Bela dos Ramos da Conceição Morais

Doutoramento em Estudos de Cultura – Especialidade em
Teoria da Cultura

2011

Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras

**Processos de cicatrização: qual a profundidade das feridas?
Uma leitura da violência em sete filmes contemporâneos**

Dissertação orientada pela Professora Doutora Teresa R. Cadete e
Co-orientada pelo Professor Doutor Mário Jorge Torres

Dissertação de Doutoramento realizada com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia e do Fundo Social Europeu no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Ana Bela dos Ramos da Conceição Morais

Doutoramento em Estudos de Cultura – Especialidade em
Teoria da Cultura

2011

Resumos:

Português: Através do estudo de sete filmes contemporâneos, de diferentes realizadores e de diferentes origens culturais, pretendemos analisar o modo como é representada a violência na identidade no cinema, na passagem do século XX para o século XXI (1999-2004). O estudo da violência tem em conta a inter-relação estabelecida entre a identidade colectiva e a identidade individual na época actual. No entanto, o cerne da violência encontra-se na identidade individual e, como tal, é através da sua análise, numa perspectiva pluridisciplinar, que pretende ser desenvolvido este estudo. O modo como pretendemos analisar a violência traduz-se na metáfora das feridas e cicatrizes. Quais as principais feridas que marcam as personagens? Quais os processos de cicatrização escolhidos (ou não) pelas referidas personagens?

Palavras-chave: violência, amor, identidade pessoal, identidade colectiva, mudança.

Inglês: Through the study of seven contemporary films, from different directors and from different cultural origins, we intend to study the way how violence is represented on identity in contemporary cinema, from the XX century to the XXI (1999-2004). The present study of violence is based on the inter-relation between the collective identity and the personal one, in ourdays. Nevertheless, the core of violence is established on the individual identity and, as such, it is through its analysis, on a pluridisciplinary perspective, that we intend to develop this study. The way we intend to analyse violence translates itself on the metaphor of wounds and scars. What are the main wounds suffered by the characters? Which are (or aren't) the healing processes choosen by these characters?

Key-Words: violence, love, personal identity, collective identity, change.

Agradecimentos

Para a elaboração e revisão deste estudo muito contribuíram algumas pessoas sem as quais teria sido impossível a sua realização. Muito agradeço à Professora Teresa Cadete que sempre me apoiou, fornecendo indicações bibliográficas e conhecimentos fundamentais, mostrando-se sempre disponível para o esclarecimento de todas as dúvidas que iam surgindo, bem como procedendo a uma cuidada revisão final. Sem o seu incentivo e conhecimento este estudo não seria possível. Os meus sinceros agradecimentos vão também para o Professor Mário Jorge Torres que, para além de uma minuciosa revisão de toda a dissertação, sempre me esclareceu e apoiou durante a execução do presente estudo e cujos seminários foram imprescindíveis para uma compreensão aprofundada dos conceitos cinematográficos e do cinema clássico americano.

Também aqui deixo assinalada a preciosa ajuda prestada por outros Professores universitários. Agradeço ao Professor João Mário Grilo que, através do seu seminário, ajudou a clarificar conceitos-chave cinematográficos; à Professora Vera San Payo de Lemos por todos os esclarecimentos relativos ao teatro de Bertolt Brecht. Agradeço muito ao Professor João Medina pela sua amizade, apoio e pelas conversas muito enriquecedoras sobre cinema, especificamente, sobre a filmografia de Ingmar Bergman. Um especial agradecimento pela amizade, incentivo e sugestões dos Professores Enric Ucelay Da-Cal, João Paulo Silva, Helder Godinho, Yvette Centeno, Silvina Rodrigues Lopes, Jeffrey Childs, Teresa Alves, Maria do Rosário Lupi Bello, Mafalda Ferin Cunha.

Assinalo aqui, também, toda a amizade e ajuda prestadas por todas as pessoas que conheci na Brown University (Providence / Rhode Island, EUA), nos meses que lá estive a investigar com o estatuto de *Visiting Scholar*. Agradeço, sobretudo, toda a amizade e disponibilidade ao Professor Onésimo de Almeida e à sua mulher, a Professora Leonor. Agradeço a todas as pessoas do Departamento de Estudos Portugueses e em especial ao meu querido amigo Zé Luís Fernandez e sua mulher Paloma, bem como ao Craig e à Patrícia.

Agradeço, também, a todos os membros do CEIL (Centro de Estudos do Imaginário Literário), em especial, ao Professor Carlos Carreto e às Professoras Isabel de Barros Dias e Paula Mendes Coelho que me possibilitaram exercer o cargo de Tutora na Universidade Aberta. Um muito obrigada às amigas Ana Chora, Ana Turíbio e Margarida Alpalhão.

Um agradecimento especial a todos os membros do Centro Media & Jornalismo, especialmente à minha querida amiga Ana Cabrera que sempre me apoiou e se interessou pelo meu trabalho.

Não podia deixar de agradecer, do fundo do coração, aos meus amigos mais chegados: à Cláudia Pereira, com quem partilhei alegrias e tristezas; à Filipa Rosário que me ajudou bibliograficamente e sempre que pôde (e não pôde) e até ao fim; ao João Ribeirete com quem partilho o interesse pela obra de Ingmar Bergman e que me inteirou sempre de todos os conhecimentos que tinha: desde a participação num volume sobre filmografia sueca até ao site oficial Ingmar Bergman. Agradeço, também, à Kita (Maria José Casal-Ribeiro) todo o apoio, amizade e o interesse comum em relação aos filmes de Clint Eastwood e ao cinema clássico. Não me poderia esquecer da minha querida amiga Maria Lucília Estanco Louro: agradeço-lhe a oportunidade de ler para ela e de aprender continuamente. Um obrigada ao Helder Gomes que, por circunstâncias da vida, tem estado ausente mas sempre presente.

Agradeço a todos os outros amigos: Ana Couto, Elsa Cantos, Albertina Machado, Teresa Madeira, Gilda Barata, Carlos e Luís Medeiros, Orlanda Azevedo, Clara Rowland, Clara Riso, André e Catarina Silva, Rosa Fonseca (todo o grupo da Meditação), João Paulo Roubaud, Marina Santos e Luísa Roubaud, Vasco Queiróz, São Caleiro.

À minha família e à família do Sérgio um muito, muito obrigada. Obrigada Diana, minha querida gatinha, sempre tão presente.

No fim sinto desejo de recomeçar e, se o consigo, é por ter ao meu lado o Sérgio. Todos os meus aspectos mais harmoniosos e positivos conseguiram expressar-se porque ele estava sempre lá. Eu renasço para cada momento... Como as folhas de árvores que ele me traz todos os Outonos, o nosso intemporal *Indian Summer*.

Dedico esta Dissertação ao Sérgio e à memória do meu avô Maurício.

“Thirty seconds after we were born, we have a past, sixty seconds after we start to lie to ourselves about it.”

A mãe de Nola em *The Brood* (1979), realizado por David Cronenberg. Citação directa do filme.

“Quem me dera o Inverno. Talvez lá faça sol
e eu sinta aflitivas saudades do Verão:
uma estação na outra é a autêntica estação.”

Ruy Belo, “A autêntica estação”.

“Never underestimate the power of denial.”

Afirmção dita por Ricky a Lester em *American Beauty* (1999), realizado por Sam Mendes.
Citação directa do filme.

Índice:

| | |
|--|---------------|
| Nota prévia | p. 9 |
| Introdução | p. 10 |
| 1. Identidade: onde irrompe a ferida e se forma a cicatriz | p. 19 |
| 1.1. Entre o interdito e o entredito: cinema e modernidade tardia | p. 19 |
| 2. Ferida identitária – Esboço de possíveis origens | p. 75 |
| 2.1. A teia como prisão ou o labirinto sem saída | p. 75 |
| 2.2. Imposição consentida: o controlo do corpo | p. 130 |
| 2.3. O que ficou por dizer | p. 172 |
| 2.4. Nas margens da nostalgia: a dor contida no amor | p. 203 |
| 3. Cicatriz – Problematização de respostas | p. 253 |
| 3.1. Na sombra de um sorriso. O desejo de fuga | p. 253 |
| 3.2. “Tomorrow is Another Day”? O desejo de recomeço | p. 277 |
| “Tough ain’t enough” – Breves considerações finais | p. 305 |
| Breve glossário de termos cinematográficos utilizados | p. 309 |
| Filmografia | p. 311 |
| Bibliografia | p. 331 |

Nota prévia

Com o objectivo de relembrar aos leitores o argumento dos filmes do *corpus*, optámos por, sempre que venha a propósito, fazer um pequeno resumo do mesmo. Também por esse motivo, na primeira referência a um filme (pertencente ao *corpus* ou não), no início de cada capítulo, aparece entre parêntesis a data da sua realização. Quando analisamos, no corpo principal do texto, um filme que não pertence ao *corpus*, optámos por resumir o seu argumento; posteriormente, quando voltamos a esse filme, remetemos, em nota-de-rodapé, para as páginas onde se encontra esse resumo.

Consoante a importância de determinado filme, não pertencente ao *corpus*, para o tema específico que estamos a analisar, optamos por analisá-lo e / ou referi-lo no corpo principal do texto ou colocamos a sua análise / referência em nota-de-rodapé.

As citações dos realizadores, independentemente da sua língua materna, aparecem citadas tal como surgem no artigo ou obra consultados.

As citações directas dos filmes são indicadas pela sigla (CdF). Todas estas citações surgem na língua original do filme em questão, excepto as dos filmes realizados por Ingmar Bergman. Neste caso específico, optámos por uniformizá-las, traduzindo-as para português.

Introdução

No seguimento do estudo que foi objecto da nossa dissertação de mestrado, propomo-nos estudar o modo como é representada a problemática do entrosamento entre violência e identidade em alguns exemplos seleccionados do cinema contemporâneo, na passagem do século XX para o século XXI.

Na dissertação de mestrado, intitulada *Onde o tempo se suspende. Tensão entre amor e violência na obra de Vergílio Ferreira*, também financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, procurámos analisar o modo como amor e violência podiam ser conciliados na obra do autor, apoiando-nos, fundamentalmente, na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann. Devido à abrangência e complexidade do tema, tornou-se pertinente alargar esse estudo para a representação cinematográfica contemporânea da violência no âmbito da identidade individual, tendo em conta o modo como esta se relaciona, de forma complexa, com a identidade colectiva.

Partindo da análise dos filmes seleccionados pretendemos responder a questões centrais: como é representada a violência simbólica e física? Como é gerida a violência no interior de cada personagem e como se relaciona com o mundo envolvente? Se existem, quais as estratégias de fuga e superação das marcas deixadas pela violência? Quais são as formas escolhidas para gerir os confrontos e intersecções entre a pulsão de morte e a pulsão de vida?

Na sequência do estudo anterior, consideramos uma impossibilidade a separação das duas pulsões. Ou seja, *Eros* é inseparável de *Thanatos* no processo que constitui a vida humana. Como refere António Damásio, “quando descobrimos aquilo de que somos feitos e a maneira como somos construídos, descobrimos um processo incessante de construção e destruição e apercebemo-nos de que a vida está à mercê desse processo interminável.”¹

Ao longo da dissertação, especialmente no subcapítulo 2.4., serão aprofundadas as definições de amor e violência e a relação que entre elas se entretetece nos filmes em estudo. Pretende-se estudar a violência tendo em conta as suas articulações com o amor, pois parte-se do

¹ António Damásio, *O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*, 12ª ed., Mem Martins, 2001, p. 174.

pressuposto de que a vida humana pode ser entendida como um sistema orgânico, no sentido em que constitui uma associação combinatória de elementos diferentes.

Deste modo, pretendemos analisar representações da violência tendo como pressuposto central a noção de complexidade tal como é definida por Edgar Morin: a inclusão da incerteza no seio de sistemas extraordinariamente organizados, nos quais coexiste uma mistura de ordem e desordem.²

O *corpus* fílmico terá vantagem em ser interpretado, também, segundo uma perspectiva *rizomática*, tentando sempre ultrapassar uma lógica binária.³ Esta perspectiva articula-se com a teoria dos sistemas no sentido em que os sistemas orgânicos, apesar de limitados por fronteiras biológicas, são autopoieticos e têm a possibilidade de, através do seu ambiente, estabelecer relações com o ambiente de outros sistemas. As relações estabelecidas com o ambiente são sempre complexas pois, ao mesmo tempo que o sistema auto-organizador se distingue do meio, pela sua autonomia e individualidade, precisa de estar ligado a ele para que seja possível o metabolismo das suas trocas, inerente a qualquer crescimento de complexidade. O princípio de organização em rede substitui a ideia de hierarquia e introduz a ideia de que a vida constitui um processo de relações entrecruzadas umas com as outras, formando uma espécie de teia. É neste sentido que parece pertinente introduzir o conceito de rizoma, que implica uma visão em rede da realidade - relacionada com a noção de complexo, tal como a definimos acima.

Deste modo pretende-se estudar a violência e o modo como é representada no cinema actual, segundo uma perspectiva teórica aberta que procure relacionar múltiplos campos do saber. Esta abertura teórica é um dos pressupostos de base onde assenta a construção do presente projecto. O doutoramento em Estudos de Cultura é interdepartamental e postula a interdisciplinariedade, com vista a um cruzamento enriquecedor das diversas perspectivas do saber: história das mentalidades, sociologia, filosofia, psicologia, literatura, arte, ciências da comunicação.

O conhecimento pressupõe uma aporia: é impossível conhecer na totalidade. É este inacabamento que constitui um incentivo à sua permanente ultrapassagem. O progresso do

² Cf. Edgar Morin, *Introdução ao pensamento complexo*, 3ª ed., Lisboa, 2001, p. 52 e *passim*.

³ Este conceito foi teorizado por Deleuze e Guattari e encontra-se disperso ao longo da obra *Capitalisme et schizophrénie (...)*. Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980. Utilizámos a edição inglesa: Idem, *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*, Londres, [s.d.], *passim*.

conhecimento traz sempre aliado o aparecimento de uma nova ignorância: a incerteza, mais uma vez, é o que promove a complexidade dentro do sistema cognitivo sempre em permanente abertura. Neste sentido, qualquer teoria que se deseje coerente e pertinente deve ser transdisciplinar, articulando múltiplas áreas de investigação e conhecimento.

Quanto ao objecto de estudo, podemos afirmar que o cinema faz parte da história da arte e do pensamento sob formas insubstituíveis e autónomas. Optámos por estudar alguns exemplos do cinema contemporâneo, na passagem do século XX para o século XXI, por nos parecer que o cinema, ao aliar a imagem ao movimento e à narrativa, consegue traduzir de uma forma intensa o poder da violência. Como lembra Ignacio Ramonet, na época actual, caracterizada pela cultura global, as tecnologias da comunicação desempenham um papel ideológico fundamental.⁴ Enquanto sistema de comunicação, o cinema exerce um impacto profundo numa sociedade que, segundo uma das tendências que a caracterizam, aposta cada vez mais no poder da imagem e dos efeitos especiais, como forma de cativar e passar mensagens cada vez mais estandardizadas para um público tendencialmente uniformizado. No tempo actual verifica-se, por vezes, a recusa de representações de tipo ideológico ou mítico em nome de um novo tipo de mito / ideologia que postula uma total transparência: o *reality show*.

Uma das características inerentes à experiência mediada nos dias de hoje consiste na intromissão de acontecimentos distantes na consciência do quotidiano: conhecemos melhor a vida íntima de algumas personalidades em destaque nos *mass media* do que o que se passa com o nosso vizinho do lado. Enquanto meio de comunicação, o cinema pode produzir esse efeito de familiaridade que caracteriza muitos *mass media* e que produz, com frequência, sentimentos de inversão da realidade – objecto e acontecimentos reais, quando confrontados pelos seres humanos, parecem ter uma existência menos concreta do que quando são representados no cinema.

A selecção dos filmes teve em atenção as características globais e multiculturais inerentes ao mundo actual, simultaneamente próximo e distante. Deste modo, os filmes são escolhidos tendo em conta não a nacionalidade dos seus realizadores, mas antes segundo um critério temático e cronológico. Entendemos que pensar o que é humano implica estar consciente da complexidade inerente aos múltiplos espaços e tempos; por isso parece-nos necessário ter em conta a geografia e a história no âmbito da problemática que pretendemos estudar.

⁴ Ignacio Ramonet, *A tirania da comunicação*, 2ª ed., Porto, 1999.

Numa primeira selecção do *corpus* pensou-se em escolher filmes produzidos sensivelmente de 1991 a 2004. Pensámos em 1991 porque nesse ano, pela primeira vez, uma guerra foi transmitida em directo via satélite: milhões de pessoas viram a Guerra do Golfo. A violência foi transmitida como se de um espectáculo se tratasse e os próprios projectos que rebentavam pareciam fogo-de-artifício. As consequências provenientes deste acontecimento afiguram-se relevantes para uma nova forma de representar a violência: a guerra foi apresentada de forma asséptica, sem sangue, como se de um *vídeo game* se tratasse. Sem dúvida, a partir de então voltou a ganhar consistência, sob novas formas, a “banalização do mal” a que se refere Hannah Arendt.⁵

Porém, numa fase posterior, optámos por limitar o *corpus* fílmico – inicialmente tínhamos seleccionado vinte e oito filmes, número este que não iria permitir uma análise dos mesmos tão aprofundada quanto gostaríamos, tendo em conta a natureza do trabalho que pretendemos desenvolver. Desta forma, optámos por limitar a faixa temporal e por escolher sete filmes, de entre a enorme lista reunida, cujas temáticas se integram melhor na problemática em foco: a violência na identidade. Os sete filmes são: *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson; *American Beauty* (1999), de Sam Mendes; *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar; *Spider* (2002), de David Cronenberg; *Saraband* (2003), de Ingmar Bergman; *Dogville* (2003), de Lars Von Trier e *Million Dollar Baby* (2004), de Clint Eastwood. Esta selecção permite estabelecer ligações com o imaginário e as características específicas de cada realizador – foi propositada a escolha de realizadores diferentes. Qualquer trabalho escrito implica uma escolha, uma selecção; deste modo foi necessário sacrificar outros filmes, por forma a podermos reunir uma amostragem que nos parecesse significativa da época histórica escolhida e da temática que pretendemos estudar. A passagem para o ano 2000 é um factor comum, que permite estabelecer uma relação profunda entre os sete filmes seleccionados. Como será analisado no último capítulo, a ideia de fim, de pendor apocalíptico, ajuda também a corroborar a escolha dos sete filmes.

Em finais dos anos 80 e princípios dos anos 90 terminou uma era na história mundial e começou uma outra. Segundo Eric Hobsbawm, os anos que vão da primeira guerra mundial à segunda foram uma época de crise. Os vinte e cinco ou trinta anos que lhes seguiram foram

⁵ A autora utiliza esta expressão para designar novas formas de entender a violência que decorreram das experiências nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial. Cf. Hannah Arendt, *Eichmann em Jerusalém: uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Introdução de António de Araújo e Miguel Nogueira de Brito, Coimbra, 2003.

caracterizados por um extraordinário crescimento económico e transformações sociais profundas que alteraram a sociedade humana com uma profundidade inigualável, comparativamente a outros períodos breves da história mundial. No entanto, os anos finais do século XX voltaram a introduzir uma era de incerteza e decomposição.⁶

Nestes anos o mundo capitalista encontrou-se de novo envolvido por uma crise que voltou a invocar os anos sombrios que caracterizaram o período entre as duas guerras e que pareciam ter sido removidos pela “idade do ouro” que se lhes seguiu. O confronto cada vez maior entre países ricos e países pobres e o desemprego em massa foram algumas das suas características. A crise moral e social tornou-se ainda mais evidente que a económica e política. De facto, em simultâneo com o processo de mundialização, a humanidade tem vindo desde 1989 a fragmentar-se através de clivagens religiosas, linguísticas, étnicas, políticas.

A selecção da amostragem assenta, também, numa perspectiva temática. A categoria de filmes que pretendemos interpretar pertence ao *género dramático*. Esta categoria parece melhor revelar os problemas com os quais a construção da narrativa individual mais se confronta na época actual. Por outro lado, o drama consegue traduzir de forma mais eficaz as feridas (no sentido de vestígios) deixadas pela violência.⁷ O denominador comum aos filmes seleccionados é esta ideia de violência que deixa marcas, cicatrizes psicológicas e / ou físicas profundas. Neste sentido, como ficará cada vez mais claro ao longo dos capítulos, os filmes seleccionados são todos existencialistas, no sentido em que se centram nos problemas existenciais inerentes à vida humana. A análise que pretendemos desenvolver tem o seu foco no enquadramento espaço-temporal de cada narrativa fílmica e no contexto histórico em que foi produzida, tendo em conta a subjectividade inerente à intensidade de afectos e pulsões não preenchidos. Este é um tema que atravessa todos os filmes seleccionados e que é evidente em *American Beauty* (1999) ou em *Saraband* (2003), assim como em filmes que representam situações-limite, nos quais se processa uma fractura identitária nos personagens principais, é o caso de *Spider* (2002) ou de *Dogville* (2003).

⁶ Eric Hobsbawm, *Age of extremes. The short twentieth century 1914-1991*, Londres, 1995, p. 5 e ss.

⁷ Cf. Teresa R. Cadete, “Lava, ferida, cicatriz: a violência, modo de usar”, *Revista da faculdade de Letras*, nº 27 – *Violência e anti-violência*, 5ª série, 2003, pp. 49-66.

O contexto espaço-temporal dos filmes seleccionados, bem como alguns conceitos chave (entre eles identidade pessoal, identidade colectiva, modernidade tardia, pós-modernidade, género dramático) serão contextualizados e definidos no primeiro capítulo.

Na selecção da amostragem optámos por considerar apenas longas-metragens de ficção, analisando aquelas que nos pareceram mais significativas dentro da faixa temporal escolhida. Os critérios que conduziram a tal selecção podem, naturalmente, ser postos em causa. Tais critérios assentam - para além de questões de ordem subjectiva que de uma forma ou de outra estão presentes em qualquer selecção - em questões de ordem estética (tendo em conta consensos mais ou menos generalizados) e de pertinência cultural, consonantes com a temática que pretendemos estudar. O último critério de selecção dos filmes e, provavelmente, o mais fecundo é o que está relacionado com a sua relevância para um enriquecimento pessoal.

Ainda sobre o critério de selecção dos filmes, devido à complexidade dos factores inerentes à escolha do tema e à faixa temporal que pretende ser analisada (passagem do século XX para o século XXI), não se deseja proceder a uma síntese histórica tradicional, apoiada num entrecruzar de factos acompanhada de alguns comentários de ordem estética. Optou-se por uma análise que vem privilegiar uma maneira própria de abordar os filmes seleccionados. Este ponto de vista não é exclusivo e surge com plena consciência das suas limitações.

Os filmes pretendem ser interpretados, também, segundo a perspectiva de um cinema literário, ou seja tentando encontrar uma ordem escrita nos filmes, equivalente a uma ordem escrita na literatura. De facto, as obras de arte só podem expressar-se na medida em que constituem um texto escrito. Os filmes propõem-se como escrita e por isso conseguem falar. É neste sentido que pensamos que os grandes autores de cinema podem ser confrontados com arquitectos, músicos, pintores ou pensadores de diversos campos do saber e da representação.

Ao pretendermos estudar a época actual, temos consciência de que é verdadeiramente grande a proximidade que nos prende ao período considerado, o que não impede a sedimentação de diversas conclusões de ordem crítica e de várias evidências que podem contribuir para uma melhor compreensão do mundo actual – este desafio, em vez de contradizer o objectivo desta dissertação, reforça-o: o trabalho pretende funcionar como um processo aberto a revisões permanentes. Por este motivo, pode suceder que os realizadores dos filmes que optámos por estudar realizem novos

filmes posteriores à elaboração desta dissertação. Por razões óbvias, mesmo que estejam muito relacionados com os filmes do *corpus*, não poderão ser tidos em conta.

Tendo como fundamento uma perspectiva pluridisciplinar, este trabalho pretende interpretar representações da violência na amostragem cinematográfica seleccionada, com vista a uma melhor compreensão da identidade pessoal nas sociedades actuais e quais as relações que esta estabelece com a identidade colectiva, em particular, e com a alteridade em geral. Esta dissertação pretende, pois, reunir elementos que possam contribuir para a análise crítica e cultural do cinema contemporâneo, tendo em conta o modo como este pode ajudar a uma compreensão mais alargada do mundo actual e dos seus sentidos de existência face a um tempo marcado, entre outras coisas, por um questionamento de valores, com as subsequentes sensações de vazio destes. Por outro lado, será interessante perceber como é representada a sensação de *horror vacui* no cinema dos últimos anos e quais as mudanças, permanências e transformações operadas face aos valores tradicionais.

Em Portugal o estudo sobre a violência tem-se centrado em questões antropológicas ou sociológicas e não temos conhecimento de quase nenhuma obra que analise o modo como é representada a violência no cinema e qual o seu impacte nos espectadores. No que respeita à violência temos estudos como o de João Fatela de 1989, *O sangue e a rua: elementos para uma antropologia da violência em Portugal (1926-1946)*, o de José Manuel da Silva Pinto de 1991, *Violência e prostituição* ou o estudo de Nelson Lourenço de 1992, *Representações da violência: percepção social do grau, da frequência, das causas e das medidas para diminuir a violência em Portugal*.

Quanto a estudos sobre o cinema, as obras que existem têm, sobretudo, um carácter histórico – como a obra de Lauro António de 1978, *Cinema e censura em Portugal: 1926-1974* ou a de A. Videira Santos de 1990, *Para a história do cinema em Portugal* – ou são estudos de cariz iminentemente sociológico como sejam a obra de Luís de Pina de 1964, *Educação pelo cinema e para o cinema em Portugal* ou a publicação de um ciclo de conferências de 1973, intitulado *O cinema ao serviço da educação permanente e da difusão cultural*. Outras obras sobre cinema são de divulgação: *A mais recente produção cinematográfica portuguesa em longas-metragens* publicada pelo Instituto Português de Cinema, de 1985 ou *Cinema 2002*, publicada pelo Instituto do Cinema Audiovisual e Multimedia, de 2002.

A obra de Luís Nogueira, *Violência e cinema. Monstros, soberanos, ícones e medos*, publicada pela Universidade da Beira Interior, de 2002, é aquela que mais se aproxima do nosso tema. No entanto, este autor optou por analisar um tipo de violência mais relacionada com o género de filmes de terror, suspense e até mesmo violência explícita. Pelo contrário, o que pretendemos é iluminar zonas de sombra, nas quais a violência se encontra implícita e não tanto explícita. Por esse motivo, optámos por excluir todos os filmes que abordassem a violência pela violência, sem nenhuma forma de subtilidade ou profundidade psicológica.

Por outro lado, a obra de Luís Nogueira centra-se num *corpus* fílmico muito abrangente. Ao optarmos por seleccionar sete filmes contemporâneos, o nosso trabalho procura estudar esses filmes numa perspectiva que se pretende mais aprofundada. Também por este motivo, alguns dos filmes do *corpus* são mais estudados em alguns capítulos do que noutros – tal é o caso de *Spider* e da filmografia, em geral, de David Cronenberg no subcapítulo 2.2. Ou seja, o tema específico de cada capítulo determina o estudo de certos filmes, no capítulo em questão.

Como o *corpus* se centra em sete filmes concretos, muitas vezes os mesmos aspectos de um determinado filme são retomados em capítulos diferentes, segundo outras perspectivas. Referimo-nos, por exemplo, ao tema da violação de Alicia por Benigno, em *Hable con ella* (2002), que é abordado em diversas perspectivas e em vários capítulos ou ao protagonista dos filmes de Clint Eastwood que, no subcapítulo 2.4. é abordado para demonstrar as duas linhas temáticas que percorrem a obra do realizador e que é retomado no último subcapítulo (3.2.), como forma de demonstrar a prisão desse protagonista ao seu passado.

No entanto, embora o *corpus* se centre em sete filmes, tal não invalida que no corpo principal do texto sejam analisados outros filmes, realizados pelo respectivo realizador, ou não, quando tal nos pareça pertinente para ajudar a clarificar determinada ideia.

Quanto à estrutura dos capítulos, no capítulo 1 parte-se da identidade colectiva e vai-se caminhando para a identidade individual. A partir do capítulo 2, a evolução dos subcapítulos explica-se pela centralidade da identidade individual.

A sequência dos subcapítulos do capítulo 2 explica-se pela necessidade de partir da identidade, incarnada num tempo e num espaço específicos e na relação que esta estabelece com eles, enquadrada num corpo físico, para o enquadramento dessa mesma identidade num ambiente emocional e psíquico. Por isso, optámos por reflectir sobre a identidade pessoal no geral para,

progressivamente, chegarmos à análise das relações familiares e amorosas que as personagens estabelecem entre si.

Em última análise, visa-se aprofundar o conhecimento sobre as estratégias violentas inerentes ao comportamento humano, num momento histórico em que se torna premente a compreensão da violência social. São inúmeros os debates e estudos que têm como objecto a compreensão da violência.⁸ Muitos desses estudos chegam à conclusão de que o papel das imagens visuais em geral pode ser determinante no incentivo a condutas violentas pelos modelos que apresenta e constrói. A imagem é emocionalmente apelativa. Através deste estudo pretendemos ajudar, de alguma forma, a compreender o modo como a violência se manifesta deixando feridas, por vezes, dificilmente cicatrizáveis.

⁸ As obras que constam da bibliografia consultada para esta dissertação são alguns desses exemplos.

1. Identidade: onde irrompe a ferida e se forma a cicatriz

1.1. Entre o interdito e o entredito: cinema e modernidade tardia

Como referimos na introdução, o modo como perspectivámos a violência fundamenta-se sobretudo na questão da identidade pessoal, tendo como ponto de partida as relações de distanciamento e proximidade que esta estabelece com a identidade colectiva. Um dos temas em destaque que pretendemos que seja comum na análise de todos os filmes passa também pelas representações e manifestações da violência inerente a um centramento excessivo do indivíduo em si próprio, fruto porventura de uma má gestão identitária.

Nas sociedades ocidentais actuais, observa-se, tendencialmente, um novo tipo de disposição e condução da vida que não está obrigatoriamente incorporado nos modelos tradicionais, mas que se apoia numa concepção do indivíduo como planificador, actor e responsável pela construção da sua própria biografia, redes sociais, convicções e compromissos. Como analisaremos neste e noutros capítulos, Lester, o protagonista de *American Beauty* (1999), pode ser visto como um exemplo deste processo auto-reflexivo inerente à identidade pessoal porque decide, subitamente, alterar o rumo da sua vida. Neste sentido, pode também dizer-se que se processa gradualmente uma individualização.

As certezas inerentes à civilização industrial – a fé na providência divina e, simultaneamente, nas ciências ditas exactas, por exemplo – têm vindo, progressivamente, a desintegrar-se, verificando-se uma necessidade, cada vez maior, de encontrar novas certezas que justifiquem a vida. Esta procura significa também novas interdependências, mesmo a um nível global. Desta forma globalização e individualização constituem dois de muitos aspectos do mesmo fenómeno, interligando-se inquestionavelmente na modernidade tardia ocidental, embora se possa considerar que, desde a época dos Descobrimentos e até mesmo antes, já existia o fenómeno da

“globalização” até porque as sociedades não são culturalmente homogêneas, mas antes multiculturais.

No processo de modernização, aos meios de transporte mais primitivos juntam-se os caminhos-de-ferro que vão permitir a urbanização acelerada de Oitocentos. Crescentemente as relações de curta e longa distância condicionam a vida local. As diferenças tendem a esbater-se: a televisão, a rádio, a aviação, a Internet e todas as telecomunicações de finais do século XX acentuam o pendor para a unificação de totalidades cada vez de maior escala.

Pretendemos defender que as transformações ocorridas na auto-identidade e na globalização são os dois pólos da dialéctica do global e do local inerentes às condições que regem a época em que vivemos. Por outras palavras, as mudanças verificadas nos aspectos íntimos da vida pessoal estão intimamente relacionadas com o estabelecimento de conexões sociais de âmbito alargado. Um dos exemplos mais flagrantes dessas mudanças consiste numa redefinição da esfera pública, enquanto palco onde se encenam também dramas privados, disponibilizados e vistos publicamente. A definição corrente de “interesse público”, promovida pelos *media*, no entanto aceite largamente por quase todos os segmentos da sociedade, induz o dever de encenar esses dramas publicamente e o público, por seu lado, tem o direito de ver essa encenação.

Nos dias de hoje, as transformações ocorridas ao nível da distância no espaço-tempo são tão profundas que o indivíduo e a sua situação comunicacional e pluri-individual estabelecem relações num meio e a um nível global de maneira inédita. Uma das características que distinguem a modernidade é, de facto, uma crescente interligação entre estes dois extremos: por um lado as influências da globalização e, por outro, as tendências individuais. Lucien Febvre sublinhou : “ce problème des rapports de l’individu et de la collectivité, de l’initiative personnelle et de la nécessité sociale... est, peut-être, le problème capital de l’histoire.”⁹ Actualmente, existe não só a possibilidade mas sobretudo a necessidade de analisar os problemas à luz de uma perspectiva sistémica e multifacetada. Os problemas actuais são, portanto, sistémicos, na medida em que se encontram ligados e são interdependentes.

⁹Lucien Febvre Cit. in Vitorino Magalhães Godinho, “Da dificuldade de pensar o nosso tempo”, *Revista de História Económica e Social*, nº 1, 2ª série, 1º semestre, 2001, p. 51.

A individualização está relacionada com a ideia de “biografia reflexiva”¹⁰ o que significa uma biografia escolhida, pensada e decidida pelo próprio indivíduo. A representação do Eu, sempre ambivalente, tornou-se fragmentada e insere-se numa situação comunicacional e pluri-individual também ela reflexiva, o que significa que ao assentar no risco e na contingência – algo que não é necessário mas que também não é impossível – torna-se um problema e um tema de estudo para ela própria. A reflexividade que caracteriza as situações comunicacionais e pluri-individuais actuais estende-se e articula-se intimamente com a reflexividade do Eu de cada indivíduo. A identidade pessoal relaciona-se com a identidade colectiva, também neste aspecto: “the dream of the ‘community of similarity’ is, essentially, a projection of *l’amour de soi*.”¹¹

Importa, deste modo, salientar a conexão das duas pulsões – Eros e Thanatos – com a problemática inerente à identidade pessoal que caracteriza, de modo específico, a modernidade tardia e que é um facto nos filmes propostos para estudo. Consideramos modernidade tardia um conceito mais adequado para definir a época actual. Esta expressão é caracterizada por Anthony Giddens como constituindo a fase final do período que o autor convencionou chamar “modernidade”. Segundo o autor,¹² o conceito de modernidade designa, de um modo muito geral, as instituições e comportamentos que se estabeleceram num primeiro momento na Europa posterior ao feudalismo, mas que tiveram um impacto progressivamente mundial no século XX. A industrialização com o uso generalizado de máquinas nos processos produtivos constituiu uma das características da modernidade. A modernidade tardia corresponderia à última fase da modernidade, sendo caracterizada sobretudo por um cepticismo generalizado, no que diz respeito a um anterior providencialismo e a um reconhecimento de que a tecnologia e a ciência não são infalíveis. Com efeito, se estas por um lado proporcionam bem-estar às populações, por outro lado criam novos parâmetros de perigo e de risco. Com isto não pretendemos afirmar que a ideia tradicional de destino desapareceu. De facto, ela continua a existir mas torna-se, tendencialmente, inconsistente com a percepção de que o risco é, cada vez mais, um factor fulcral a ter sempre em conta.

¹⁰ Cf. estes conceitos em Anthony Giddens, *Modernidade e identidade pessoal*, 2ª ed., Oeiras, 2001 e Anthony Giddens, Ulrich Beck, Scott Lash, *Modernização reflexiva*(...), São Paulo, 1997. Os aspectos relacionados com a identidade individual serão desenvolvidos no subcapítulo 2.1..

¹¹ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Malden, 2000, p. 181.

¹² Cf. Anthony Giddens, *Op. Cit.*, *passim*.

Modernidade tardia é, pois, um conceito recorrente nesta dissertação, embora como justificaremos abaixo, o conceito de pós-modernidade seja utilizado quando nos referirmos a características específicas dos filmes que seleccionámos para estudo.

Muitos aspectos das primeiras fases da modernidade subsistem assim na modernidade tardia. Richard Rorty explica como alguns ideais filosóficos do Iluminismo do século XVIII, como o desejo de substituir Deus pelos ideais da natureza, da razão e do progresso humanos, permanecem até aos nossos dias ainda que revestidos de outras tonalidades.¹³ Assim, podemos afirmar que o pensamento positivista, de um tipo ou outro, se tornou num dos fios condutores centrais na reflexividade da modernidade. Como refere Teresa Cadete:

Horkheimer e Adorno apontam Ulisses como primeiro agente e primeira vítima desse tipo de razão que se orienta por um estrito ajustamento dos meios aos fins, segundo critérios de eficácia que não só escamoteiam o princípio do prazer mas tendem também a encurtar caminhos, a provocar sacrifícios tendo em conta males menores, a mitificar em última instância a própria razão.¹⁴

A promessa figurada dos Evangelhos, de que uma ideia de “verdade” nos tornará livres, tornou-se um aspecto incontornável do liberalismo político e racionalismo secular. De forma persistente, encontramos-la inscrita em bibliotecas públicas espalhadas pelos Estados Unidos e, *grosso modo*, pelo mundo globalizado. O problema parece não ser tanto que a “verdade” não nos liberte, mas sim que possa destruir-nos pois, o facto é que a “verdade” é mais complexa do que as necessidades do ser humano, podendo até ser completamente alheia, ou mesmo oposta a essas necessidades. No entanto, por mais paradoxal que possa parecer, a dignidade mais elevada da nossa espécie consiste em perseguir a “verdade” de uma forma abnegada. E não existe maior abnegação do que aquela que arrisca, ao ponto mesmo de poder sacrificar a sobrevivência humana. Esta é, talvez, a melhor definição de altos riscos que caracteriza o mundo contemporâneo e sobre a qual reflectiremos adiante.

¹³ Para um maior esclarecimento desta questão Cf. Richard Rorty, “The Continuity Between the Enlightenment and ‘Postmodernism’”, *What’s left of Enlightenment? A Postmodern Question*, Stanford, California, 2001, pp. 19-36.

¹⁴ Teresa Cadete, “O comboio para Ítaca ou a dialéctica das evidências”, *Vértice*, nº 69, Novembro / Dezembro de 1995, p. 142.

Sobre a dificuldade em estabelecer limites entre períodos históricos que ajudem a definir conceitos como modernidade tardia podemos pensar que, como refere M. Foucault,

(...) o estatuto das descontinuidades não é fácil de estabelecer para a história em geral. Ainda menos, por certo, para a história do pensamento. Pretendem-se traçar limites? Todo o limite talvez não seja mais do que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Pretende-se demarcar um período? Mas ter-se-á o direito de estabelecer rupturas simétricas, em dois pontos do tempo, para fazer surgir entre elas um sistema contínuo e unitário? (...) ¹⁵

No entanto, torna-se necessário estabelecer marcos temporais por forma a tentar entender melhor os filmes que nos propomos estudar. Alguns factos tornam-se relevantes: a conjuntura internacional saída da Segunda Guerra Mundial originou a Organização das Nações Unidas, mais duradoura e legítima que a anterior e efémera Sociedade das Nações que remontava à Primeira Guerra Mundial. Esta nova organização tem registado, desde 1947, um aumento regular do número dos seus estados membros: no ano 2000 mais de 200, quando no princípio do século se contavam apenas 65 Estados. ¹⁶ Assiste-se, porém, a um paradoxo do “processo civilizacional” ¹⁷ descrito por Norbert Elias: a emergência potencial de uma definição renovada de um “nós” globalizado – a humanidade como um todo comum – é acompanhada por um reforço das reivindicações estatais, étnicas e nacionais. Porém, não podemos considerar que assistimos ao surgimento de um “nós” mundializado, irredutível à mera globalização económica. Esta situação acontece na medida em que actualmente observamos a construção de espaços, na sua maioria económicos, que ultrapassam os Estados com a finalidade de os federar. Como podemos constatar, a União Europeia é um desses espaços, mas a sua construção política não significa, por enquanto, uma “identidade europeia” no sentido de um projecto comum partilhado pela maioria dos países envolvidos. As “identidades nacionais” continuam sendo referências prioritárias para esses países. Globalização não implica necessariamente homogeneização ou americanização. Ou seja, como diferentes sociedades têm

¹⁵ Michel Foucault, *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, Lisboa, D.L. 1991, p. 105.

¹⁶ Cf. estes dados em Claude Dubar, *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*, Barcelona, 2002, p. 36.

¹⁷ Norbert Elias, *O processo civilizacional. Investigações sociogenéticas e psicogenéticas*, 2º Vol. – *Transformações da sociedade. Esboço de uma teoria da civilização*, Lisboa, 1990.

diversos modos de apropriar os materiais culturais da modernidade, torna-se amplo o espaço para o estudo aprofundado das histórias, geografias e línguas específicas.¹⁸

Optámos por não aprofundar o contexto específico de cada país de onde é proveniente cada um dos realizadores escolhidos propositadamente, porque pretendemos compreender cada filme inserido num contexto de globalização, procurando entender o que emerge como cultura global no seio de representações singulares. Por exemplo, em *Million Dollar Baby* (2004), embora a acção decorra em Los Angeles, Frankie, a personagem interpretada por Clint Eastwood, é um treinador de boxe católico e irlandês que lê Yeates. Já em *Mystic River* (2003), outro filme realizado por Clint Eastwood, a acção decorria numa comunidade irlandesa de Boston.¹⁹

No entanto, convém ter em conta certas características inerentes ao contexto de cada realizador, quando essas características se tornam vitais para compreender os filmes que seleccionámos. Referimo-nos, por exemplo, a Pedro Almodóvar, cujo papel relevante na cinematografia mundial pode ser parcialmente explicado pela sua clara identificação com a *movida madrileña* – entre outros aspectos, a explosão de cultura *pop* que surgiu em Madrid após a morte de Franco em 1975. No dia 1 de Dezembro de 1977 foi abolida a censura aos filmes em Espanha. Ou como refere Peter Evans: “for the first time in thirty years, questions of history, politics and government, religion, ethnicity, regionalism, family, and sexuality could all be discussed openly and directly.”²⁰ A natureza da transição de Espanha para a democracia – um processo de reforma constitucional e não um corte radical com o passado – necessitou de uma revolução cultural, quiçá como compensação pela falta de uma revolução política.

Pedro Almodóvar surgiu no momento exacto captando, através dos seus filmes, o êxtase de uma nação livre. Os seus filmes, libertos do franquismo, providenciaram não só uma imagem de uma Espanha consistente com a vontade nacional de perda de memória colectiva (*desmemoria*) mas também forneceram uma imagem festiva de Espanha que apelou e apela para audiências

¹⁸ A construção da “identidade nacional” é um fenómeno que ganhou relevância recentemente, na era napoleónica, embora este conceito já existisse em épocas anteriores. Cf. Georges Gusdorf, *L’homme romantique*, Paris, 1984, *passim*.

¹⁹ Podemos pensar que o cinema deste realizador se alia a uma tradição relacionada com a Irlanda pois, já em *White Hunter Black Heart* (1990), ele interpreta o cineasta “irlandófilo” John Huston, com o qual partilha o mesmo gosto pela temática da frustração.

²⁰ Peter Evans Cit. in Mark Allison, *A Spanish labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, Londres, Nova York, 2001, p. 8.

mundiais. Pedro Almodóvar refere que os seus filmes tentam captar a realidade da Espanha contemporânea, em vez de se voltarem para o passado. Assim, o realizador espanhol entende-se a si próprio e aos seus filmes, de certo modo, como emblemáticos de uma nova Espanha:

We have lost the fear of earthly power (the police), and of celestial power (the church)... And we have recuperated the inclination toward sensuality, something typically Mediterranean. We have become more skeptical, without losing the joy of living. We don't have confidence in the future, but we are constructing a past for ourselves because we don't like the one we have.²¹

Esta construção de um “novo passado”, dramatizada em cada um dos seus filmes, significa, como é sugerido pelo conceito de “história efectiva” de M. Foucault,²² a apropriação da linguagem da ordem antiga por forma a virá-la contra si mesma, constituindo, desse modo, uma nova identidade espanhola. Ou seja, Pedro Almodóvar, através de uma coerente ordem textual fílmica apropria-se das construções culturais franquistas como a família, a polícia, a igreja e dimensiona-as para a emergência de novos desejos culturais.

Neste sentido, *Hable con ella* (2002) pode entender-se como uma apropriação do tema da bela adormecida “violada”, inerente, também, ao argumento de *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, e que pretende conduzir a uma promessa de reconstrução nacional. A narrativa da bela adormecida remonta à história de Perrault, na qual a personagem pode ser entendida como tendo sido metaforicamente violada. Aqui, Pedro Almodóvar recorre, entre outros aspectos, ao motivo narrativo do corpo humano como simbólico do trauma nacional e, eventualmente, à possibilidade de sua reconstrução: *Hable con ella* narra a história de duas mulheres em coma, uma bailarina e outra toureira. A primeira sobrevive e a segunda morre. Neste filme, tal como sucede em *Viridiana* ou com a personagem de Ramón em *Kika* (1993),²³ também realizado por Pedro Almodóvar, o corpo da mulher está inerte, como se estivesse sem vida e, através de uma nova experiência de

²¹ Pedro Almodóvar *Apud* Kathleen M. Vernon e Barbara Morris, ed., lit., *Post-Franco, Postmodern*, Westport, Connecticut, Londres, 1995, p. 129.

²² Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, Nova York, 1977, pp. 154-155.

²³ O argumento de *Kika* centra-se na história da personagem com o nome do filme, que é cabeleireira e esteticista. Kika é chamada à casa de Nicolás, um escritor americano, com o intuito de maquilhar o cadáver do seu enteado, Ramón. Porém, Ramón não estava morto e é despertado por Kika enquanto esta o maquilha – facto semelhante ao que sucede na relação entre Benigno e Alicia, em *Hable con ella*. Kika e Ramón vão viver juntos, mas a sua felicidade só é concretizada após ultrapassarem uma série de problemas e aventuras.

expição, dor e, em última análise, violação, o filme conclui com uma renovada promessa de renascimento e reconstrução de vida, neste sentido, também entendida como metáfora da nação.

No caso de Pedro Almodóvar, embora todos os seus filmes sejam feitos em Espanha, seu país de origem, tal não significa que fique à margem do cinema internacional. Muito pelo contrário, os seus filmes continuam a estabelecer uma profunda intertextualidade com o cinema de Hollywood – um diálogo que, paradoxalmente, acentua a sua própria originalidade por contraste. E, apesar da posição privilegiada da Espanha na União Europeia, com uma economia, cultura e capital político que a tornam um poder global em crescimento, os filmes de Pedro Almodóvar enfatizam as relações de Espanha com a América Latina e não, como se poderia pensar, com outras nações europeias. A América Latina, apesar do seu crescimento demográfico, ainda ocupa uma posição marginal dentro das configurações do poder global. Estas relações revelam-se através da inclusão de personagens latino-americanas nos argumentos dos seus filmes, pelo *casting* de actores argentinos como Cecilia Roth - a protagonista de *Laberinto de pasiones* (1982) e de *Todo sobre mi madre* (1999) – e pelo gosto pela música latino-americana, em especial os boleros. Neste sentido, os filmes do realizador espanhol ajudaram a popularizar e divulgar a cultura e a música latino-americana por todo o mundo. A partir de 1995, com *La flor de mi secreto*, os filmes de Pedro Almodóvar começaram também a celebrar a aldeia espanhola como uma alternativa de identificação com a União Europeia.²⁴ Este realizador aposta num cinema enraizado no localismo que relaciona o local com o global e na autobiografia – característica inerente ao mundo ocidental global, como referimos acima.

Ainda em relação à importância do contexto específico de cada realizador, diga-se de Ingmar Bergman que este foi educado segundo o protestantismo puritano tradicional e que a sua cultura humanista tem as suas raízes mais profundas na tradição da *Bildung*. Ingmar Bergman fala com naturalidade sobre as simpatias nazis da sua família, referindo que essa ideologia era apoiada abertamente pela sua escola. Quando aluno, Ingmar Bergman passou o Verão de 1934 em casa de uma família nazi, na Alemanha. O realizador ficou chocado com toda a publicidade em torno das atrocidades nazis, no final da guerra. O ressentimento em relação ao pai e aos professores, bem como a culpa, tudo isso provocou uma profunda desconfiança no realizador sueco, que chegou

²⁴ Esta celebração da aldeia espanhola nos filmes de Pedro Almodóvar vai-se acentuando nos seus últimos filmes. A marca identitária do realizador, na sua filmografia, vincula-se cada vez mais à sua aldeia natal – La Mancha – culminando no seu filme *Volver* (2006).

mesmo a referir que só em meados dos anos sessenta conseguiu interessar-se, outra vez, pela política. Quando um entrevistador perguntou a Ingmar Bergman se não era importante adoptar uma posição política, o realizador sueco respondeu:

I have a strong feeling that our world is heading for destruction. Our political systems are gravely compromised and unusable. Our social behavior pattern – both outwards and inwards – has proved a fiasco. The tragic thing is that we have neither the ability nor the will nor the energy to change direction. (...) Otherwise I'm a good social democrat.²⁵

Estes aspectos parecem-nos relevantes para uma melhor compreensão da obra cinematográfica de Ingmar Bergman.

A faixa temporal que escolhemos para a análise dos filmes prende-se, portanto, com a relevância daquela relação entre a esfera individual e a global, que parece ter atingido o seu auge com os acontecimentos do 11 de Setembro de 2001. De facto, essa data parece marcar o início de uma nova era para o conjunto do planeta. A vaga de emoção provocada pela destruição das *Twin Towers* deve-se, em parte, às modalidades excepcionais da organização do atentado. A quem imputar a responsabilidade? Certamente ao “inimigo”. Mas ao inimigo de quem? Porque no incêndio que destruiu as torres encontravam-se misturadas, numa espécie de rito sacrificial, as mais diversas etnias e nacionalidades. Aqueles que provocaram a morte foram mortos também. Carrascos e vítimas foram fundidos no mesmo fogo incandescente. Os restos humanos indiferenciados foram recolhidos na fossa comum do *Ground Zero*, fossa abissal da violência indiferenciada que parece ter tomado conta do mundo. O 11 de Setembro faz-nos pensar que parece existir um efeito paradoxal na globalização pois, em lugar da reconciliação identitária reclamada, terá trazido sobretudo a angústia e a confusão. Após o esbatimento das diferenças, tudo parece tornar-se indiferente. E, na época em que vivemos, René Girard destaca: “de toutes les menaces qui pèsent sur nous, la plus redoutable, nous le savons, la seule réelle, c'est nous-mêmes.”²⁶ A violência aumenta de forma exponencial e propaga-se com a força avassaladora de uma catástrofe natural que vai destruindo tudo à sua passagem, como se em lugares e tempos imemoriais a

²⁵ Ingmar Bergman Cit. in Maria Bergom-Larsson, *Film in Sweden. Ingmar Bergman and society*, Londres e New Jersey, 1978, pp. 7-8. Cf. as outras informações sobre o realizador em Idem, *Ibidem*, p. 14.

²⁶ René Girard *Apud* Domenica Mazzù, ed. lit., *Politiques de Caïn. En dialogue avec Réne Girard*, Paris, 2004, p. 11.

vigilância benéfica das Euménides, protectoras das instituições humanas, gelasse perante a fúria das Erínias.

A violência ocupa, após o que referimos, um papel central no mundo em que vivemos. René Girard comenta já em 1978:

Les hommes ont toujours trouvé la paix à l'ombre de leurs idoles, c'est-à-dire de leur propre violence sacralisée, et c'est à l'abri de la violence la plus extrême, aujourd'hui encore, qu'ils cherchent cette paix. Dans un monde toujours plus déssacralisé, seule la menace permanente d'une destruction totale et immédiate empêche les hommes de s'entre-détruire. C'est toujours la violence, en somme, qui empêche la violence de se déchaîner.²⁷

Neste contexto, a relação interdependente entre a esfera individual e a global torna-se visível, sobretudo, no que respeita aos factores de alto risco, que constituem um segmento particular da generalizada consciência dos riscos que caracteriza a modernidade tardia. Estes são, por definição, remotos em relação aos indivíduos em particular, em contraste com os perigos de saúde, porém interferem directamente nas hipóteses de vida de cada ser humano. Os altos riscos constituem o lado obscuro da modernidade tardia e continuarão sempre a existir desde que a rapidez da mudança tecnológica e social continue, permitindo a ocorrência de consequências não antecipadas. Quanto mais desastrosos forem os perigos que estes altos riscos implicarem, menos será possível uma experiência real daquilo que o ser humano arrisca, pois, se o pior suceder, já será demasiado tarde. A sensibilidade perante estes fenómenos é reflectida em *Magnolia* (1999) no final do filme, quando inesperadamente cai uma chuva de sapos, o que remete para o Apocalipse. Não deixa de ser interessante observar que estas manifestações apocalípticas são também uma característica das viragens de milénios e de séculos – também neste aspecto a escolha do *corpus* fílmico não foi aleatória.²⁸

David Cronenberg parece-nos ser, de entre os realizadores seleccionados para estudo, aquele que mais reflecte na sua filmografia sobre o problema dos altos riscos no mundo contemporâneo. O erro da maioria dos cientistas, personagens dos seus filmes, é que quase nunca antecipam as consequências daquilo que fazem. É um facto que toda a *poiesis*, no sentido de acto

²⁷ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, 1978, p. 279.

²⁸ A relação de *Magnolia* com a ideia apocalíptica será desenvolvida no último subcapítulo.

de criação, pressupõe a morte, pois implica a permanente potencialidade do não-ser, a presença do que está ausente ou do que poderia ser outro de forma radical, o que confere à criação a sua vulnerabilidade. Porém, o acto de criar pode mesmo tornar-se potencialmente destruidor, quando não se olha a meios para se atingir os fins pretendidos. Neste caso, o maior perigo não deixa de ser o desejo do ser humano em superar a sua própria condição.²⁹

Ao contrário do que acontece, por exemplo, com um programa de xadrez num computador, os cientistas, nos filmes de David Cronenberg, não conseguem calcular todas as implicações implícitas em cada jogada. O que se torna irónico é que o acaso não pode controlar-se e, por isso, são os acidentes que acabam por vencer a inteligência humana em todos os seus filmes, em que existem experiências científicas. Por este motivo não podemos afirmar que existam vilões declarados no cinema deste realizador. Logo na sua segunda longa-metragem, *Crimes of the Future* (1970), cuja acção decorre no “Institute for Neo-Veneral Disease”, Adrian Tripod, antigo sócio do falecido dermatologista Antoine Rouge, descobre, sem saber como explicar o fenómeno:

(...) that one of his patients, one ferrous sensualist, had become a pure metaphysician. His body began to produce unexplainable organisms, difficult to understand and perfect, but without any function. His disease is probably one form of creative cancer. (CdF)

O Dr. Dan Keloid, que faz operações plásticas baseadas em enxertos de pele que acabam por se tornar em espigões assassinos, em *Rabid* (1977), apenas o faz para tentar salvar a vida e beleza da heroína do filme, queimada após um acidente de mota com que o filme se inicia. O Dr. Emil Hobbes, que cria os parasitas em *Shivers, The Parasite Murders* (1975) tenta eliminar os obstáculos do ser humano - “one creature so intelectual that lost control with his own body” (CdF). Quando compreende o que fez acaba por se suicidar. Em *The Brood* (1979), o psicoterapeuta Dr. Hal Raglan, tem boas intenções ao tentar que os seus pacientes transformem os seus medos e repressões em manifestações físicas que possam ser curadas, porém acaba por morrer vítima da sua invenção. Em *Scanners* (1981), ao inventar o tranquilizante para grávidas Ephemerol, o Dr. Paul Ruth nunca pensou que criaria uma geração de *scanners*.

²⁹ Consideramos ser esta uma das mensagens fundamentais de Hannah Arendt na sua obra *A condição humana*, Lisboa, 2001, *passim*.

Na grande maioria dos filmes acima referidos, tanto as “vítimas” como os “vilões” assumem as suas respectivas posições involuntariamente. A intervenção científica consiste numa invasão física que acaba por afectar o cérebro. Quando o Dr. Hobbes de *Shivers*, *The Parasite Murders* e Rose, a protagonista de *Rabid*, compreendem as consequências das suas acções acabam por se suicidar, dando a entender, subtilmente, que o conhecimento mata. O problema da inteligência e das suas limitações converge na interrogação sobre os seus mistérios adivinhada em *Spider* (2002). *Spider* centra-se na personagem de um homem mentalmente perturbado, obcecado por teias de aranha figuradas e literais e que durante o filme tenta processar a superação do trauma de infância cujo recalco estava na origem da sua perturbação: o pai teria, supostamente, matado a mãe, substituindo-a por uma prostituta, que se teria imposto ao filho como se fosse, de facto, a sua mãe verdadeira e não tivesse existido qualquer substituição. Porém, até ao final do filme, não podemos afirmar com segurança onde se situa a fronteira entre o real e a imaginação.

Por outro lado e após o que referimos, começamos agora a compreender a cultura / comunicação globais como processos de constante negociação entre diferença e homogeneização, exercidos global e localmente. Ao afirmarmos que a cultura / comunicação são globais não significa que ignoremos que o processo de globalização é comunicacional, não se circunscrevendo ao capitalismo. Este processo torna-se especialmente manifesto nas mudanças culturais e físicas na geografia das cidades. Por esse motivo, para Manuel Castells, a persistência da diferença local é muitas vezes uma função da globalização, uma metade de um processo dual que envolve simultaneamente “the globalization of power flows and the tribalization of local communities”³⁰. Esta tensão entre o igual e o diferente pode ajudar à compreensão do capitalismo global como um processo de constante negociação e conflito.

Quanto à caracterização do *corpus* fílmico como urbano ou rural, não considerámos essa definição como relevante, no sentido em que pretendemos centrar o presente estudo nas relações de violência entre a identidade individual e a identidade colectiva no mundo globalizado. Nesse sentido privilegiámos filmes cuja acção decorre em grandes centros urbanos, seguindo de perto a definição de cidade formulada por Richard Sennett: “a human settlement in which strangers are

³⁰ Manuel Castells Cit. in Mark Shiel e Tony Fitzmaurice, *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Massachusetts, Oxford, 2001, p. 14.

likely to meet.”³¹ A acção de *Magnolia* e *Million Dollar Baby* decorre em Los Angeles. Em *American Beauty*, a família de Lester vive num típico bairro de subúrbios americano mas onde a globalização se faz sentir através da presença de cadeias de *fast food* - que já existem na América desde os anos 20. Mesmo no caso de *Saraband* (2003), embora a acção decorra num vale em casa de Johan, tanto ele como Marianne são provenientes de um meio urbano, como se comprova em *Cenas da vida conjugal* (1973), filme de que constitui uma espécie de sequela.

Também *Hable con ella* decorre sobretudo numa grande metrópole: Madrid. De facto, nos filmes de Pedro Almodóvar, os locais não urbanos são raros ou contrastivos. De certa forma, essa omnipresença de Madrid imita a auto-consciência universalizante de um ambiente particular como o lugar natural da *mise-en-scène* da acção, que é uma característica do cinema americano. Em muitos dos seus filmes, Madrid é entendida, simplesmente, como o mundo inteiro. Em muitas ocasiões, a cidade é utilizada como metonímia ou, em alguns casos, como uma falácia urbana patética: a cidade parece conspirar com a arte para o benefício do próprio filme.³² No entanto, Pedro Almodóvar não desvaloriza o meio rural:

Pienso que la gente está muy adaptada a las ciudades, pero por otra parte, también tiene gran nostalgia de la naturaleza... Por eso en mis películas siempre hay como una especie de negación a perder el origen. La gente en el año dos mil tendrá un corralito en su terraza...³³

A relação das cidades com a globalização é confirmada por estudos sociológicos que afirmam que, no tempo presente, a cidade – mais até do que a “nação”, mas talvez menos do que a “corporação transnacional” – é a unidade mais importante do novo sistema global que emergiu a partir dos anos sessenta, no qual a característica dominante parece ser a mobilidade de informações e capitais.³⁴ De facto, a época contemporânea pode ser caracterizada como um período que envolve, tendencialmente, a incorporação do espaço rural pelo urbano, a progressiva colonização

³¹ Richard Sennett *Apud* Zygmunt Bauman, *Op. Cit.*, p. 94.

³² Em *Todo sobre mi madre* (1999), o sentido metonímico da cidade mantém-se mas desloca-se da cidade de Madrid para a de Barcelona.

³³ Cf. Pedro Almodóvar *Cit. in* Nuria Vidal, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona, 1989, p. 389.

³⁴ Cf. estes dados em Mark Shiel e Tony Fitzmaurice, *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Massachusetts, Oxford, 2001, pp. 6-7.

do quotidiano pelo capital, e a globalização da cultura, da economia e da sociedade urbana como parte de um processo que tem vindo a acelerar-se.

O cinema é em si uma forma espacial peculiar de cultura, porque de todas as formas culturais o cinema opera, e é melhor compreendido, em termos de organização do espaço: tanto o espaço nos filmes – a relação geográfica entre os vários locais de filmagem na sequência de um filme; o espaço das filmagens; o espaço onde decorre a narrativa; e os filmes no espaço – a organização no espaço da sua indústria e meios de produção, exibição e distribuição; o moldar de espaços urbanos habitados pelo cinema como uma prática cultural; enfim, o papel do cinema na globalização. Assim, pode afirmar-se que o cinema constitui uma das primeiras indústrias globalizadas no que respeita à sua organização. Também se pode referir que foi um dos meios que mais promoveu a globalização como um processo de homogeneização e integração. O desproporcionado domínio histórico americano em muitas áreas relacionadas com a política, a economia e a cultura, raramente foi percebido de maneira tão palpável como no que respeita ao cinema de Hollywood, símbolo do consumo capitalista americano e ocidental.

De facto, parece verificar-se um aumento da tendência, em diferentes sociedades espalhadas pelo mundo, para que os indivíduos e as culturas mostrem mais as suas semelhanças do que as suas diferenças, e para que essas semelhanças, longe de serem arbitrárias, apareçam como primordialmente americanas. Paralela a esta tendência existem outras que são contra o domínio americano e que defendem e acentuam a diferença. Globalização não deixa de ser diferente de americanização, embora em muitas situações a globalização seja vivida como tal. De facto, como observam filósofos ou sociólogos ou como surge à nossa simples vista, o mundo tem tendência a americanizar-se. Este processo começou há um século atrás e consolidou-se com a II Guerra Mundial; porém, com a eleição do presidente Barack Obama, tudo ficou mais aberto. Os Estados Unidos da América não só influenciam a economia mundial como também exportam os seus costumes. Como intuiu Eduardo Lourenço,

(...) ainda é cedo para saber se a América tem diante dela um século de dominação que mereça ser designado como 'imperial'. Mas é pouco provável que uma nação que ainda há cinquenta anos tinha gravíssimos problemas de coerência étnico-política interna e era obrigada a embarcar à pressa da sua aventura vietnamita – e hoje a braços com a democratização do Iraque – esteja em condições de impor o seu modelo de 'imperialismo' num mundo onde existem nações

como a China, a Índia e o Japão que, excepto o último, se entraram no circuito da civilização moderna, mais o devem à Inglaterra, à França ou à Alemanha, do que propriamente aos Estados Unidos.³⁵

Quando uma determinada ideologia se mostra eficaz dentro de uma civilização ou sociedade, muitos indivíduos tendem, normalmente, a tornar-se incapazes de reconhecer que essas ideias são opiniões construídas socialmente e não “verdades” objectivas. Esses pressupostos podem, talvez, ser denominados como ideologias dominantes, porque tendem a estruturar, de maneira invasiva, o modo como uma cultura é pensada acerca de si própria e das outras, quem e o quê é considerado como válido, significativo e merecedor. Os Estados Unidos da América, segundo Harry M. Benshoff e Sean Griffin, foram fundados pela (e actualmente ainda aderem à) ideologia dominante do capitalismo branco patriarcal:

(...) this does not mean that wealthy white men gather together in some sort of conspiracy to oppress every one else in the nation, although such groups have been formed throughout American history in order to consolidate and control power. Rather, white patriarchal capitalism is an ideology that permeates the ways most Americans think about themselves and the world around them. It also permeates most American films.³⁶

Como epígrafe do seu livro de histórias, que inspirou o filme *Million Dollar Baby*, F. X. Toole cita Joyce Carol Oates: “O boxe é para homens, é acerca de homens e *representa* os próprios homens. É uma celebração da religião perdida da masculinidade, tanto mais incisiva precisamente por se ter perdido.”³⁷ O campeão de boxe em questão, tanto no livro como no filme, é uma mulher;

³⁵ Eduardo Lourenço, *A morte de Colombo. Metamorfose e fim do Ocidente como mito*, Lisboa, 2005, pp. 10-11. Esta ideia do autor vai de encontro ao artigo de Teresa de Sousa que traça uma evolução da América como potência mundial, terminando com a seguinte reflexão: “A História - voltamos a ela - diz-nos que uma transferência de poder como aquela a que assistimos hoje [da América para a China] se fez sempre através da guerra. O desafio da América é conseguir provar que isso não é obrigatório. ‘O grande desafio do Ocidente é criar um modelo sustentável de partilha do poder mundial assente na cooperação. Capaz de resolver os nossos problemas e os deles’, diz Zakaria. Isso exige uma nova forma de exercer o poder americano. ‘A eleição de Obama é a grande oportunidade.’ Mais uma vez, é a América que pode fornecer a resposta. Sem garantias.” Cf. Teresa de Sousa, “Como o mundo mudou uma ideia: o fim da História não aconteceu”, *Público*, 6 de Março de 2010, p. 12.

³⁶ Harry M. Benshoff e Sean Griffin, *America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, Oxford, 2004, p. 9 e ss..

³⁷ F. X. Toole, *Million Dollar Baby*, Vila Nova de Famalicão, 2005, (itálicos do autor).

não nos deixemos, no entanto, enganar – o seu género só vem acentuar o facto de que a masculinidade é uma “religião perdida”. De facto, podemos talvez ver a morte de Maggie como um sacrifício aos deuses da religião perdida da masculinidade, que é, em conjunto com o catolicismo, a outra religião que é posta em causa no filme como veremos mais adiante.

Lester, a personagem principal de *American Beauty*, tenta corresponder à ética do tradicional individualismo americano que, passando por Emerson, defende que todos os seres humanos são chamados a tornarem-se independentes, a trilhar o seu próprio caminho.³⁸ Porém, o grande problema dessa ética é o facto de negligenciar o outro lado da moeda: o facto de sermos igualmente chamados a confrontar-nos com as nossas inevitáveis inadequações e imperfeições, e a nossa interdependência mútua – compreensão esta que acaba por ser percepcionada por Lester, embora tarde demais. Como nos mostra o protagonista de *American Beauty*, esta ética individualista encoraja o ser humano a dissimular as suas fraquezas e falhanços, conduzindo a que os seres humanos se sintam envergonhados das suas limitações. Essa ética estimula tentativas de sermos super-homens e super-mulheres, não apenas aos olhos dos outros, mas também aos nossos próprios olhos.

Como o filme demonstra em relação a Lester, à mulher Carolyn e a todas as outras personagens, de uma maneira geral, a ética individualista pressiona o ser humano por forma a fazer crer que “tem tudo”, conduzindo a fenómenos como o das pessoas sentadas no banco da igreja mas incapazes de falar umas com as outras ou até com o próprio padre - como sucede, até certo ponto, com Frankie em *Milion Dollar Baby* – escondendo-se por detrás das suas máscaras de compostura, tentando fazer crer que dispõem de um controlo total sobre as suas vidas.

Também *Magnolia* não deixa de reflectir, ainda que subtilmente, sobre alguns fundamentos filosóficos da cultura americana. A história do filme desenrola-se na Avenida Magnolia em San Fernando Valley, a norte de Los Angeles correspondendo ao coração da Califórnia do Sul e que, por essa razão, se tem tornado um mito em, virtualmente, todas as formas de cultura popular. A ironia está em que, enquanto as pessoas abastadas vivem em Bel Air e os “alternativos” em Venice, San Fernando Valley tende a ser o local onde vivem as pessoas de classe média. E *Magnolia* é sobre um dia na vida de uma dúzia de habitantes do Valley que, embora trabalhem relacionados

³⁸ Por exemplo, no seu ensaio “Self-reliance”, Emerson refere: “To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men – that is genius.” Cf. Ralph Waldo Emerson, *Essays and Journals. Selected and with an Introduction by Lewis Mumford*, Garden City, Nova York, 1968, p. 89.

com os circuitos televisivos, têm as mesmas características do que qualquer outro ser humano ocidental. A estrutura narrativa do filme aproxima-se da de *Short Cuts* (1993), realizado por Robert Altman: uma série de linhas narrativas individuais aproximam-se e entrelaçam-se umas nas outras, todas elas decorrendo no espaço de um único dia. A estrutura de histórias paralelas e em mosaico não é nova, já em 1916, o mítico *Intolerance* de D. W. Griffith a aplicava. No entanto, a referência mais próxima de *Magnolia*, temporal e tematicamente, é mesmo o filme de Robert Altman.

Depois do prólogo que reflecte sobre o papel da sorte na vida humana, a narrativa do filme estabelece-se de uma forma tal que tudo o que sucede na acção parece ser uma resposta ou consequência de alguma coisa que acontece numa de outra das linhas narrativas. A narrativa fílmica apresenta uma descontinuidade modernista e / ou influenciada pela *Soap Opera*. É como se todas essas histórias juntas – e, talvez, por extensão, a vida de todos nós – formasse uma rede extensiva de dívidas e balanços num qualquer grande plano universal, movendo-se de encontro a uma espécie de equilíbrio. Os problemas de uma personagem individual só podem ser resolvidos quando os problemas das outras personagens também estiverem resolvidos. Neste sentido, a estrutura de múltiplas narrativas inter-conectadas que caracteriza o filme de P. T. Anderson reflecte um debate filosófico intemporal que é central na cultura americana: a dialéctica entre um mundo que tem um propósito e é planeado, por oposição a um mundo que é arbitrário e cheio de acasos. A América, na sua fundação, foi o produto de duas tradições contraditórias semelhantes: por um lado, os puritanos e outras correntes protestantes, que acreditavam na presença frequente e activa da natureza divina nos assuntos humanos; por outro, a tradição dos humanistas seculares que, inspirados pelas ideias iluministas, rejeitavam a possibilidade de qualquer sentido ou ordem no mundo que não fosse atribuída aos próprios seres humanos. A Constituição americana e outros documentos fundadores alternam, frequentemente, entre estas duas posições.

De facto, apesar de possuírem um alcance universal, *Magnolia*, *American Beauty* e *Dogville* (2003), remetem directamente para a sociedade americana. Sam Mendes, realizador de *American Beauty*, é de origem britânica, com antepassados portugueses, e o facto de não ser americano parece tê-lo ajudado a ganhar um distanciamento crítico em relação à América, o que terá permitido uma visão mais clara dessa realidade. É interessante observar que muitos dos filmes que nos parecem mais profundamente americanos foram dirigidos por estrangeiros, como no caso de *Midnight Cowboy* (1969), de John Schlesinger, ou *Chinatown* (1974), de Roman Polanski. Há uma

lista enorme. Sam Mendes rodeou-se de uma multidão de americanos, assim, de certo modo, trouxe a sensibilidade americana para o filme. Kevin Spacey, o actor que representa Lester, refere:

(...) demo-nos conta de que não importava que a acção decorresse na América, porque o terreno emocional era comum a todos. É perigoso dizer ‘este filme é americano até à medula’. Na realidade aborda duas famílias e é sobre isso que tentámos reflectir. Alan Ball quis falar de pessoas muito concretas, com experiências muito normais e reconhecíveis. Também são um pouco escandalosas, mas por alguma estranha razão resultam como orgânicas e naturais, não parecem forçadas.³⁹

Sobre o facto de *Dancer in the Dark* (2000) e *Dogville* decorrerem na América, sendo Lars Von Trier dinamarquês, o realizador comenta:

I allow myself to be provoked. I was very provoked by lots of American journalists in Cannes. They were angry because I’d made a film about the USA although I hadn’t been there. So I thought: that’s fine... at last... now I’m going to make lots of American films. I also thought that it might be interesting for the Americans, and for others, to find out how someone who’s never been there sees America. If it were my country, Denmark, I would like to know what someone who hadn’t been there thought. Perhaps they think only of the Little Mermaid, or that the polar bears roam around there. How should I know? In any case it’s interesting to have one’s country illuminated. I didn’t think it was such a great sin. Besides that is just what American filmmakers have always done.⁴⁰

E Lars Von Trier acrescenta sobre a questão americana e sobre a acusação que lhe fazem ao sugerirem que *Dogville* é um filme anti-americano:

I believe well, I can’t really say I believe anything about America, but I don’t believe there’s good people or evil people, but a portion of animal instincts in each of us, and the political situation people find themselves in can make it come out. Anti-American? In Denmark I’m considered anti-Danish.

³⁹ Kevin Spacey Cit. in Elisa Leonelli, “Entrevista Kevin Spacey”, *Cinemanía*, nº 53, Fevereiro de 2000, p. 60.

⁴⁰ Lars Von Trier Apud Jan Lumholdt, ed. lit., *Lars Von Trier Interviews*, Mississippi, 2003, p. 208. Numa outra entrevista o realizador dinamarquês refere que fez questão que a voz do narrador de *Dogville* fosse gravada por um actor inglês (John Hurt), para não esconder que os Estados Unidos da América estavam a ser descritos por um observador externo. Cf. Idem Cit. in Stig Björkman, *Cahiers du Cinéma*, nº 579, Maio de 2003, p. 38.

Anti-American I wouldn't call it, but political I would call it. Anyway, this will all be much more visible in the next film.⁴¹

Dogville, bem como *American Beauty* e *Magnolia*, apresentam uma sociedade calma e serena mas que intimamente se revela hipócrita e violenta, sublinhando o entrecruzamento entre o entredito e o interdito – uma das linhas que nos parecem mais relevantes na interpretação dos filmes em estudo e que aprofundaremos em seguida.

American Beauty abre com uma vista aérea sobre um subúrbio do Nordeste americano - as casas aparecem alinhadas numa ordem social que se revela uma mera aparência – acompanhada pela voz de Lester Burnham, explicando que já se encontra morto. A narrativa vinda do além lembra a voz de Joe Gillis (William Holden), o protagonista de *Sunset Boulevard* (1950), realizado por Billy Wilder, e narra a vida do próprio morto Lester, um publicitário ameaçado de despedimento, casado com Carolyn, uma agente imobiliária neurótica. Carolyn tem obsessões, a principal talvez seja cultivar rosas vermelhas – existem rosas por todo o lado – e alguns mitos - um deles é que, sendo uma mãe moderna, Jane, a filha, é a sua melhor amiga. E como precisa de acreditar na “beleza americana” não suporta o *low profile* do marido que, inesperadamente, começa a assumir-se como um falhado, arrastando-se atrás do sonho de sucesso da mulher. O cenário onde vive a família parece montado para ser fotografado por uma revista de decoração – as rosas têm sempre o mesmo tamanho, quer estejam dentro de jarras ou no jardim; os sofás têm o ar de terem sido acabados de comprar – Carolyn recusa-se a fazer amor com Lester neles, para não os estragar. As refeições em família são acompanhadas por uma irritante música ambiente de elevador ou centro comercial.

Ou seja, *American Beauty* conta a história de um homem e de uma mulher que são casados e que aparentemente têm tudo o que a sociedade pode esperar deles: ela é independente e bonita, ele é um profissional de sucesso, vivem numa vivenda de sonho pela qual circula a filha adolescente. Um dia descobrem a falta de sentido e significado das suas vidas. Todas as aparências que tinham cultivado começam a ruir, coincidindo com a chegada de novos vizinhos. A normalidade da paisagem de vivendas transforma-se num cemitério de rosas vermelhas onde está enterrado o idílico “american way of life”.

⁴¹ Idem *Apud* Michael Atkinson, “Year of the Dog: No longer ‘Enfant’, still ‘Terrible’. European Cinema’s Greatest Agitator Rethinks Sin and Virtue through Extreme Melodrama”, *The Village Voice*, 17 a 23 de Março de 2004, p. 37.

Podemos, a certa altura, questionar-nos: onde está a beleza americana? Notamos, inversamente, a falta de comunicação no casamento, empregos que não correspondem às expectativas, vidas sexuais vazias. A certa altura Lester, o protagonista, sente a necessidade de cultivar a sinceridade, o hedonismo, o ócio e o exercício físico. Neste sentido, o filme quase se torna uma reportagem do tipo *National Geographic*, mas sobre o comportamento dos americanos ou, mais precisamente, sobre o comportamento da classe média ocidental globalizada. Este filme, embora possa ser entendido como um melodrama, não deixa de funcionar também como uma comédia negra sobre a falsidade do sonho americano. Erguido sobre a ideia de que a felicidade só pode ser construída através do sucesso material, o sonho revela-se uma felicidade mentirosa com a qual se torna difícil viver.

Podemos pensar que o realizador Sam Mendes, através de *American Beauty*, consegue pôr em causa a visão idílica estereotipada da pequena burguesia americana, ou melhor, a ideia que construímos da classe média ocidental globalizada. Como refere Sam Mendes:

Nasci na Grã-Bretanha e nunca vivi nas zonas residenciais norte-americanas, mas não me sinto um estrangeiro e sim um viajante, uma espécie de vagabundo. Acho que pertenço à primeira geração de pessoas que sentem que o Mundo é demasiado pequeno. A minha nacionalidade não me prende. Apesar das semelhanças que existem entre a Grã-Bretanha e os Estados Unidos, esta história é mais universal que americana. Pertence a qualquer sociedade ocidental.⁴²

À semelhança de *Dogville* e *Magnolia*, este filme reflecte sobre o equilíbrio e solidariedade patológicos enraizados na própria ideia de comunidade contemporânea, comunidade esta que tanto pode ser o bairro, a rua, a cidade ou a própria família. Neste sentido *American Beauty* pode ser aparentemente entendido como uma inversão total da América retratada em *It's a Wonderful Life* (1946) de Frank Capra, remetendo, pelo contrário, para o universo transgressivo e ácido de *Blue Velvet* (1986) de David Lynch, onde se contrastam o horror e a pureza, a perversidade e o erotismo. Tal como sucede em *Blue Velvet*, no filme de Sam Mendes, a perfeição da rosa nos jardins bem cuidados esconde um lado obscuro e profundo de alienação imprevisível.⁴³ Este filme, à

⁴² Sam Mendes Cit. in Paula Ponga, “Encontro. Sam Mendes”, *Première PO*, Ano I, nº 5, Março de 2000, p. 36.

⁴³ As rosas constituem uma das metáforas centrais do filme e pertencem a uma espécie que, de facto, se chama “American Beauty”. Essa espécie de rosas terá sido criada para durar muito tempo em jarras de vidro ou cristal; um efeito colateral dessa característica terá sido a perda da sua fragância, um dos motivos pelo qual muitas pessoas apreciam rosas. Não podemos deixar de considerar este aspecto mais um elemento que ajuda a entender o filme como

semelhança de *Magnolia* e de *Dogville*, torna-se quase metafórico do fim do “império americano”, à semelhança do Império Romano, que não ruiu pela invasão dos bárbaros, como durante muito tempo se pensou, mas sim pela crise e corrupção da própria sociedade da época.

Também o filme *A History of Violence* (2005), de David Cronenberg, reflecte sobre os aspectos nefastos da sociedade americana global. O filme abre com uma extensa sequência que começa no exterior de um antigo hotel de província. Um homem emerge de dentro do hotel e senta-se no sítio do passageiro num descapotável. Esta parece consistir numa imagem nostálgica, a primeira das muitas que percorrem todo o filme, sugerindo um dos numerosos mitos americanos. Porém Leland e Billy, as primeiras personagens com que contactamos no início do filme, não são meros aventureiros descontraídos, pelo contrário. Em breve todo o cenário se torna sinistro, especialmente quando ouvimos o comentário, “The maid was giving me trouble” (CdF). Momentos depois, a cena rebenta numa explosão de destruição sanguinária, tão banal e casual como as máquinas de vender tabaco e outros artigos de consumo que a câmara vai filmando em simultâneo. Este constitui o prólogo de um filme que, à semelhança de todos os que seleccionámos para estudo, se torna uma fábula sobre a condição humana e a aparente inevitabilidade da violência.

A History of Violence, tal como sucede em *American Beauty*, *Magnolia*, *Dogville* ou em *Blue Velvet*, induz-nos, no seu início, a que acreditemos na sua descrição elegíaca de Millbrook e dos seus habitantes. Um dos focos centrais do filme é a casa de quinta *vintage* da família Stall, situada por entre verdes pastagens. Outro desses focos é o *diner* de Tom, a personagem principal, que é semelhante a qualquer *diner* tradicional de cidade americana, o seu ar tranquilo dos anos 40 sugere uma vida tranquila e honesta, exactamente o contrário do que irá acontecer ao longo de todo o filme e nos outros filmes referidos acima. No caso de Tom, quando ele comete o seu primeiro acto violento, a mulher Edie e os filhos, começam a questionar-se, do mesmo modo que Fogarty, um dos mafiosos do passado de Tom, “How come he’s so good at killing people?” (CdF) Para os espectadores levados a entender Tom como um símbolo da América, esta questão pode

uma crítica ao vazio “american way of life.” Quando o seu vizinho Jim elogia, de modo convencional, as suas rosas: “I just love your roses. How do you get them to flourish like this?” (CdF), Carolyn responde: “Well, I’ll tell you. Egg shells and Miracle Grow.” (CdF) As cascas de ovo são vazias, estéreis e drenadas no seu interior do potencial de vida - constituem uma das primeiras imagens do vazio reveladas em *American Beauty*. As rosas vermelhas vão aparecendo recorrentemente ao longo de todo o filme, em cenas-chave na casa dos protagonistas, como que a lembrar-nos, mais uma vez, de que aquela vida aparentemente feliz é estéril e vazia.

simplesmente implicar uma outra: como é que uma das maiores nações da história da humanidade tem uma tal história de violência?

Por outro lado, a espiral de violência que envolve a América e os grupos terroristas parece espelhar-se no comportamento que os habitantes de Dogville têm para com Grace e, depois, na resposta vingativa desta última. Ou seja, parece que uma das mensagens da Al-Qâ'ida captada pela CIA faria alusão a uma “Hiroshima contra a América” que seria preparada por Oussama Ben Laden. O princípio simétrico que esteve na origem dos atentados terroristas foi confirmado após os acontecimentos de 11 de Setembro, na única entrevista televisiva concedida por Oussama Ben Laden, a 5 de Fevereiro de 2002: “Si le fait de tuer ceux-là mêmes qui tuent nos enfants est du terrorisme, alors oui, que l’histoire porte témoignage que nous sommes des terroristes,” acrescentando mesmo que matar aqueles que mataram é “permis par la loi coranique et par la logique.”⁴⁴ Neste sentido, a lógica dos atentados terroristas não deixa de estar relacionada com uma terrível lógica de vingança, segundo o princípio da reciprocidade inerente à lei de talião: os americanos, tendo acesso a armas de destruição massiva e ao lançarem bombas atómicas, teriam provado que tanto faz matar militares como mulheres ou crianças – de modo semelhante ao que vemos fazer Grace com os habitantes de Dogville no final do filme.

Neste sentido, tanto os acontecimentos do 11 de Setembro como *Dogville* parecem confirmar a teoria de René Girard, segundo a qual a violência humana teria a sua origem na rivalidade mimética, provocada pelo desejo, o qual - contrariamente às necessidades fisiológicas determinadas pela biologia – é próprio do ser humano, enquanto sujeito simbólico. Como refere René Girard, a teoria mimética afirma que o desejo entre os seres humanos não teria a sua origem nem nos objectos desejados nem nos sujeitos que desejam, mas sim num terceiro elemento, o modelo ou mediador dos desejos. Deste modo, desde que o imitador e o seu modelo tenham poucas pertenças comuns, a rivalidade mimética não os ameaçaria. Mas se pelo contrário o imitador e o seu modelo têm numerosas pertenças ou características comuns, eles estariam expostos a tentações de rivalidade. Assim, “nous sommes toujours proches de nos rivaux et, plus nous leur ressemblons, plus nos deux identités tendent vers l’identité.”⁴⁵

⁴⁴ Oussama Ben Laden Cit. in Jean-Pierre Dupuy, *Avions-nous oublié le mal ?*, Paris, 2002, p. 50.

⁴⁵ René Girard Cit. in Domenica Mazzú, ed. lit., *Politiques de Caïn. En dialogue avec René Girard*, Paris, 2004, p. 24.

Sob o pano de fundo da indiferenciação, os indivíduos confrontam-se, como na dialéctica do senhor e do servo descrita por Hegel:⁴⁶ cada um vigia as acções do outro, tenta descobrir qual o seu objectivo, para poder avançar e apropriar-se do objecto que deseja. De imitador / servidor, transforma-se assim em modelo / mestre. Ou seja, segundo a fábula de Hegel a condição inata da sociedade humana é a luta, não apenas pelos recursos existentes, mas também pelo reconhecimento por parte dos outros seres humanos. Esta luta implacável seria levada a cabo até que o mais fraco fosse dizimado ou desistisse. Nesse momento, tornar-se-ia escravo do vencedor. Porém, a dialéctica tem como pressuposto que não seja o amo, mas sim o servo, a mudar o mundo. O servo consegue-o através do seu trabalho, fazendo com que o amo dependa de si. Quando este estágio é atingido, o servo conquista o reconhecimento pela competência. Em termos históricos, o momento em que este processo ocorre é a Revolução Francesa. Nessa altura nasce o estado constitucional homogéneo e universal que garante o reconhecimento de todos os outros a cada cidadão. Com Napoleão, supostamente, a História teria chegado ao fim e a igualdade seria concretizada. Porém, e apesar de o reconhecimento ser um dado antropológico incontestável, é ilusório imaginar que esse anseio tenha sido alguma vez satisfeito, se é que o pode ser algum dia. Actualmente podemos pensar que a maioria dos seres humanos existentes pode apenas sonhar com a satisfação desse desejo de reconhecimento. A dialéctica do senhor e do servo, descrita por Hegel pode aplicar-se à relação de Grace com Tom em *Dogville*, na qual quem primeiro parece deter o poder é Tom mas, no final do filme, percebemos que quem o detém, de facto e na sua totalidade, é Grace.

As rivalidades miméticas originariam crises conflituais muito intensas que, eventualmente, acabam por explodir. Mas, sobretudo nas sociedades tradicionais e como se observa em *Dogville*, as crises miméticas, pela sua exasperação contínua, tornar-se-iam, elas mesmas, o seu próprio remédio, desencadeando o mecanismo do “bode expiatório”. Segundo René Girard, na sua escalada mimética, os rivais acabariam por esquecer os objectos que disputam em proveito da disputa em si mesma. Assim, o fluxo mimético tenderia a polarizar-se não mais sobre os objectos, mas directamente sobre os antagonistas. Quando este mimetismo se torna cumulativo, chega forçosamente um momento no qual a comunidade inteira se polariza sobre um único indivíduo –

⁴⁶ Cf. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction et avant-propos par Jean-Pierre Lefebvre, [Paris], 1998. Cf., também, a análise de Gwendoline Jarczyk e Pierre-Jean Labarrière, *Les premiers combats de la reconnaissance. Maîtrise et servitude dans la « Phénoménologie de l'esprit » de Hegel. Texte et commentaire*, [s.l.], Aubier-Montaigne, 1987.

Grace, no caso de *Dogville* -, refazendo contra ele a unidade perdida, reconciliando, através desse processo, a comunidade consigo mesma. Este mecanismo do bode expiatório, ou mecanismo vitimário, deveria a sua eficácia à transferência unânime de todos os ódios suscitados pela rivalidade sobre uma vítima, pelo que a sua expulsão e / ou morte conduziria forçosamente à paz, porque a comunidade acreditaria e de facto pensaria ter-se desembaraçado, efectivamente, de tudo o que a preocupava.⁴⁷

As características do bode expiatório acabam por ser as mesmas do estrangeiro que ultrapassou a linha de neutralidade, a fronteira que delimita o espaço do “nós”: é, simultaneamente, longínquo e próximo, diferente e semelhante, interior e exterior. Cada passo que a comunidade dá com o objectivo da sua integração é também um passo para a sua expulsão, isto é para a interpretação sacrificial. Este parece ser o dilema perante o estrangeiro: cada lei que o reconhece e protege, cada medida tomada para que se torne mais semelhante e próximo, torna-o também “perigosamente” interior, e, simultaneamente, mais adaptado ao papel de vítima, dentro e fora do espaço a que pertence.⁴⁸

Esta é a situação de Grace em *Dogville*. Num primeiro momento a jovem vinda do nada é aceite, porém, a partir do momento em que é procurada pela polícia, ela torna-se o bode expiatório daquela comunidade. A parábola de Cristo parece ganhar sentido neste contexto. A mulher, enquanto personificação do perdão – num primeiro momento Grace suporta todo o sofrimento sem se lamentar ou queixar – parece ter sido enviada à terra para resgatar a culpa, e tomar sobre ela

⁴⁷ Cf. René Girard, Cit. in Domenica Mazzú, *Op. Cit.*. Cf. estas teorias também em Idem, *La violence et le sacré*, [s.l.], 1972 ; Idem, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, 1978 ; Idem, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Imp. 1999 e Idem, *Celui par qui le scandale arrive*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

⁴⁸ A este respeito torna-se interessante o filme *Angst essen Seele auf* (*O medo come a alma*) (1973), de Rainer Werner Fassbinder que, embora represente como tema principal o encontro de duas solidões, mais do que a relação de duas pessoas de diferentes raças, não deixa de reflectir sobre as contradições inerentes à aceitação de um emigrante. R. W. Fassbinder leva ao limite a narração de Douglas Sirk em *All that Heaven allows* (1955) e substitui a protagonista viúva de classe média por uma empregada de limpeza de 60 anos, viúva, com vários filhos e, em vez do jardineiro quinze anos mais novo, fá-la apaixonar-se por um trabalhador marroquino emigrado, de cor e vinte anos mais novo. Numa primeira fase a relação entre os dois não é aceite pela vizinhança e pela família dela. Depois de casados essa intolerância dos que os rodeiam, e que acaba por fortalecer a sua união, estabiliza. É só depois de serem aceites, ainda que de forma contrariada, que as diferenças entre ambos começam a envenenar a sua relação, levando a uma pequena separação seguida de um reencontro que, tal como o “happy end” de Douglas Sirk, parece indiciar mais dificuldades do que harmonia. O que se torna interessante e contraditório é que Emmi, a protagonista, aceita Ali sem preconceitos aparentes, manifestando, no entanto, um comportamento que não se distancia muito do dos que o censuram. Duas cenas são particularmente reveladoras: a visita de umas amigas a casa de Emmi para quem ela exhibe inocentemente Ali como se se tratasse de um animal estranho, mostrando-lhes os músculos, a cor e elogiando a sua força e, perto do fim do filme, quando Emmi, à semelhança das suas colegas de limpeza, isola, deixando desamparada, uma nova trabalhadora, emigrante da Jugoslávia.

todos os pecados do mundo. No Evangelho, Jesus fraqueja na cruz: “Pai, porque me abandonaste?” Em *Dogville* tem-se a sensação de que Jesus desceu de novo à terra para corrigir a análise que tinha feito da sua experiência entre os seres humanos: eles afinal não mereceriam ser salvos, convém castigá-los por tudo o que o fizeram sofrer. Aqui surge um Deus vingador que, ao contrário dos preceitos habituais – “quando te batem numa das faces oferece a outra” – apela para a lei de talião do “olho por olho, dente por dente”.

Por outro lado, a ética individualista a que já fizemos alusão, é intensificada pelos sentimentos de culpa em, por exemplo, *Million Dollar Baby*. Numa entrevista na rádio, que mais tarde foi citada no jornal *Irish Voice*, por altura da publicação do livro *Million Dollar Baby* que inspirou o filme, F. X. Toole, o autor, refere: “I want to write Irish Catholic. I want people to know that I am Irish Catholic.”⁴⁹ Quem não conhece o que é ser um católico irlandês pode compreender o que significa ao ler o livro e ao ver o filme de Clint Eastwood. A história de ambos narra o sonho de Maggie, uma rapariga de trinta anos que se esforça, com a ajuda do seu treinador Frankie, por ser campeã de boxe. No entanto, quando o seu sonho parece estar prestes a realizar-se, Maggie consegue um combate para o título, transmitido em directo pela televisão, contra a campeã germânica, Billie “The Blue Bear” e, depois de assinalado o início do quinto *round*, Billie magoa-a onde ela não esperava. Maggie cai mal em cima de uma cadeira que Frankie não tinha retirado do canto do ring, parte duas vértebras no pescoço e fica irremediavelmente paralisada do pescoço para baixo.

Internada num hospital e fisicamente deteriorada, Maggie deseja a morte acabando por pedir a Frankie que a ajude a morrer. Frankie confessa-se e pede conselhos ao padre, o padre avisa-o de que se ele fizer isso fica condenado para toda a eternidade. Frankie ajuda Maggie a morrer e, na última sequência em que o vemos, é-nos dito pelo narrador que saiu do quarto de Maggie “without his soul” (CdF).

Estes temas, relacionados com o catolicismo irlandês, são ainda mais intensificados no filme do que no livro, através da religiosidade de Frankie. No filme somos informados pelo narrador que Frankie assistia diariamente à missa desde há vinte e três anos. No início do filme, a primeira vez que o vemos na igreja, ele incomoda o jovem padre Horvak com perguntas teológicas,

⁴⁹ F. X. Toole *Apud* Robert Sklar, Tania Modleski, “*Million Dollar Baby*. A Split Decision”, *Cineaste*, Vol. XXX, nº 3, Verão de 2005, p. 6.

e o padre irritado responde-lhe com “You fuckin’ pagan.” (CdF)⁵⁰ Um episódio semelhante ocorre mais tarde no filme, e o padre suspira: “I have no idea why you come to the church”. (CdF) No livro, a relação complexa que Frankie estabelece com a religião católica é explícita. Quando Frankie se confessa, após o pedido trágico de Maggie, refere:

Intercede por mim, São Judas Tadeu. Apesar de odiar Deus, peço uma coisa impossível. Que se for da vontade de Deus, me seja permitido voltar a dormir. Peço isto, e só isto, em nome do Pai, e do Filho e do Espírito Santo (...)⁵¹

O narrador refere, em seguida:

A incongruência do seu ódio por Deus e o seu ajoelhar na igreja não se tinham perdido em Frankie. (...) Para Frankie [a igreja] era um lugar sagrado e aí encontrava consolo, sabendo que a sua tortura se reflectia no corpo esfacelado de Cristo crucificado.⁵²

Deste modo, a personagem de Frankie de *Million Dollar Baby* reflecte também, na relação que estabelece com a igreja e, mais especificamente, com o padre da sua paróquia, sobre a angústia do ser humano na modernidade, que se prolonga na modernidade tardia. A história filosófica e política do Ocidente ao longo dos últimos 150 anos poderá, talvez, ser vista como uma série de tentativas – mais ou menos violentas, mais ou menos sistemáticas, mais ou menos conscientes – de preenchimento do vazio deixado pela erosão do sistema religioso. O declínio da doutrina cristã consensual deixou em desordem, ou por preencher, percepções importantes de justiça social, de relações entre a mente e o corpo, do significado da história humana, da posição do conhecimento da conduta moral humana.

Frankie lê William Butler Yeats e estuda gaélico, o que pode dar a impressão, devido aos comentários reiterados do padre, que ele era mais irlandês do que, propriamente, um católico irlandês. Ao contrário do que sucede no livro, Frankie fala ao padre sobre o pedido de Maggie, não

⁵⁰ No filme o papel do padre é desempenhado por Brian O’Byrne, um actor irlandês, mas aparentemente desempenhando o papel de um padre jovem não irlandês. Pelo contrário, no livro de F. X. Toole, o padre Tim O’Gorman é mais velho e irlandês. Cf. F. X. Toole, *Million Dollar Baby*, Vila Nova de Famalicão, 2005, p. 129 e ss..

⁵¹ Cf. Idem, *Ibidem*, p. 129.

⁵² Idem, *Ibidem*, p. 129.

em confissão, mas quando estão ambos sentados lado a lado num dos bancos da igreja. As palavras do padre podem parecer ecoar as do livro: “It’s committing a sin by doing it... If you do this thing, you’ll be lost. You’ll never find yourself again.” (CdF) Mas existe uma diferença entre perder o “eu” e perder a alma, e o filme parece afastar-se da sentença implacável de F. X. Toole. No final do filme, o narrador, Scrap, entrega-se a um monólogo redentor sobre o quanto foi significativa a demanda de Maggie e sobre o facto de que ela tinha de viver os seus sonhos para se poder sentir realizada, e imagina Frankie, que entretanto tinha desaparecido do ginásio, no território Ozark de Maggie, “somewhere between Nowhere and Good-bye.” (CdF) A última imagem do filme é um plano *embaciado* de Frankie como dono de um restaurante rural de beira de estrada: provavelmente o sítio onde ele e Maggie tinham encontrado uma saborosa tarte de limão caseira – situação que vemos numa sequência anterior do filme. Deste modo, no final, uma comparação entre o livro e o filme, aponta para uma escolha entre, por um lado, a condenação e a tragédia, por outro, o *pathos* e, pelo menos, um vislumbre da possibilidade de redenção.

Million Dollar Baby é, por tudo o que foi exposto até aqui, um dos filmes do *corpus* que mais reflecte sobre a culpa e sobre o papel fulcral que esta desempenha nas sociedades ocidentais da modernidade. A culpa pode ser definida como a ansiedade produzida pelo medo da transgressão, ou seja, quando as actividades ou pensamentos de alguém não coincidem com expectativas de um tipo normativo. Por outro lado, a vergonha remete de forma directa para a auto-identidade porque consiste, sobretudo, numa ansiedade sobre a adequação da narrativa pessoal com que alguém sustenta a coerência da sua autobiografia. Enquanto a culpa é baseada na interiorização de valores, a vergonha é baseada na reprovação exterior, por parte de outras pessoas.⁵³

Os sentimentos de culpa e vergonha, segundo G. Piers e M. Singer, podem ser aplicados para classificar diferentes tipos de cultura: as *shame-cultures* e as *guilt-cultures*. Segundo estes autores as culturas ditas primitivas e praticamente todas as culturas da Ásia, seriam entendidas como *shame-cultures* porque se baseiam principalmente na vergonha enquanto sanção externa, por forma a assegurarem uma conformidade com as normas culturais. As culturas da Europa Ocidental e América do Norte assentariam, por sua vez, no sentido de culpa como sanção interna. Estas últimas, denominadas *guilt-cultures*, especialmente aquelas nas quais o sentimento de culpa se tem

⁵³ Cf. as definições semelhantes destes conceitos em Anthony Giddens, *Op. Cit.*, pp. 60-64; Helen Merrell Lynd, *On shame and the search for identity*, Nova York, 1958, p. 21 e ss. e Gerhart Piers, Milton B. Singer, *Shame and guilt. A psychoanalytic and a cultural study*, Springfield, Illinois, 1953, p. 10 e ss..

tornado altamente individualizado, seriam as sociedades industrializadas, consideradas capazes de mudanças progressivas, possuidoras de padrões morais firmes que seriam reforçados por uma consciência religiosa, e dedicadas à dignidade e bem-estar individuais. Pelo contrário, as *shame-cultures*, seriam as consideradas atrasadas industrialmente, estáticas, sem padrões morais bem definidos, e dominadas pelo que se convencionou designar de “psicologia de massas”.⁵⁴

Porém, a mesma situação pode dar origem a sentimentos simultâneos de culpa e vergonha. De facto, a culpa e a vergonha podem, por vezes, alternar ou reforçar-se uma à outra. A vergonha e a culpa não são antitéticas ou o pólo oposto uma da outra. Quando, num impulso de vergonha, alguém tem tendência a esconder o seu rosto está, simultaneamente, a sentir uma raiva que se volta contra si mesmo, o que não deixa de constituir um importante mecanismo de culpa. De entre os realizadores seleccionados para este estudo, Ingmar Bergman parece constituir o melhor exemplo de alguém profundamente marcado pelos padrões culturais da *guilt-culture*. No seu livro de memórias escreve, referindo-se à sua educação e à dos seus irmãos:

Casi toda nuestra educación estuvo basada en conceptos como pecado, confesión, castigo, perdón, misericordia, factores concretos en las relaciones entre padres e hijos, y com Dios. Había en ello una lógica interna que nosotros aceptábamos y creíamos comprender. (...) Así es que los castigos eran algo completamente natural, algo que jamás se cuestionaba. (...)⁵⁵

Numa outra passagem da obra, o realizador sueco mostra como a culpa está relacionada com a vergonha:

Otros castigos [dados pelos pais] consistían en prohibirnos ir al cine, dejarnos sin comer, ao mandarnos a la cama, encerrarnos en el cuarto, hacer cuentas, palmetazos en las manos (...) Ahora comprendo la desesperación de mis padres. La familia de un pastor vive como en un escaparate,

⁵⁴ Cf. a definição pormenorizada destes conceitos em Gerhart Piers, Milton B. Singer, *Op. Cit.*, p. 36 e ss. e em Gabriele Taylor, *Pride, Shame and Guilt. Emotions of self-assessment*, Oxford, 1985, pp. 54-56 e ss..

⁵⁵ Ingmar Bergman, *Linterna mágica. Memórias*, 3ª ed., Barcelona, 2007, p. 16, ss. e *passim*. *O sétimo selo* (1957), é talvez o filme do realizador sueco que melhor exprime características da *guilt-culture*. Quando o cavaleiro e o escudeiro chegam a uma aldeia, o escudeiro Jöns encontra um pintor a pintar na parede da igreja a Dança da Morte e que lhe diz que as pessoas pensam que a peste é um castigo de Deus pelos seus pecados e por isso formam procissões em que se auto-mutilam. A procissão aterradora que atravessa este filme e na qual inúmeras pessoas se auto-flagelam pelos seus pecados, gritam, choram e rezam abafando a música religiosa e esperando assim a salvação, é um exemplo metafórico muito bem sucedido da mentalidade que enraíza a cultura da culpa e da responsabilidade.

expuesta a todas las miradas. La casa tiene que estar siempre abierta. La crítica y los comentarios de feligreses son constantes.⁵⁶

Desta forma torna-se difícil separar a *shame-culture* da *guilt-culture*. De facto, estes dois padrões culturais estão relacionados de forma muito complexa pois o modelo de mérito e culpa leva a que o indivíduo se sinta o único responsável pelos seus actos, o que não deixa de conduzir a um sentimento de culpa, que pode provocar uma procura de des-responsabilização. Ou seja, mais uma vez não deixa de estar presente a valorização do reconhecimento do colectivo o que conduz a permanentes espirais de honra / vergonha e culpa.⁵⁷

Os sentimentos de culpa e vergonha relacionam-se com o tipo de civilização existente. Sigmund Freud utiliza o termo “civilização” num sentido muito abrangente.⁵⁸ Para o autor, a civilização é toda a forma de organização cultural e social que não seja pré-histórica, constituindo uma ordem social progressiva e que implica uma complexidade crescente da vida social. O preço a pagar por essa complexidade e melhoria das condições de vida seria uma crescente repressão e, portanto, a culpa. A segurança inerente à vida civilizada é trocada por severas restrições impostas aos instintos humanos. De facto, o primeiro homicídio da história, a morte de Abel por Caim, revela o perigo que constitui a violência descontrolada. Não parece ter sido por acaso o fratricídio ter ocorrido em pleno campo. No plano simbólico, esta ocorrência deu-se num lugar *extramoenia*, fora do alcance da instituição que desempenha a função de mediadora entre os seres humanos: em pleno campo “o homem torna-se o lobo do homem.” Deste modo, na época actual, o Ocidente vive, tendencialmente, numa *guilt-culture*, tendo, de forma ideal, como princípio mobilizador a autonomia. Este princípio assenta no pressuposto de que a vida colectiva esteja organizada por forma a que o indivíduo seja capaz, de uma ou de outra maneira, de acção independente e livre nos ambientes da sua vida social. Deste modo, idealmente, a liberdade e a responsabilidade devem encontrar-se numa espécie de equilíbrio. A liberdade, neste contexto, pressupõe uma responsabilidade de actuação em relação aos outros e o consecutivo reconhecimento de que estão em causa obrigações colectivas.

⁵⁶ Idem, *Ibidem*, pp. 17-18.

⁵⁷ Esta situação é aprofundada em Gerhart Piers, Milton B. Singer, *Op. Cit.*, pp. 52-53 e em Teresa Cadete, “A alma editada entre vergonha e culpa...” Separata de *Runa*, nº 21, 1994, pp. 211-224.

⁵⁸ Cf. Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização*, Rio de Janeiro, 1974, *passim*.

Na análise que faz de três autores marcantes do pensamento Ocidental – K. Marx, S. Freud e C. Lévi-Strauss -, George Steiner conclui que a ideia de culpa e castigo, característica das *guilt-cultures*, está no cerne da cultura ocidental. Em *Nostalgia do absoluto*, este autor conclui que existe uma característica estrutural comum às referidas três “mitologias” pensadas para explicar a história do ser humano, a sua natureza e futuro. George Steiner afirma que a de K. Marx terminaria com uma promessa de redenção; a de S. Freud com a intuição da morte como um lar acolhedor a que se regressa; a de C. Lévi-Strauss num apocalipse provocado pela dissipação e maldade humanas. As três seriam mitologias racionais e, como tal, reclamariam um estatuto científico. As três, segundo o seu ponto de vista, nascem de uma metáfora do pecado original. E com ele podemos nós perguntar:

(...) poderá ser inteiramente accidental que estas três criações visionárias – duas das quais, o marxismo e a psicanálise freudiana, já tanto fizeram para mudar a história do Ocidente e mesmo do mundo – tenham tido origem em antecedentes judaicos? Não haverá uma verdadeira lógica no facto de estes substitutos de uma teologia e explicação da história cristãs e moribundas, estas tentativas de substituição de um Cristianismo agonizante, provirem daqueles cujo legado o Cristianismo tanto fizera para suplantar?⁵⁹

O mito bíblico descrito no terceiro capítulo do *Génesis* parece-nos valorizar, sob uma perspectiva multidimensional, a questão da culpa e da vergonha. Nesse texto, Deus proíbe Adão e Eva de comerem o fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal. Mas os dois desobedecem e cedem à tentação, escondendo-se de Deus. Quando Deus pergunta a Adão porque se esconderam, ele responde que o fizeram porque estão nus. Deus pergunta em seguida: “E quem te disse que estás nu?” (Gn 3, 11) O segredo foi revelado. Deste modo, podemos constatar que a primeira consequência de comer do fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal é que Adão e Eva se tornam pudicos ou envergonhados, porque adquiriram, a partir daquele momento, consciência de si. Podemos, igualmente, deduzir que as emoções da vergonha e da culpa são manifestações de consciência e, embora ambas possam adquirir contornos patológicos quando se tornam exageradas, dentro de determinados limites são uma parte inerente à nossa humanidade e necessárias ao funcionamento e desenvolvimento humanos.

⁵⁹ George Steiner, *Nostalgia do absoluto*, Lisboa, 2003, pp. 52-53 e *passim*.

Desta forma, o terceiro capítulo do *Génesis* representa um mito de evolução humana em direcção à consciência. A partir do momento em que os seres humanos se tornaram inibidos, adquiriram consciência de si mesmos enquanto unidades distintas. A humanidade perdeu aquele sentido de unidade com a natureza. Essa perda é simbolizada pela expulsão do Paraíso. E, inevitavelmente, quando Adão e Eva desenvolveram um nível de autoconsciência mais elevado, concluíram que às suas acções se seguem consequências, e que as suas escolhas seriam penosas devido à opção de responsabilidade envolvida. Todos nós fomos atirados para o deserto aberto a inúmeras possibilidades, que constitui a maturidade, no qual não devemos separar a liberdade da responsabilidade.

Aos filmes propostos para análise subjaz uma ideia de latência, do que não é explícito, verificando-se uma permanente tensão entre o interdito e o entredito. De facto, subentendem-se várias características da *guilt-culture*, o padrão predominante em todos os filmes, mas essas características não são referidas de forma explícita até porque, como referimos, a *guilt-culture* está relacionada com o padrão cultural da *shame-culture*.

De facto, o entredito percorre todos os filmes seleccionados para estudo, sendo que, por outro lado, só podemos excluir o que ignoramos, ou seja, nomear é já incluir. Em todos os sete filmes esta é uma das linhas orientadoras da narrativa, comprovando a ideia de que a arte torna visível o que está real ou virtualmente oculto, tornando deste modo o transitivo intransitivo. É o que sucede, em última análise, no final do filme *Dogville*: o cão nunca aparece ao longo do filme, embora se consigam ouvir os seus latidos, porém, no final, ele é o único sobrevivente da cidade, após o extermínio. O cão – símbolo de toda a violência entendida como pulsão incontrolável – invade o ecrã num grande plano final como que afirmando que sempre esteve presente de forma subtil, até se revelar plenamente, em toda a sua potência destruidora.

O padrão da *guilt-culture* está também muito presente em *Dogville*. Neste filme, o intelectual da cidade é Tom Edison. Informa-nos o narrador: “He wants to boost spirits with the doctrines of Moral Rearmament.” (CdF) Esta breve referência, que aparece cedo no filme, pode passar despercebida, no entanto existiu um movimento denominado “Moral Rearmament” fundado em Inglaterra em 1920 que defendia, de acordo com uma enciclopédia *standard*, a prática de “honesty,

purity, unselfishment and love.” São os objectivos que Tom propõe como normas de comportamento aos Dogvillenses.⁶⁰

Deste modo, podemos constatar que os padrões culturais e, em última análise, a própria condição humana, estão intimamente relacionados com a violência. É sem dúvida digno de nota que a teoria da personalidade, conforme se vai desenvolvendo de Hegel a Nietzsche e a Freud, seja no mínimo, uma teoria de resistência. A identidade própria vai sendo definida *contra* a identidade dos outros. A plena consciência de si próprio, quando se situa ao nível ontológico, implica a submissão, e talvez mesmo a destruição, do outro. Todo o reconhecimento tem uma dimensão agonística. Atribuímos um nome à nossa identidade como o Anjo fez a Jacob, através de uma dialéctica de mútua agressão, real ou potencial. Mas é porque o amor é um remédio forçado, porque o impulso original da psique é o da ingestão por si mesma de todas as realidades, que as relações humanas são em cada ser humano atravessadas por uma tendência que procura arredar o rival.

Dogville parece-nos ser o filme que melhor representa esta permanente tensão. O filme conta a história de Grace, uma mulher em fuga que chega a uma pequena povoação de montanha chamada Dogville. No princípio todas as pessoas da aldeia lhe são estranhas, depois são amigáveis mas, gradualmente, os seus novos vizinhos começam a explorá-la. Quando descobrem que existe uma recompensa pela sua captura, tornam a vida de Grace um inferno. No final do filme é revelado que o pai de Grace é um chefe da Máfia. O pai deixa o destino de Dogville nas mãos de Grace, dizendo-lhe: “You shall treat these people the way they have treated you.” (CdF)

O tema da “aldeia contra um” está presente em duas peças de teatro que se assemelham muito a *Dogville*. Essas peças são *Andorra* de Max Frisch e *A visita da velha senhora*, de Friedrich Dürrenmatt.⁶¹ A primeira conta a história de Adri, que é traído pelos habitantes da sua aldeia – Andorra - por pensarem que ele é judeu. A certa altura a república de Andorra é invadida por forças totalitárias e a população rende-se ao anti-semitismo do agressor e trai Adri, filho do professor local. No entanto, no final, descobre-se que Adri não era judeu tal como, no final de *Dogville*, se

⁶⁰ Cf. estes dados em Robert Sklar, “*Dogville*”, *Cineaste. America’s leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, Verão de 2004, p. 47.

⁶¹ Max Frisch, *Andorra*, translated by Michael Bullock, Londres, 1990 e Friedrich Dürrenmatt, *Teatro. A visita da velha senhora. Os físicos*, tradução directa de Irene Issel e Jorge de Macedo, Lisboa, imp. 1964, pp. 9-125.

conclui que Grace não era a simples bandida que os habitantes de Dogville pensavam que ela era. Adri morre, Grace sobrevive e vinga-se de todos os que a fizeram sofrer.

Nesse aspecto, a história de *Dogville* assemelha-se ainda mais à peça de Friedrich Dürrenmatt. *A visita da velha senhora* conta o regresso de Claire Zachanassian – a “velha senhora” – à sua aldeia natal, Güllen. Regressa após vários anos, milionária e com o desejo de se vingar de Alfredo III, o homem que destruiu a sua vida. Claire propõe um bilião aos aldeões em troca da morte de Alfredo. Tal como Tom de *Dogville*, Alfredo muitos anos antes tinha traído Claire, quando recusou em tribunal, apresentando duas falsas testemunhas, a paternidade do filho de ambos. Após a proposta, os habitantes, num primeiro momento recusam matar Alfredo. Porém vão-se endividando cada vez mais sabendo que, inconscientemente ou não, a única forma de pagarem as suas dívidas é matando Alfredo – a própria Claire o confirma. No final da peça, os habitantes de Güllen matam Alfredo, Claire entrega-lhes o cheque e parte com o cadáver para Capri. A simbologia presente nos nomes das heroínas – Grace em *Dogville* e Claire em *A visita da velha senhora* – não deixa de acentuar a ironia presente em ambas as obras e o modo como o conceito de justiça, de maldade e bondade não deixam de ser complexos e ambíguos. Em *A visita da velha senhora*, o professor de Güllen na descrição que faz do momento em que vê Claire pela primeira vez, acentua o lado trágico da protagonista. As suas palavras podiam aplicar-se, também - ainda que não num primeiro momento, porque só conhecemos a sua “verdadeira” personalidade no final do filme - a Grace de *Dogville*:

Já lá vão mais de duas décadas que corrijo os exercícios de latim e grego dos estudantes de Güllen, mas, senhor burgomestre, só desde há uma hora que conheço o significado da palavra horripilante. Foi horrível, a maneira como ela desceu do comboio, a velha senhora com os seus vestidos pretos. Parece-me uma parca, uma deusa grega do destino. Deveria chamar-se Cloto, não Claire; a uma Claire, ainda a podemos imaginar tecendo fios que dão vida.⁶²

Dogville, a aldeia imaginada por Lars Von Trier, ficaria situada nas montanhas rochosas americanas e o tempo da acção seria cerca de 1930. Porém o tempo e o espaço parecem-nos sem

⁶² Friedrich Dürrenmatt, *Op. Cit.*, p. 28.

importância perante a complexidade dos temas propostos para reflexão pelo filme.⁶³ *Dogville* apresenta muitas afinidades com o teatro. O cenário é apenas um estúdio vazio e os vários locais de filmagem, como casas particulares, lojas, etc. são desenhados a giz no próprio soalho negro. Cada um dos edifícios tem algum objecto simbólico que remeta para 1930, como por exemplo a secretária de Tom, ou uma ou outra cama de ferro. A atmosfera de suspense e tensão é criada apenas através da música e dos jogos entre luz e sombra. O primeiro plano do filme descobre, através de um forte *plongée* vertical, o conjunto do *décor* que se assemelha a um jogo social ou a um jogo de damas. O tom de *Dogville* está estabelecido: o filme poderá ser pensado como um jogo, numa continuação de *Riget - The Kingdom* (1994), realizado também por Lars Von Trier e Morten Arnfred. Num jogo é necessário um jogador, neste caso será uma jovem em fuga, Grace, disposta a tudo para se fazer aceitar – ela oferece-se (“like a gift” CdF), como precisa a voz-off, elegante e irónica, contrariamente à implacável de *Europa* (1991) – e é rapidamente tratada como um cão pelos habitantes de Dogville. Porém, contrariamente ao que sucede nos filmes precedentes de Lars Von Trier, *Breaking the Waves* (1996), *The Idiots* (1998) e *Dancer in the Dark* (2000), Grace impõe um limite ao seu sacrifício quando decide vingar-se de quem lhe provocou o sofrimento.

A reacção da pequena comunidade de *Dogville* perante o elemento estranho que surge como uma ameaça à sua identidade pode, também, entender-se como uma predisposição de hostilidade para com o estranho que existe, sobretudo, quando se verifica a formação de uma nação. Os mitos fundadores de uma nação são sempre violentos e têm como base uma luta mítica contra o inimigo. Quanto mais forte e poderoso for esse inimigo, melhor se conseguirá provar a legitimidade da nação vencedora. Os mitos que se criam opõem-se ao retorno da violência, mas ela continua sempre lá, constituindo o *incipit* de todas as narrativas, *ab urbe condita*. Por exemplo, a fundação violenta de Roma reeditou a destruição violenta de Tróia. Quando o estranho é sentido como uma ameaça fatal a comunidade tem tendência a unir-se contra ele, criando-se uma situação de *Maximal-stress-cooperation* (MSC). Este síndrome verifica-se quando toda a comunidade se une,

⁶³ Também no posfácio de *A visita da velha senhora*, Friedrich Dürrenmatt refere que “a história é passada algures numa pequena cidade do centro da Europa”. Mais adiante, o autor acrescenta que “Claire Zachanassian nem representa a justiça, nem o Plano Marshall, menos ainda o Apocalipse: que seja só o que ela é, a mulher mais rica do mundo a quem a fortuna permite agir como a heroína de uma tragédia grega, de uma forma absoluta, cruel, como, por exemplo, *Medeia*.” Cf. Idem, *Ibidem*, pp. 121 e 123.

em completo desespero e ansiedade, contra um determinado elemento estranho.⁶⁴ Em *Dogville* esse síndrome atinge o seu auge, quando são espalhados cartazes pela cidade a oferecerem uma recompensa por Grace, nos quais é referido que ela é uma bandida perigosa.

O célebre “l’enfer, c’est les Autres”⁶⁵ revela que mais do que um “inferno”, os outros são uma irremovível condição para nos conhecermos e assumirmos. Em *Huis clos*, os três personagens da peça morreram e encontram-se no inferno, ou seja, estão numa sala fechada onde não existem espelhos e por isso dependem dos outros para recuperar a sua identidade. Em *Dogville*, Grace é abusada sexualmente pelos homens da cidade e a ausência de um cenário permite criar a sensação de que todas as personagens, mesmo as que estão em suas casas alheias ao que está a suceder, se tornam cúmplices dessas violações.

Podemos considerar *Dogville* como uma alegoria dos efeitos corruptos do poder. A cidade Dogville pode ser entendida como uma sinédoque, representando a forma como a América se relaciona com as nações estrangeiras. Primeiro, os habitantes parecem acolher bem o elemento estranho, representado por Grace, porém depois exploram-na e maltratam-na o mais que podem, tendo sempre em vista os seus próprios interesses. Podemos repetir com Adorno que “quase é suspeito quem nada ‘quer’: não se confia que ele seja capaz de ajudar alguém a ganhar a sua vida, sem se legitimar mediante exigências recíprocas.”⁶⁶ Lars Von Trier estabelece mesmo um paralelo entre o que sucede no filme e os debates sobre a imigração. O realizador afirma:

She [Grace] intrudes on them in their hometown, but at the same time she is vulnerable and has no other choice. I never thought the film would be a contribution to the immigration debate, but many parallels may be drawn. My parents were refugees in Sweden during the war. I think that the moral standing of a country can be measured by its attitude to refugees.⁶⁷

Pode pensar-se que qualquer migração conduz a conflitos, independentemente das razões que estão por detrás dela, do modo como se processa, da dimensão que toma e de acontecer

⁶⁴ Para uma definição mais aprofundada deste conceito Cf. Teresa Cadete, “Oscilação, suspensão, variação: movimentos e modos de habitar a cultura”, *Revista da Faculdade de Letras*, 5ª série, nº 26 - *Cultura*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, pp. 113-115.

⁶⁵ Jean-Paul Sartre, *Huis clos in Huis clos suivi de Les mouches*, [Paris], Imp. 2002, p. 93.

⁶⁶ Theodor Adorno, *Minima moralia*, Lisboa, 2001, p. 16.

⁶⁷ Lars Von Trier Cit. in Jan Lumholdt, ed. lit., *Lars Von Trier Interviews*, Mississippi, 2003, p. 209.

voluntária ou involuntariamente. A desconfiança face ao estrangeiro é uma constante antropológica que precede qualquer forma de racionalização. O seu carácter universal demonstra que é algo anterior a qualquer estrutura social que tenha existido. As sociedades arcaicas, para o reprimir, evitar contínuos massacres e permitir o comércio e a troca entre diferentes etnias, tribos e clãs, inventaram os rituais de hospitalidade e os tabus. Porém, estas medidas não erradicaram o estatuto do estrangeiro e, como observamos com Grace, o hóspede é sagrado, mas deve ir embora o mais brevemente possível.

Assim se explica porque inimigo e estrangeiro tendem desde sempre a ser sinónimos, enraizados nos medos humanos mais profundos, tornando-se impressionante a constância com a qual a colectividade lhes atribui termos muito sugestivos como sejam “perigosos” ou “impuros” que, constituem, em si mesmos, juízos irrevogáveis. Aquilo que estes termos, conscientemente, designam e condenam são a alteridade e a diversidade. O estrangeiro é um outro diferente de nós: ele está contaminado e contamina, ele constitui uma ameaça para o nosso mundo bem ordenado.⁶⁸

Por outro lado, por mais paradoxal que possa parecer, o estrangeiro (inimigo ou não) pode tornar-se indispensável para uma comunidade: a desordem daquele confirma a ordem desta, a não-humanidade do estrangeiro confirma a humanidade da comunidade e a sua monstruosidade confirma a normalidade daquela. É ao opôr-se a ele que a comunidade tem consciência de si mesma. O estrangeiro serve-lhe de espelho: nele ela encontra a sua imagem às avessas. Viver com o outro coloca-nos perante a possibilidade de ser ou de não ser um outro. No estrangeiro adivinhamos a possibilidade de ser o outro, de poder estar no seu lugar. Neste sentido, a desordem tem um potencial ilimitado e, por isso, não destrói apenas a organização existente. A desordem é, em simultâneo, símbolo de perigo mas também de um poder.

⁶⁸ Claude Lévi-Strauss reflectiu sobre o consenso em torno destas ideias referindo que: “Bem conhecido de todos é o termo ‘humanidade’, que engloba, sem diferenciar raças ou civilizações, todas as formas vivas da espécie humana, espécie esta que apareceu tardiamente e que pouco se espalhou... A humanidade acaba nas fronteiras da tribo, do idioma e às vezes até nas fronteiras da aldeia ao ponto de um grande número dos chamados povos primitivos se autodenominarem os ‘humanos’ (ou às vezes – com um pouco mais de reserva – ‘os bons’, ‘os distintos’, ‘os perfeitos’), o que de imediato pressupõe que as outras tribos, grupos e aldeias não partilham das boas qualidades – ou até da natureza – da humanidade mas que, quando muito, são maioritariamente constituídos por ‘maus’, ‘perversos’, ‘macacos’ ou ‘piolhosos’. Por vezes, priva-se o estrangeiro da última gota de realidade ao vê-lo como um ‘fantasma’ ou uma ‘aparição’. E assim se chega à bizarra situação em que dois interlocutores, cruelmente, trocam entre si palavras depreciativas.” Cf. Claude Lévi-Strauss *Apud* Hans Magnus Enzensberger, *Perspectivas da guerra civil. A grande migração*, Lisboa, 1998, p. 95. A ideia do “outro” como elemento estranho / inquietante, na acepção de *Das Unheimliche*, definida por S. Freud, será abordada no subcapítulo seguinte, cf. *infra* p. 109 e ss.

Ao ser sinónimo de alguém impuro, o estrangeiro pode significar uma ofensa contra a ordem. Ao eliminar a impureza, o ser humano esforça-se positivamente por organizar o seu meio, impondo uma unidade à sua experiência. As noções de pureza e impureza fazem parte de sistemas simbólicos e, como tal, consistem em tentativas humanas de organizar o mundo. Ordenar pressupõe, assim, repelir elementos não apropriados. Por isso, mesmo nas sociedades mais primitivas, as interdições traçam os contornos da ordem social ideal e do próprio cosmos, procurando criar uma estrutura capaz de se proteger a si própria. Deste modo, atravessar uma proibição social traz consigo uma impureza terrível que conduz a que o seu autor seja objecto de reprovação geral, não só porque transpôs a linha mas, sobretudo, porque passa a constituir um perigo para a comunidade. Ou como refere Mary Douglas:

A ideia de sociedade é uma imagem poderosa e capaz, só por si, de dominar os homens, de incitá-los à acção. Esta imagem tem uma forma: tem as suas fronteiras exteriores, as suas regiões marginais e a sua estrutura interna. Nos seus contornos, está o poder de recompensar o conformismo e de repelir a agressão. Nas suas margens e nas suas regiões não estruturadas existe energia. Todas as experiências que os homens têm de estruturas, de margens ou de fronteiras são um reservatório de símbolos da sociedade.⁶⁹

O ser humano é o único animal que se dedica à matança dos seus semelhantes de forma planeada e em larga escala, pois os outros animais lutam mas não planeiam guerras entre si. Os mitos, lendas e tradições mais antigos da humanidade fazem referência, principalmente, à violência e ao assassínio. E, como explica Hans Magnus Enzensberger, em termos psicológicos é mais gratificante para o ser humano descarregar o ódio que sente nos que ele conhece, nos seus vizinhos directos. Por este motivo a guerra civil, descrita pelo autor como um processo endógeno porque sempre desencadeada dentro da comunidade por uma minoria, constituiria a forma primária dos conflitos colectivos. A guerra contra os inimigos externos seria um seu desenvolvimento relativamente recente.⁷⁰

Chegados a este ponto, podemos concluir que os filmes que seleccionámos reflectem em profundidade em torno da modernidade tardia. Essa reflexão sucede, também, a nível formal e é

⁶⁹ Mary Douglas, *Pureza e perigo. Ensaio sobre as noções de poluição e tabu*, Lisboa, D.L. 1991, p. 137.

⁷⁰ Cf. Hans Magnus Enzensberger, *Perspectivas da guerra civil. A grande migração*, Lisboa, 1998, *passim*.

nesse contexto que podemos considerá-los pós-modernos. O epíteto “pós-moderno” terá sido cunhado pelo historiador Arnold Toynbee, no princípio da década de 1950. Arnold Toynbee pensava que a civilização ocidental entrara numa fase transitória durante a última parte do século dezanove. Esta transição teria sido sentida pelo historiador como uma mutação e um abandono drástico das tradições da era moderna da história do Ocidente.⁷¹ O epíteto “pós-moderno” e depois o substantivo “pós-modernismo” parecem veicular, com uma notória imprecisão, um sentido novo de crise que se experimentou após a Segunda Guerra mundial.

No entanto, consideramos que estes conceitos se aplicam, de uma forma mais correcta, quando relacionados com as artes em geral e não com a época contemporânea que preferimos designar como modernidade tardia, pelas razões que enunciámos acima.⁷² Se examinarmos de perto a definição de pós-modernismo, encontraremos uma ênfase no esbatimento da fronteira entre a vida quotidiana e a arte, o colapso da distinção entre cultura popular, de massas e alta cultura, uma promiscuidade estilística geral e uma mistura de códigos artísticos. De facto, a sensação de que a literatura modernista – T. S. Eliot, Yeats, E. Pound, T. Mann, Kafka, etc. - já não tinha relevância perante uma situação cultural e social dramaticamente alterada crescia de forma sólida entre as novas gerações. Gradualmente, o conceito de “pós-modernismo” foi adoptado como representativo de um optimismo renovado e apocalíptico.

Em relação ao cinema podemos falar de pós-modernidade no sentido em que Mark Allison a define quando classifica os filmes de Pedro Almodóvar como pós-modernos:

The free mixing of popular elements of mass culture such as Hollywood movies, advertising and television with the more artistic ‘high culture’ of auteristic, poetic cinema has earned Almodóvar the label of postmodernist. Certainly, a number of characteristics of contemporary culture, often described as postmodern, can be usefully applied to Almodóvar’s cinema. The breaking down of orthodox frontiers between mass and high culture, the opening up of media to new social groups, the tendency

⁷¹ Cf. estas informações em Matei Calinescu, *As cinco faces da modernidade. Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*, Lisboa, 1999, p. 121 e ss.. Mais adiante o autor reflecte sobre os problemas inerentes à definição de “pós-modernidade”, referindo: “Existe obviamente pouca concordância em torno do que possa constituir precisamente o pós-modernismo, e ainda menos em torno de saber se a própria noção possui qualquer legitimidade. Mas a mera emergência da questão – ou, melhor, deste novo contexto para colocar questões acerca da modernidade, das suas modas, da sua possível demissão – confronta-nos com um fenómeno cultural importante e complexo.” Idem, *Ibidem*, p. 234.

⁷² Cf. *supra* pp. 21, 22.

towards performance, simulation and parody, the absence of so-called ‘grand narratives’ and weakening of historicity, are the double-edged swords of postmodernism.⁷³

Em Pedro Almodóvar o conhecimento das convenções de género tornam-se paródia: ao ter consciência das múltiplas inter-relações e perspectivas da cultura pós-moderna contemporânea, o realizador espanhol recontextualiza e trabalha de modo inovador não apenas os géneros cinematográficos, mas também a cultura popular, em especial a televisão e a música. A recontextualização paródica não se torna exclusivamente uma fonte de humor; ao parodiar a publicidade, a televisão, ou a música folclórica, Pedro Almodóvar cria uma maneira de investigar e desafiar os papéis sexuais, as identidades nacionais ou sociais. De facto, pode mesmo concluir-se que Pedro Almodóvar conseguiu proceder a uma mudança sexual radical no estereótipo nacional espanhol. Longe da concepção da mulher passiva e do homem machista característicos do passado reaccionário e mítico espanhol, Pedro Almodóvar, em muitos dos seus filmes, coloca mulheres fortes como protagonistas e elimina sem piedade os homens fracos; esta é também uma forma de “respeitar” o código melodramático do *women’s picture*. A já referida desconstrução da identidade nacional espanhola, por parte deste realizador, tornou-se, ironicamente, uma reconstrução no sentido em que os seus filmes constituem, neste momento, a representação da Espanha contemporânea mais acessível aos espectadores de todo o mundo.

Todos os filmes que seleccionámos, ao serem contemporâneos, apresentam características pós-modernas. *American Beauty*, por exemplo, apresenta aspectos do formato *soap opera*, que Sam Mendes desloca para uma dramaturgia desconstrutora de carácter marcadamente teatral. Note-se, no entanto, que este tipo de formato não é exclusivo de Sam Mendes.

No final de *Dogville*, também Lars Von Trier faz a montagem de fotografias da era da Grande Depressão com fotografias contemporâneas de pobreza nos Estados Unidos da América, enquanto como fundo musical se ouve o *Young American* de David Bowie. Mas provavelmente onde a sua

⁷³ Mark Allison, *A Spanish labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, Londres e Nova York, 2001, p. 209. Como referem John Hill e Pamela Gibson: “the identification of what constitutes postmodern cinema has not been straightforward”; acrescentam, no entanto - “since the emergence of the New Hollywood in the late 1960s it has been common to note in Hollywood films an increasing stylistic self-consciousness, use of references to film history, and quotation from other styles.” Cf. John Hill e Pamela Church Gibson, ed. lit., *Film studies. Critical approaches*, Oxford, 2000, pp. 98 e 99. Já G. Genette observa a presença e relação que existem entre o trágico e o cómico na paródia. Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, 1992, *passim*.

faceta pós-moderna mais se revela é na forma como utiliza as técnicas distanciadoras popularizadas por Bertolt Brecht, o dramaturgo alemão.

Com o seu teatro que denomina de “teatro épico”, Bertolt Brecht quebra a organização aristotélica dos cinco actos. De Aristóteles o dramaturgo alemão mantém a fábula, referindo que “(...) a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente –, a alma do drama!”⁷⁴ Porém, concebe uma narrativa apresentada em quadros, em cenas que não obedecem ao arco original. Cada cena funciona por si: as personagens mudam, as circunstâncias mudam e condicionam as personagens. Bertolt Brecht mantém elementos tradicionais mas com valores diferentes. Os dramas expressionistas tinham o “drama em estações” e é nesse tipo de drama que Bertolt Brecht se vai inspirar. Esta estrutura é uma característica presente em *Dogville* tal como a existência de um preâmbulo, um elemento épico narrativo do teatro de Bertolt Brecht que consiste no resumo da acção e que a antecede, introduzindo, o quadro em estações.

O dramaturgo alemão previa que os preâmbulos narrativos fossem projectados em cena através de cartazes, podendo também consistir em elementos líricos, como canções. Os preâmbulos poderiam aparecer em qualquer momento da acção, no meio ou no fim e serviriam como uma espécie de separadores que interrompem a narrativa para fazer o espectador pensar no que está a ver. Ao ler ou ver essas informações, Bertolt Brecht pretendia que o espectador soubesse o que iria suceder na acção e, desse modo, tornar-se-ia mais um observador dos acontecimentos, não se envolvendo demasiado com o que estava a observar. Assim, o espectador estaria mais atento ao desenrolar da acção, podendo observar e reflectir sobre o comportamento das personagens nas situações – este efeito é conseguido em *Dogville* e é denominado *Verfremdungseffekt*, ou, na sua versão abreviada *V-Effekt*, que se pode traduzir por efeito de estranhamento.⁷⁵ Este processo existiu

⁷⁴ Cf. Bertolt Brecht, *Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não aristotélica*. Textos coligidos por Siegfried Unseld, Lisboa, [s.d.], p. 167.

⁷⁵ Sobre a definição de efeito de estranhamento e para um conhecimento mais aprofundado da obra de Bertolt Brecht cf. Bertolt Brecht, *Op. Cit.*, pp. 185-186 e *passim*. Vera San Payo de Lemos in Bertolt Brecht, *Teatro 2*, Lisboa, 2004, p. 15 e ss. e Maria Helena de Miranda Henriques Fernandes, *Estudo dos dramas de Bertolt Brecht – o homem e a sociedade. Dissertação de Licenciatura em Filologia Germânica*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1966, pp. 26-27 e *passim*. O conceito de *Verfremdung* parece estar, de certa maneira, relacionado com o de parábase. Segundo Giorgio Agamben, “na sua definição de paródia, Scalígero menciona a certo ponto a parábase. Na linguagem técnica da comédia grega, a parábase (ou *parakbasis*) designa o momento em que os actores saem de cena e o coro se volta directamente para os espectadores. Para tal, para poder falar ao público, o coro dispõe-se (*parabaino*) na parte do proscénio chamada *logeion*, lugar do discurso. No gesto da parábase, quando a representação se interrompe e actores e espectadores, autor e público trocam os seus papéis, a tensão entre cena e realidade abrande e a paródia conhece talvez o seu único epílogo. A parábase é uma *Aufhebung* – uma transgressão e uma conclusão – da paródia.”

sempre no teatro adquirindo grande importância, sobretudo, no teatro asiático. Nele se baseia Bertolt Brecht, por forma a conseguir os efeitos pretendidos nas suas peças de teatro.

No entanto, talvez seja *A Ópera dos três vinténs*, de 1928, a obra que revela de forma mais objectiva a influência de Bertolt Brecht no filme *Dogville*. Esta peça foi baseada numa ópera de 1728, *The Beggar's Opera*, cujo texto foi atribuído ao autor inglês John Gay e, dentro desta peça encontra-se a canção *A Jenny dos piratas*. Esta canção tem uma relação subtil com a cena principal, que relata as relações entre gangs de bandidos e a polícia - no entanto, a sua letra está intimamente relacionada com a acção de *Dogville*. Lars Von Trier refere numa entrevista que o filme foi baseado nesta canção:

(...) it's about a servant girl at an inn. She sees the ship come in. It attacks the town and the only survivor is the girl. It's a story of revenge. Although she is the lowliest inhabitant of the town, the ship comes to wreak vengeance on its people because they've treated her badly.⁷⁶

Também uma outra peça de Bertolt Brecht se aproxima temáticamente de *Dogville*; referimo-nos a *A boa alma de Sé-Chuão* que consiste numa reflexão aprofundada sobre a bondade e a maldade no mundo.⁷⁷

Este efeito de distanciamento também não deixa de estar presente em *Hable con ella* e nos outros filmes de Pedro Almodóvar, de uma forma geral. Ao longo de toda a sua obra, Pedro Almodóvar faz um uso específico de certas técnicas cinematográficas que são de tal modo auto-reflexivas e auto-conscientes que roçam a paródia. Como referimos no início deste subcapítulo, a auto-consciência é um aspecto central da modernidade tardia. O próprio realizador refere: “In my films everything is on the verge of parody. It isn't just parody, it's also the line between the ridiculous and the grotesque, but it can easily fall across this divide.”⁷⁸ Nos seus filmes, os

Cf. Giorgio Angamben, *Profanações*, Lisboa, 2006, pp. 71-72. Anteriormente o autor refere: “Ao ‘como se’ da ficção, a paródia opõe o seu drástico ‘assim é demais’ (ou ‘como se não’)”. Idem, *Ibidem*, p. 68.

⁷⁶ Lars Von Trier *Apud* Jan Lumholdt, ed. lit., *Lars Von Trier Interviews*, Mississippi, 2003, pp. 206-207. O texto integral da canção, bem como a peça completa encontram-se publicados em Bertolt Brecht, *Teatro 2*, Lisboa, 2004, pp. 289-382.

⁷⁷ Sobre a relação complexa entre o bem e o mal, Lars Von Trier no argumento de *Breaking the Waves* (1996), numa “director's note” defende que, no filme, “all driving forces are ‘good’”, mas acrescenta que “the ‘good’ is misunderstood” pelas personagens principais. Refere, também, que Bess, a personagem principal, vive “mostly in the world of her imagination.” Cf. Lars Von Trier, *Breaking the Waves*, Londres, 1996, p. 20.

⁷⁸ Pedro Almodóvar Cit. in Mark Allison, *Op. Cit.*, p. 214.

espectadores são constantemente lembrados que um filme é um filme, através de efeitos de distanciamento. No caso do realizador espanhol, esses efeitos podem tomar a forma da técnica do filme dentro do filme, como sucede em *Hable con ella* com o filme mudo introduzido a meio do filme principal, e que expõem o processo cinematográfico, despindo-o de toda a ilusão. Ou podem manifestar-se através da presença no ecrã do próprio Pedro Almodóvar, como sucede em alguns dos seus filmes, chegando mesmo a representar o papel de realizador; referimo-nos a *Pepi, Lucy, Bom Y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Matador* (1986). No seu último filme até à data, *Los abrazos rotos* (2009), para além de incluir um filme dentro do filme - “Chicas y maletas” - que funciona quase como uma *screwball comedy*, chega mesmo a auto-citar-se nele, evocando explicitamente partes de um seu filme anterior: *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) quando Lena, a protagonista, decide colocar calmantes no gaspacho e incendeia a cama onde dorme. Esta cena constitui uma paródia a partir da auto-referencialidade.

Magnolia também parece provocar um efeito de distanciamento quase brechtiano que conduz, de modo semelhante, a uma profunda reflexão crítica: narra a dura história entrecruzada de nove personagens; a narrativa é entrecortada e nem sempre facilmente inteligível – pela sobreposição de músicas diegéticas e melodias não diegéticas; os crus retratos dramáticos da vida quotidiana dos protagonistas, todos em situação limite; o constante ruído da chuva inserido numa narração presidida pelo tempo meteorológico e a estranha chuva de sapos no final do filme. Ou seja, uma montagem iminentemente analítica e uma multiplicidade de acções paralelas que se desenvolvem em crescendo, são características estruturais de *Magnolia*.

Million Dollar Baby pode ser considerado um filme pós-moderno no sentido em que passa pela citação de géneros ou sub-géneros cinematográficos, como os “filmes de boxe” ou o filme *noir*, embora se centre no melodrama que evolui para dentro da acção com uma precisão que desarma qualquer possibilidade de colocar questões – referimo-nos à decisão final de Frankie que é complexa na medida em que ao ser inquestionável, cria, simultaneamente, um rol infundável de emoções e dúvidas. Ao centrar o seu tema na natureza humana, reflectindo sobre a culpa, o pecado, a transgressão e o castigo, este filme consegue fazer renascer o cinema clássico americano. O próprio ambiente de *Million Dollar Baby* remete para certos filmes dos anos 30 e 40 como sejam *The Set-Up* (1949), realizado por Robert Wise. Numa entrevista, Clint Eastwood refere que gosta muito desse filme de boxe e acrescenta o que mais o interessou no projecto de *Million Dollar Baby*:

(...) est qu'il me rappelle des fictions qui auraient pu être tournées dans les années 40 ou à d'autres époques, bien loin de ces histoires sur des personnages contemporains qui s'agitent en costumes de superhéros. J'aime passionnément mon métier. Mais plus Hollywood cherche à faire des produits préfabriqués, plus j'éprouve du plaisir à jouer les rebelles en tournant des histoires dans lesquelles les personnages prennent le dessus sur les effets spéciaux.⁷⁹

Embora Ingmar Bergman se caracterize como um realizador com um estilo específico e muito pessoal, existe também nele uma vinculação explícita à sintaxe teatral, o que torna íntima a relação entre as suas pesquisas para o teatro e para os seus filmes. Até *Sonata de Outono* (1978), verificase a ausência do campo / contracampo nos seus filmes, o que realça a sua dimensão teatral bem como a alternância de grandes planos com planos gerais, sendo mais rara a utilização de planos médios. Em termos de quantidade, Ingmar Bergman dedicou ao teatro uma carreira mais prolífica e longa, do que ao cinema. Entre 1938 e 2004, por exemplo, o realizador encenou cerca de cento e sessenta peças teatrais em quase setenta anos de carreira. Esta parte fundamental da sua carreira artística é habitualmente desconhecida fora da Suécia, país onde foram encenados a maioria dos seus espectáculos. Como refere Ingmar Bergman: “J’ai toujours fait du théâtre, j’ai toujours eu envie d’écrire des pièces, ce n’est donc pas étonnant que certains de mes films soient des pièces de théâtre masquées.”⁸⁰

Em relação a *Saraband*, podemos mesmo questionar-nos: estamos no teatro, como pode sugerir o estatismo de quase todas as cenas e a sucessão de duos de personagens em ambientes interiores? Estamos perante um episódio televisivo, no sentido em que Ingmar Bergman concebeu *Saraband* para a televisão?⁸¹ De facto, após assistirmos ao filme compreendemos que este atravessa todas as formas de espectáculo, combinando-as harmoniosamente.

⁷⁹ Clint Eastwood *Apud* Christian Jauberty, “Clint par KO”, *Première*, nº 337, Março de 2005, p. 75.

⁸⁰ Ingmar Bergman Cit. in Michel Ciment e Yann Tobin, ed. Lit., “Dossier Ingmar Bergman”, *Positif*, nº 497 / 498, Julho / Agosto de 2002, p. 29. Páginas antes, o realizador sueco confessa: “Mon métier, c’est le théâtre. Je peux exister sans faire de films, je ne peux pas exister sans faire de théâtre. Au théâtre, que j’aie quelque chose à dire ou non, cela m’est indifférent. Je traduis en chair, sang, matériaux visibles, la vision d’un autre. Le film, c’est une écriture personnelle, c’est un contact personnelle avec le public. Je ne peux pas créer un film si je n’ai rien à dire.” Idem, *Ibidem*, p. 26. Sobre a profunda ligação do cinema ao teatro em Ingmar Bergman cf. o começo do artigo de João Bénard da Costa, “O cheiro esquisito do cinema” *Apud Ciclo Ingmar Bergman*, Lisboa, Março / Maio de 1989, pp. 41-42.

⁸¹ Também *Cenas da vida conjugal* (1973) era, originalmente, uma série televisiva de cinco episódios de cinquenta minutos cada um, da qual Ingmar Bergman montou uma versão para o cinema. *Saraband* foi produzido pela Sveriges

Também os filmes de David Cronenberg atravessam vários géneros. Esta questão torna-se problemática, especificamente neste realizador, no que respeita à questão do mal, como explicaremos em seguida. O problema do mal, estudado em profundidade por Susan Neiman, assenta desde logo na distinção entre mal natural e mal moral que, segundo a autora, surgiu em torno do terramoto de Lisboa de 1755 e foi fomentada por Rousseau.⁸² Quando pensamos “isto não deveria ter sucedido” estamos, inevitavelmente, a direccionar-nos rumo ao problema do mal. Este problema pode ser entendido como o ponto em que a metafísica, a estética e a epistemologia esbarram e, simultaneamente, se encontram. Neste sentido o questionamento do mal, embora possa ser colocado em termos seculares ou teológicos, relaciona-se fundamentalmente com a inteligibilidade do mundo, com o modo como deve ser a sua estrutura.

Nos filmes de terror parecem existir, basicamente, dois tipos de mal, com as acções e personagens a passarem continuamente do mal interior para o mal exterior. O mal interior tem origem dentro das próprias personagens e produz-se através da interacção entre os problemas psicológicos da personagem e a sua relação com o ambiente envolvente – é o que sucede com Norman Bates, interpretado por Anthony Perkins, em *Psycho* (1960), por exemplo. O mal exterior é uma força externa que parece, simbolicamente, atacar as normas burguesas patriarcais da sociedade ocidental contemporânea – os vampiros de *Dracula* (1992) ou o tubarão em *Jaws* (1975), são bons exemplos. No que se refere a David Cronenberg, parece existir um erro metodológico quando alguns críticos tendem a confinar os seus filmes ao género do filme de terror. As limitações críticas deste tipo de afirmações advêm da ideia de que o filme de terror afirma: “por causa disto, aconteceu aquilo”, enquanto David Cronenberg, cujos filmes assentam em bases especulativas, pergunta: “E se...?” Essa interpretação limita o alcance da análise porque lhe passa despercebido o facto de os filmes do realizador canadiano cruzarem diversos outros géneros, incluindo a ficção científica. David Cronenberg reflecte, na maioria dos seus filmes, sobre os avanços científicos do mundo contemporâneo, baseando-se para tal em bases especulativas.

Television, a televisão sueca. Ingmar Bergman não foi o único grande realizador a filmar para a televisão, também Antonioni, Renoir, Godard, Fellini e, sobretudo, Rossellini o fizeram. É interessante notar que, desde há mais de vinte anos - desde *Fanny e Alexandre* (1982), do qual existe uma versão televisiva – tudo o que Ingmar Bergman produziu foi prioritariamente para televisão.

⁸² Susan Neiman, *O mal no pensamento moderno. Uma história alternativa da Filosofia*, Lisboa, 2005, *passim*. O problema do mal é retomado no subcapítulo 3.1. - “Na sombra de um sorriso. O desejo de fuga”, cf. *infra* p. 270 e ss.

Spider, o filme que seleccionámos, pode ser considerado, sobretudo, um melodrama familiar e psicológico, embora, à semelhança de *Million Dollar Baby*, também revise os filmes policiais e os filmes *noir*. Quanto a *Spider*, quando é confrontado, numa entrevista, com o facto de ter definido o filme como um *thriller* psicológico, David Cronenberg responde:

Je mentais quand je disais cela. Ce sont juste des déclarations faites quand vous devez expliquer ou vendre votre film en deux mots attractifs. *Spider* n'est pas un film de genre bien qu'il y ait un cadavre et que l'on se demande qui est le coupable. En cela, j'ai pu dire 'thriller psychologique', mais nous sommes loin du film hollywoodien et plus proche de *Crime et châtiment*.⁸³

Também *American Beauty* passa pela citação de vários géneros, cruzando, sobretudo, o melodrama com a comédia negra. O filme também apresenta influências teatrais, representando a estreia no cinema de Sam Mendes, um dos encenadores com mais prestígio da Broadway. Em *American Beauty* nota-se que o realizador conseguiu levar para Hollywood o melhor da tradição do palco americano: a profundidade no retrato das personagens, uma visão global do espaço cénico / fílmico, o gosto pela encenação, a elaboração de cada cena ao pormenor. Sam Mendes reconheceu que o seu vocabulário teatral o ajudou na realização do filme, embora estivesse consciente de que o cinema não poderia consistir apenas numa extensão caleidoscópica da sua experiência nos palcos de Londres. O realizador considera que existem poucos momentos teatrais no seu filme:

O único momento no *American Beauty* que eu associo ao teatro é a cena das pétalas de rosa, quando Lester está deitado na cama e as pétalas começam a cair do tecto. O momento requeria um enorme artifício visual e, para tal, foi necessário construir uma estrutura só para isso.⁸⁴

Hable con ella é um filme que pode, como vimos, ser considerado pós-moderno. Começa com um bailado de Pina Bausch, *Café Müller*, que introduz e epitomiza, sinteticamente, a narrativa do filme: a mulher sonâmbula do bailado é a expressão das duas protagonistas que se encontram em coma e o homem que no bailado a vem ajudar, afastando cadeiras para que ela não caia, representa os dois protagonistas masculinos que tentam ajudar as duas mulheres, procurando tornar-lhes a

⁸³ David Cronenberg Cit. in Virginie Apiou, "David Cronenberg: 'Les écrivains se reconnaissent dans mes films'", *Synopsis*, nº 22, Novembro / Dezembro de 2002, p. 63.

⁸⁴ Sam Mendes *Apud* Rui Henrique Coimbra, "A estreia de Mendes", *Expresso*, 20 de Novembro de 1999, p. 13.

vida mais agradável, embora elas próprias não estejam em condições de expressar o que para elas é uma vida agradável. Este filme é pós-moderno, não só porque, à semelhança dos outros filmes do realizador, estabelece um diálogo constante entre géneros – melodrama, comédia, *thriller* – fazendo referências explícitas a outros contextos fílmicos, neste caso o cinema mudo -, mas também porque parece condensar um número elevado de variações melodramáticas em torno das duas personagens masculinas principais. À convenção melodramática de um acidente traumático exterior à diegese – o atropelamento de Alicia, a bailarina – ele acrescenta um segundo, aquele que sucede com a toureira durante a lide em que é colhida.

Deste modo, Pedro Almodóvar contorna subtilmente as convenções canónicas do melodrama. As contradições mais evidentes surgem logo no início do filme. A focalização não é feita sobre uma mulher, como nos melodramas convencionais, mas sobre um homem ou, melhor dizendo, dois homens. Um deles, Marco, porventura o mais viril, chora – marca que normalmente associamos à heroína do melodrama. Estas duas figuras masculinas parecem desempenhar dois papéis distintos e complementares: Benigno, o enfermeiro, representa o homem assexuado e Marco encarna o homem providencial no sentido em que se subentende que é com ele que a bailarina, a heroína sobrevivente do filme, consegue prosseguir e reconstruir a sua vida – deste modo, apesar da metáfora da violação consegue-se de certo modo preservar o carácter assexuado de Benigno. Do mesmo modo, Rainer Werner Fassbinder, outro grande mestre na variação melodramática em, por exemplo, *Die Sehnsucht der Veronika Voss (A saudade de Veronika Voss)* (1982) procede a uma fusão das duas personagens masculinas: o jornalista representa para Veronika tanto o homem assexuado como o homem providencial. Deste modo, podemos concluir que o esquema melodramático é universal, na medida em que retoma os motivos tradicionais ou procede, harmoniosamente, às mutações mais radicais ou ainda para aliar esses dois aspectos.

No caso específico de Pedro Almodóvar, este é um realizador essencialmente melodramático. A sua inspiração principal, para os temas e construção das personagens, provém muito do cinema alemão: Rainer W. Fassbinder, Rosa von Praunheim, Robert van Akeren, mas também do melodrama de Hollywood. Porém, embora algumas das suas fontes provenham de Hollywood e de algum cinema alemão, os seus argumentos não são cópias fiéis dos originais; Pedro Almodóvar recicla apenas os elementos que lhe interessam, utilizando-os para criar um novo sub-género melodramático que Vicente Molina Foix denominou “almodrama”. O filme *Hable con ella*

confirma, definitivamente, uma mudança notável na estética de Pedro Almodóvar que se iniciou com *La flor de mi secreto* (1995), prolongando-se por *Todo sobre mi madre* (1999): referimo-nos à gradual evolução da sua estética para o *weeepy*. Este *sub-género* de melodrama é assim denominado não só porque os personagens choram com frequência, mas também porque os argumentos desses filmes tendem a provocar as lágrimas do espectador. Esta mudança na sua filmografia é reconhecida pelo próprio Pedro Almodóvar:

(...) yo creo que las emociones siempre han formado parte de mi obra, pero soy consciente de que se ha producido un cambio en mi estética, de haber decidido concentrarme exclusivamente en la expresión de las emociones y de eliminar todos aquellos elementos que no contribuyan a su expresión; este cambio ocurre en *La flor de mi secreto*.⁸⁵

Podemos ainda referir que a historicidade, que se caracteriza pelo uso da história para a concretizar e que é um aspecto marcante da reflexividade institucional da modernidade, é reflectida em todos os filmes em estudo. Mark Bridges, o designer de produção de *Magnolia*, comenta sobre o filme:

(...) this is a movie very much about a time – 1999 – and a place: the San Fernando Valley. Even though it is contemporary, we approached it as a period piece, because we really wanted to peg the way things are currently – the individuality and the estrangement, the media influence and the use of clothes as hiding places.⁸⁶

Por exemplo, a acção de *Dogville* e de *Spider* decorre em épocas históricas anteriores à actual. O narrador de *Dogville*, John Hurt, insere a acção do filme: “Dogville, Colorado, the Rocky Mountains, USA” – “US of A”, (CdF) diz com sotaque britânico – Conta um conto com nove capítulos e um prólogo. O tempo é 1930. A acção decorre numa pequena cidade perdida no meio do nada.

⁸⁵ Pedro Almodóvar *Apud* Jesús Rodríguez, *Almodóvar y el melodrama de Hollywood. Historia de una pasión*, Valladolid, 2004, p. 188. Cf. as informações anteriores em Idem, *Ibidem*, p. 12 e 187.

⁸⁶ Mark Bridges Cit. in “One day in the valley”, *Preview*, nº 43, Janeiro e Fevereiro de 2000, p. 21.

Quanto a *Spider*, o tempo do romance em que foi inspirado e o tempo do argumento não correspondem à mesma época. Quando confrontado com o porquê desta diferença temporal, David Cronenberg responde:

Pour me focaliser uniquement sur Spider, j'ai évité d'avoir un aspect social à traiter. La période historiquement forte de l'après-guerre ou le coeur des années 60 avec leurs côtés rock'n roll, Beatles et Swinging London auraient pollué l'universalité du caractère de mon héros. L'histoire devait s'inscrire dans un passé proche, neutre. La fin des années 60 convenait plus pour évoquer l'enfance de Spider et le début des années 80 son présent.⁸⁷

Esta escolha do realizador canadiano acentua o carácter auto-reflexivo da identidade pessoal na modernidade tardia.

As opções temporais são também notórias em alguns dos outros filmes. *Hable con ella* insere um filme mudo a meio da narrativa principal do filme e *Million Dollar Baby*, por seu lado, é filmado como se fosse a preto-e-branco. Clint Eastwood refere numa entrevista:

Disse ao director de fotografia Tom Stern: 'vamos tratar este filme como se fosse a preto-e-branco. Se tivesse coragem filmaríamos a preto-e-branco, mas não tenho, por isso vamos fazê-lo parecer a preto-e-branco'. Falámos de sombras e então o que fiz, quando acabámos, foi garantir que o laboratório dessaturava a cor até ao limite. Retirei a cor, especialmente para o terceiro acto, quando vamos para o hospital, as paredes brancas, os lençóis, a nudez. Queria um *look* dos anos 40. Disse ao responsável pelo guarda-roupa: 'vamos filmar isto como se fosse a preto-e-branco, não quero o *Feiticeiro de Oz* – quero que a cor seja imperceptível.'⁸⁸

⁸⁷ David Cronenberg *Apud* Virginie Apiou, "David Cronenberg: 'Les écrivains se reconnaissent dans mes films'", *Synopsis*, nº 22, Novembro / Dezembro de 2002, p. 62.

⁸⁸ Clint Eastwood Cit. in Peter Bogdanovich "Clint Eastwood, Million Dollar Guy", *Revista Y, Público*, 30 de Dezembro de 2005, p. 7. O realizador refere que utilizou o mesmo procedimento em *Bird* (1988) e em *Unforgiven* (1992), admitindo que "there is something about black-and-white films that have great drama to them." Cf. Idem *Apud* David Breskin, *Inner Views. Filmmakers in Conversation. Expanded Edition*, Nova York, 1997, p. 395. Também *Mistic River* (2003) e o díptico *Flags of our Fathers* (2006) e *Letters from Iwo Jima* (2006) foram sujeitos ao mesmo trabalho de esbatimento na cor.

Em seguida o realizador explica que optou por esse esbatimento da cor porque é assim que sente o ar soturno dos ginásios, o tipo de pessoas que vivem à margem da sociedade, num velho ginásio de Los Angeles.

Todos os filmes seleccionados para estudo são independentes de catalogação num determinado género cinematográfico, atravessam vários géneros. Sobre a própria definição de género cinematográfico, podemos questionar-nos e reflectir com Rick Altman :

What is a genre? Which films are genre films? How do we know to which genre they belong? As fundamental as these questions may seem, they are almost never asked – let alone answered – in the field of cinema studies.⁸⁹

E Lars Von Trier refere a propósito de *Dogville*:

Mon défi maintenant, c'est de parvenir à une fusion entre le cinéma, le théâtre et la littérature. Mais, il n'est pas question de théâtre filmé. *Dogville* vit sa propre vie, désigne ses propres critères de valeur, très personnels. Un genre qu'on pourrait dorénavant nommer le cinéma fusionnel.⁹⁰

Tanto *Cenas da vida conjugal* (1973) como *Saraband* apresentam características de um documentário híbrido. A ênfase no tempo real faz lembrar a prática documental, bem como a franqueza, imediatismo, a ausência de pontos de vista específicos e de intervalos nas cenas. *Cenas da vida conjugal* começa mesmo com uma entrevista ao casal protagonista e, especificamente sobre *Saraband*, Liv Ullmann comenta:

I'm sure he [Ingmar Bergman] wanted something akin to a documentary. I think he arranges a kind of staged happening between people. He positions somebody behind a table, and then, as in a documentary, he interviews them. (...) So even when they [the actors] talk to these other people, they are not talking naturally, but somehow talking to Ingmar, a documentary filmmaker who is giving them their lines.⁹¹

⁸⁹ Rick Altman *Apud* Robert Stam e Toby Miller, ed. lit., *Film and theory. An anthology*, Massachusetts, 2000, p. 179.

⁹⁰ Lars Von Trier Cit. in Stig Björkman, "Lars Von Trier", *Cahiers du Cinéma*, nº 579, Maio de 2003, p. 32.

⁹¹ Liv Ullmann Cit. in Kevin Lewis, "A staged happening: an interview with Erland Josephson & Liv Ullmann", *Cineaste*, vol. 30, nº 3, Verão de 2005, p. 57.

O género dominante que percorre todos os filmes seleccionados é, no entanto, o melodrama. Melodrama é um conceito clássico embora possa passar para as coordenadas do presente. Melodrama, etimologicamente, significa “drama por música”⁹² e constitui uma invenção vocabular do século XVII italiano. Correspondendo ainda à definição do dicionário:

(...) melodrama is a dramatic narrative in which musical accompaniment marks the emotional effects. This is still perhaps the most useful definition, because it allows melodramatic elements to be seen as constituents of a system of punctuation, giving expressive color and chromatic contrast to the story line, by orchestrating the emotional ups and downs of the intrigue.⁹³

Segundo Christian Viviani, reconhece-se que estamos perante um melodrama através do efeito que uma obra provoca no espectador: o afecto - no sentido em que tende para temas universais – e também segundo a forma narrativa que a obra adopta. Segundo o autor, essa forma consistiria numa narrativa reduzida ao encadeamento dos seus momentos fortes e dos seus auges emocionais, que permaneceria numa continuidade quase permanente com o *pathos* e que, deste modo, poderíamos considerar anti-realista.⁹⁴ O melodrama estaria relacionado com a tragédia através do conceito de *pathos* e as suas características principais seriam o excesso de representação dos sentimentos e a relação do objecto estético com o provocar de uma reacção física ligada a uma reacção estética e ética. Como refere Thomas Elsaesser:

(...) this type of cinema depends on the ways ‘melos’ is given to ‘drama’ by means of lighting, montage, visual rhythm, decor, style of acting, music – that is on the way *mise en scène* translates character into action and action into gesture and dynamic space (comparable to nineteenth century opera and ballet)⁹⁵

Segundo Thomas Schatz, o melodrama familiar foi consolidado na década de 50, sendo o seu arquétipo o realizador Douglas Sirk. Para o teórico esse tipo de melodrama assenta em personagens

⁹² Cf. José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, 3ª ed., 4º vol. M-P, Lisboa, 1977, p. 98.

⁹³ Mark Allison, *Op. Cit.*, p.138. Para uma análise mais aprofundada das características do melodrama e do modo como estão presentes na cinematografia de Pedro Almodóvar, conferir as páginas seguintes desta mesma obra.

⁹⁴ Christian Viviani, “Permanence du mélo. Variations folles et élaborées”, *Positif*, nº 507, Maio de 2003, p. 70.

⁹⁵ Thomas Elsaesser Cit. in Christine Gledhill, ed. lit., *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, Londres, 1987, p. 55.

e temas recorrentes: a procura do pai / amante /marido ideal; o intruso redentor; o herói vitimizado; a casa como espaço de interacção social e, por fim, uma crítica social subreptícia.⁹⁶ A partir de meados dos anos sessenta pode pensar-se que o melodrama clássico termina - embora subsistam ramificações - porque se transporta para a televisão, ganhando um formato diferente.

É curiosa a associação que Lars Von Trier estabelece entre o melodrama e os sentimentos de culpa e responsabilidade, analisados acima:

I can give you a clue as to why I have this fondness for melodrama – I’ve found out recently that what I’m just doing is putting question marks on all the values of my childhood life. All the things and feelings that were forbidden were always articulated in melodramas. Revenge as in *Dogville*, or religious fervor, in *Breaking the waves* – all these things I can investigate and see if it is really true what my parents told me. This is a sin, this is a virtue, whatever. Thank God, the answer is never so simple.⁹⁷

Como se subentende através destas declarações do realizador dinamarquês, a reflexividade da identidade pessoal que caracteriza as sociedades ocidentais globalizadas da modernidade tardia está relacionada com a cristianização e com o exame de consciência. A literatura confessional surge como uma das consequências da secularização, que tem as suas raízes no século XVIII e que se foi desenvolvendo até aos dias de hoje, defendendo a ideia de que o sujeito é autenticado pelo discurso de “verdade” que produz sobre si próprio e já não pela referência dos outros. Relacionado com esta interiorização está o sentimento de culpa, tão presente na filmografia de Lars Von Trier, que, como referimos acima, é sobretudo uma característica das *guilt-cultures* e que quando está enraizado, pede, tendencialmente, o castigo.

Saraband, o último filme de Ingmar Bergman, tendo como tema central a tragédia familiar, apresenta características indiscutíveis de melodrama. O realizador reencontra, passados trinta anos, Johan e Marianne, o casal de *Cenas da vida conjugal* (1973), e esse reencontro é o pretexto e a história do filme. Depois de uma longa separação, Marianne visita o ex-marido, Johan, um homem idoso, abastado e amargurado que vive sozinho com uma governanta – personagem elidida no filme – no meio dos bosques de Dalécarlie. Henrik, o filho, e Karin, a neta, vivem numa casa

⁹⁶ Cf. T. Schatz cit. in John Mercer, Martin Schingler, *Melodramas: Genre, Style, Sensibility*, Londres, 2004, pp. 10-11.

⁹⁷ Lars Von Trier *Apud* Michael Atkinson, “Year of the Dog: No longer ‘Enfant’, still ‘Terrible’. European Cinema’s Greatest Agitator Rethinks Sin and Virtue through Extreme Melodrama”, *The Village Voice*, 17 a 23 de Março de 2004, p. 36.

próxima da sua. Depois da morte de Anna, esposa de Henrik e mãe de Karin, vivem os dois isolados, sendo que o pai se dedica exclusivamente à educação musical da sua filha. Entre estas personagens desenvolve-se um pequeno teatro com todas as características neuróticas bergmanianas. O esquema propositadamente excessivo de tragédia familiar não se alterou. Ele funciona como uma espécie de *double bind* afectivo que provoca, de maneira simultânea, que uma falta de amor se transforme em ódio – referimo-nos à relação entre Johan e Henrik – e que um excesso de amor se una à devoção e, até mesmo, à devoração – a relação entre Henrik e Karin e, também, a que se estabelece entre Johan e Henrik relativamente a Anna.⁹⁸

Desta forma, todos os temas e obsessões do cineasta sueco estão presentes em *Saraband*: a solidão do ser humano, a morte de Deus, a turbulência na célula familiar, a relação conturbada entre o casal, o incesto camuflado, o amor / ódio ao outro, o desejo sexual reprimido e o mundo das mulheres – como refere por diversas vezes: “o mundo das mulheres é o meu universo.”⁹⁹

O prólogo de *Magnolia* anuncia de imediato um tema característico do melodrama: o tema das coincidências que, sobretudo, quando se relacionam com a morte, se tornam tão incompreensíveis que nos fazem pensar na ideia de destino. Neste sentido, ao evidenciar este tema, P. T. Anderson coloca-se numa tradição que remonta às tragédias gregas e que chega até D. W. Griffith, o primeiro grande realizador a fazer os cortes entre cenas baseado no tema e não, simplesmente, na narrativa. Afinal, o que é a montagem de um filme senão a construção de um meio através do qual uma acção existe, embora permaneça invisível pela existência das personagens? Desta forma, o prólogo de P. T. Anderson alcança o fundamento tanto do drama como da própria realização cinematográfica.

Os filmes que nos propomos estudar oscilam, portanto, entre uma espécie de melodrama crítico e o hipermelodrama ou pós-melodrama. O primeiro revela uma autoconsciência, no sentido em que a acção tem consciência do seu próprio desenvolvimento e reflecte sobre problemas sociais e pessoais. O segundo é um reflexo do melodrama *à posteriori*, quase em pastiche. Nesta última categoria podemos incluir *Dogville*, *American Beauty*, *Magnolia*, *Million Dollar Baby* e *Hable con ella*, bem como a grande maioria dos filmes de Pedro Almodóvar. O melodrama crítico alia o artifício à realidade por forma a abarcar os grandes temas populares, nomeadamente, os “verdadeiros” e os “falsos” valores, o “ser” e o “parecer”. Uma das principais fontes de conflito

⁹⁸ Estas relações serão aprofundadas no subcapítulo 2.4. – “Nas margens da nostalgia: a dor contida no amor.”

⁹⁹ Cf., por exemplo, Ingmar Bergman, *Linterna mágica. Memórias*, 3ª ed., Barcelona, 2007, *passim*.

reside na dificuldade que algumas, ou todas, as personagens podem ter em distinguir o “verdadeiro” do “falso”, o bem do mal. Os sete filmes seleccionados para estudo vão mais longe nesta direcção e, neste sentido, a adesão do grande público a eles terá decerto contribuído para tentar modificar o ponto de vista tradicional sobre o papel masculino (caso de *Hable con ella*) ou sobre a fronteira entre o bem e o mal (em *Dogville*), por exemplo. Desta forma, ao pôr em causa certos preconceitos, estes filmes desafiam-nos a olhar para além das aparências – uma das características deste tipo de melodrama.

Porém, todos os filmes podem inserir-se na categoria do melodrama realista no sentido em que reflectem sobre questões do quotidiano, fazendo sentir o seu peso como um *continuum*, por detrás de uma narração que se esforça por limitar os seus picos emocionais. De facto, o realismo encontra-se no centro de todas as reacções de simpatia / rejeição suscitadas pelo melodrama. Simpatia porque o melodrama representa o quotidiano, misturando sem qualquer hierarquia o afectivo, o metafórico com o físico. Rejeição, no sentido em que podemos pensar que este género exagera em quantidade e qualidade os acontecimentos que sucedem a qualquer pessoa: mortes, doenças, desastres, divórcios, etc.¹⁰⁰

Lars Von Trier é um exemplo explícito de realizador que aposta no melodrama crítico, chegando ao ponto de querer mostrar o modo como os seus filmes são feitos. Na Primavera de 1995 criou, em conjunto com outros realizadores dinamarqueses – Thomas Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen e Kristian Levring -, o Dogma 95, que consiste num conjunto de regras muito rígidas sobre a realização de filmes.¹⁰¹ Sobre o facto de existirem estas regras, Lars Von Trier refere que todos os realizadores têm as suas regras próprias, acrescentando:

The difference with Dogme 95 is that we decided to put this rules on paper, and that may be why so many people were shocked. But I think most filmmakers, whether they are aware of it or not, have their own unwritten rules. And somehow I think that to put it on paper creates a certain honesty. Because personally – and I guess it goes against most directors’ point of view – I like to see how a film is made.

¹⁰⁰ Cf. estas definições em Christian Viviani, *Op. Cit.*, p. 71 e ss.

¹⁰¹ Cf. estas regras que os referidos realizadores juraram cumprir nos seus filmes posteriores em Laurent Tirard, *Moviemaker’s Master Class. Private lessons from the world’s foremost Directors*, Nova York, Londres, 2002, p. 190 e Jake Horsley, *Dogville VS Hollywood. The war between independent film and mainstream movies*, Londres, 2005, pp. 257-258. Segundo Jake Horsley, Lars Von Trier não terá cumprido muitas das regras estabelecidas pelo Dogma 95 na realização de *Dogville*. Cf. Idem, *ibidem*, pp. 13-14.

As a spectator, I like to somehow get a feeling as I'm watching it of the creative process that the film went through.¹⁰²

O ideal de “verdade” proposto por este grupo interessa-se menos pelos caracteres desenvolvidos convencionalmente ou pelos guiões plausíveis, do que por uma austeridade técnica que nos permite responder ao filme como respondemos às situações quotidianas, verídicas da vida, banindo a falsidade inerente à técnica profissional. A câmara é utilizada à mão, muitas vezes captando ângulos bizarros. A luz artificial é interdita. Mas mesmo que o objectivo destas novas regras seja o de mostrar a realidade como ela é, o que sucede é que na vida quotidiana os nossos olhos e o nosso cérebro funcionam constantemente de uma maneira correctiva.

No caso de *Dogville*, o facto de o realizador ter optado por fazer com que a acção do filme decorresse nos anos 30 e não no tempo em que o filme foi realizado, embora pareça contraditório, revela preocupações com o realismo e a verosimilhança. Sobre esse aspecto o realizador comenta:

(...) there were elements in the Brecht song which need an isolated community and the depression was a good setting for this story. Also my experience has been that if you choose a time other than the present the film becomes more realistic... ‘It was the sixth of January, eighteen-hundred and something.’ In some way it becomes more like a documentary and assumes greater authority.¹⁰³

À semelhança dos grandes realizadores dos anos 50, como Vincente Minnelli ou Douglas Sirk, os filmes que seleccionámos, com a possível excepção de *Dogville*, correspondem a melodramas maduros, emancipados do maniqueísmo, nos quais se verifica uma ausência de um mal convencional e uma dramatização que se apoia sobre a interferência dos desejos contraditórios das diferentes personagens. Como afirmou Todd Haynes, referindo-se a *Far from Heaven* (2002): “Les plus beaux mélodrames sont ceux où il n’y a pas de méchants, où les personnages se font du mal sans le vouloir, simplement parce qu’ils suivent leurs désirs.”¹⁰⁴

Desta forma podemos concluir que, tanto a nível formal como de conteúdo, os filmes em análise exprimem a modernidade tardia. Como observámos no início deste subcapítulo, a própria

¹⁰² Lars Von Trier Cit. in Idem, *Ibidem*, pp. 190-191.

¹⁰³ Idem Cit. in Jan Lumholdt, ed. lit., *Lars Von Trier Interviews*, Mississippi, 2003, pp. 208-209.

¹⁰⁴ Todd Haynes *apud* Christian Viviani, *Op. Cit.*, p. 74.

noção de espaço tem tendência a alterar-se no mundo globalizado. O espaço e o tempo são cada vez mais experimentados e definidos em termos de ondas ou fluxos; por exemplo a onda de informação na sociedade tecnológica ou o fluxo de capital transnacional. A desterritorialização manifesta-se, talvez, de forma mais clara através do conceito de “instante qualquer” definido por Gilles Deleuze ao longo da sua obra *A imagem-movimento. Cinema I*.¹⁰⁵ Este instante, quer tome a forma da entrada de um hotel, de um centro comercial, de uma rua, ou, até mesmo de um cinema, torna-se complexo porque se, como sugere M. Foucault em várias das suas obras, todo o espaço é controlado, o “instante qualquer” é um espaço no qual o centro do poder, de onde parte o controlo, é difícil de apreender.

Esta característica está relacionada com a burocracia. Na modernidade tardia a forma mais eficaz e subtil de dominar é a burocracia pois é a que mais provoca alienação, tornando-se numa forma de tirania porque *ninguém* pode ser efectivamente responsabilizado pelos actos cometidos. Talvez seja F. Kafka um dos autores que melhor exprime alegoricamente esta ideia, sobretudo em *O processo*. Esta obra narra a história do senhor K. que é preso, julgado e morto estando, no entanto, inocente das acusações que lhe são feitas. Antes de condenado, o senhor K. é sujeito a um moroso processo que envolve uma burocracia fria e cruel que acaba por matá-lo psicologicamente muito antes da sua morte física.¹⁰⁶ Como nos mostra esta obra, de uma forma metafórica e, por isso mesmo, exagerada, a burocracia é um poder invisível que acarreta consigo um enorme potencial de caos que o torna violento, sobretudo porque tende para o descontrolo social. De facto, a tirania é a pior forma de governo pois esquece a pluralidade inerente à condição humana. Ao distinguir poder de violência, Hannah Arendt afirma: “The extreme form of power is All against One, the extreme form of violence is One against All.”¹⁰⁷

Os sistemas abstractos estabelecem modos de influência social que ninguém controla directamente, porque a especialização inerente ao conhecimento pericial significa que todos os peritos são, eles próprios, leigos a maior parte do tempo, o que contribui para o problema dos altos riscos que já referimos. Esta fragmentação do conhecimento está relacionada com o conceito de “diabólico”. A palavra “diabólico” tem a sua origem etimológica no grego *diaballein*, que significa

¹⁰⁵ Gilles Deleuze, *A imagem-movimento. Cinema I*, Lisboa, 2004, pp. 17-19.

¹⁰⁶ Franz Kafka, *Le procès*, Paris, Imp. 1982.

¹⁰⁷ Hannah Arendt, *On violence*, San Diego [...], 1969, p. 42.

fragmentar, partir em pedaços ou compartimentar. Curiosamente, esta palavra tem o seu oposto na palavra “simbólico”, que provém de *symballein*, que significa unificar, juntar.¹⁰⁸ Entre os aspectos mais diabólicos da fragmentação da consciência colectiva ocidental contemporânea, estão aspectos tão comuns, que acabaram por se institucionalizar. Quando males institucionalizados como o sexismo, o preconceito em função da idade, o racismo e a homofobia existem, deparamo-nos com os mecanismos dualistas da desumanização e da opressão. Quando determinados segmentos da humanidade são considerados irrelevantes ou ridicularizados, são inevitáveis consequências nefastas para a sociedade. Também neste aspecto a escolha dos filmes que seleccionámos não foi aleatória, como se pode observar através da representação da homossexualidade em *Hable con ella* e *American Beauty*, por exemplo.

O cinema não deixa de ser um dos meios que melhor exprime este novo conceito de tempo e espaço, cujo elemento mais marcado talvez seja a simultaneidade e cuja natureza parece consistir na espacialização do elemento temporal. Neste conceito de tempo convergem quase todas as características que constituem a arte moderna, entre elas as que podemos observar no *Ulysses*, de Joyce, que não deixa de ser a continuação directa da obra de Proust: a eliminação do herói, o abandono do enredo, o método quase automático de escrever. Mas, o que caracteriza este tempo não deixa de ser, sobretudo, a montagem técnica e a interpretação das formas espaciais e temporais do filme. A concordância entre o que caracteriza este novo conceito de tempo e os métodos técnicos do filme é tão completa, que se tem a sensação que as categorias temporais da arte moderna devem ter surgido do espírito da forma do cinema.¹⁰⁹ Assim, somos levados a considerar o filme como o género artístico estilisticamente mais representativo da época contemporânea. Este foi o motivo principal pelo qual optámos por estudar um *corpus* filmico contemporâneo à luz de uma abordagem cultural e, em última análise, interdisciplinar.

Podemos ainda referir que, mesmo quando o filme modifica e dissolve os seus objectos o mais possível, essa desintegração nunca é total. Ou seja, a sociedade projecta-se de forma diferente no cinema, e de maneira muito mais directa no que respeita aos objectos, do que o que acontece,

¹⁰⁸ Cf. estas definições em M. Scott Peck, *O caminho menos percorrido e mais além. Crescimento espiritual numa era de ansiedade*, Lisboa, 2005, p. 255 e p. 309.

¹⁰⁹ A propósito do seu filme *Crash* (1996), David Cronenberg referiu por diversas vezes a coincidência quase efectiva entre as idades do automóvel e do cinema, e o facto de ambos provocarem uma condensação do tempo e do espaço e uma maior liberdade sexual. Cf. Luís Miguel Oliveira, Maria João Madeira, ed. lit., *David Cronenberg, a expressão nua*, Lisboa, 2006, p. 97.

por exemplo, na literatura ou na pintura. Aquilo que nos objectos em si é irreduzível constitui uma marca da sociedade, prévia à realização estética de uma intenção. A estética do cinema, em virtude da sua relação com o objecto, ocupa-se, imanentemente, da situação comunicacional e pluri-individual. Deste modo, pensamos ser impossível existir uma estética do cinema, até mesmo uma estética puramente tecnológica, que não exprima essa situação.

Assim, podemos concluir que uma arte que não se relacione com o espírito do seu tempo é tão impossível de conceber como uma arte em que não exista o momento que a transcende.

2. Ferida identitária – Esboço de possíveis origens

2.1. A teia como prisão ou o labirinto sem saída

Vimos anteriormente como na construção das identidades colectivas a violência, por ser constante e imanente, acaba por tornar-se explícita em todos os filmes em estudo. Essa violência reveste-se de tonalidades específicas, como demonstrámos, num determinado tempo e espaço, inerente às sociedades ocidentais globalizadas na modernidade tardia. Pretendemos agora proceder ao levantamento e à análise das formas mais prementes de violência que percorrem os filmes em estudo. Propomo-nos discernir o possível lugar originário onde irrompe a ferida e se forma a cicatriz: a identidade pessoal.

Ao analisarmos a identidade pessoal nos filmes em estudo, optámos por estruturar este subcapítulo em diferentes aspectos tratados sob o fio condutor da busca, construção / desconstrução e desintegração identitária. Num primeiro momento iremos focar-nos na caracterização da identidade pessoal na modernidade tardia ocidental. Depois desta referência mais abrangente, que estabelece uma relação íntima com o subcapítulo anterior, iremos centrar-nos no modo como o fechamento do Eu se relaciona com os ambientes fechados, nos filmes em causa. Em seguida, abordaremos a fragmentação da identidade pessoal das personagens e o modo como esta se relaciona com a prisão no passado, verificando, assim, a relação que as personagens dos filmes estabelecem com o tempo. O caso de *Spider*, o protagonista com o filme do mesmo nome, de David Cronenberg, será analisado como exemplo chave da fragmentação da identidade pessoal. Neste contexto será pensado o conceito de *das Unheimliche* e a ténue fronteira entre sanidade e loucura nos filmes em estudo, em conjunto com a relação entre o espelho e o duplo na identidade pessoal. Quase no fim deste subcapítulo propomos problematizar o modo como os filmes em estudo se apresentam como metáforas da vida, para terminarmos com uma breve incursão sobre o desejo humano de superar a própria condição humana. Por fim, terminamos com um aprofundamento sobre a violência na identidade pessoal, enquanto sinónimo da narrativa do herói.

Um conceito que nos parece central é o de agressividade. A noção de agressividade em Sigmund Freud mudou depois de 1920. A partir do momento em que localiza a pulsão de morte no próprio ser humano, estabelecendo a auto-agressão como o princípio da agressividade, S. Freud destrói a noção clássica de agressividade que definia este conceito como a violência exercida sobre

outrem.¹¹⁰ Assim, a análise da identidade pessoal das personagens torna-se central, pelo que nos propomos compreender o modo como estas constróem e representam uma narrativa pessoal. A maneira como são canalizadas as pulsões para formas controláveis depende sempre de um equilíbrio, certamente instável e inerente à relação entre o mundo exterior e as carências pessoais, isto também porque o inconsciente não conhece qualquer negação, mas tão somente potencialidades pulsionais.

Como foi referido no subcapítulo anterior, as transformações comportamentais e sociais progressivas que ocorreram por todo o mundo ocidental, embora em diferentes ritmos, vão promover a relação cada vez mais próxima entre dois pólos: as influências exercidas pela globalização e as tendências específicas da identidade pessoal. Neste sentido, a identidade pessoal tende a tornar-se cada vez mais numa narrativa reflexivamente organizada.

Uma das principais preocupações do indivíduo em sociedade passa pela sua integração no todo social, num jogo de contínua negociação e procura de aceitação. O desejo de reconhecimento, de honra, é incessante. Na modernidade tardia, a necessidade de explicação e mesmo de legitimação da identidade, pessoal ou colectiva, torna-se com frequência uma questão central, estando intimamente ligada ao processo introspectivo desenvolvido pelo ser humano moderno. Numa época histórica plena de valores que, embora existam, se encontram vazios de conteúdo, o sentimento niilista, de *horror vacui*, leva facilmente a uma profunda necessidade de afirmação da identidade pessoal. Assim, “a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos”, sendo notória “uma tentativa de reduzir todas as experiências, com o mundo e com outros seres humanos, a experiências entre o homem e si mesmo”, sendo que, de facto, “o que distingue a era moderna é a alienação em relação ao mundo e não, como pensava Marx, a alienação em relação ao *ego*.”¹¹¹

É neste sentido que, na modernidade tardia, a identidade pessoal pode ser entendida como um projecto organizado de forma reflexiva e que consiste numa tentativa de manutenção coerente de narrativas biográficas, ainda que em permanente revisão e reconstrução. À medida que a tradição perde influência, e quanto mais a vida quotidiana se reconstitui na tentativa de conjugação das influências locais com as globais, a escolha de um estilo de vida torna-se central e as pessoas

¹¹⁰ Cf. J. Laplanche e J. – B. Pontalis, *Vocabulário de psicanálise*, 3ª ed., Lisboa, 1976, pp. 41-42.

¹¹¹ Hannah Arendt, *A condição humana*, Lisboa, 2001, p. 317.

vêm-se coagidas a tomar opções que implicam sempre riscos. De facto, uma das características mais marcantes da época contemporânea, face a outras épocas, parece ser a não coincidência entre experiências vividas e as expectativas que sobre elas temos.

Na modernidade tardia, parece verificar-se a procura privada do entendimento do que é autêntico no que o ser humano sente, tentando tornar um fim em si mesmo o estar em privacidade. Na sequência de tal facto, o Eu tende a voltar-se excessivamente para o interior de si mesmo ao ponto de muitas vezes aparentar ter-se tornado um fardo para a própria pessoa, pois conhecer-se a si mesmo surge, por vezes, como um fim e não como um meio através do qual se pode conhecer o mundo. Tal situação, quando sucede, torna difícil o auto-conhecimento pois, ao fechar-se em si mesmo, o ser humano não consegue explicar para si e para outros quem é, quais as características da sua personalidade. Ou seja, como referimos no subcapítulo anterior, o Eu constrói-se pela percepção do que é diferente de si, primeiro através de um processo de mimésis e negação dos “outros” mais próximos, imitando-os primeiro para poder processar-se uma posterior negação do que conseguiu incorporar. Ao fechar-se sobre si próprio e nas suas ansiedades e expectativas, o ser humano não consegue compreender-se porque exclui, desde logo, a diferença, o Outro que o ajuda a definir quem é.¹¹²

Ao ver-se privatizada em excesso, a mente é assim menos estimulada a partir do mundo exterior, sendo cada vez mais difícil perceber e exprimir o que sente de forma inteligível. Toda esta questão levanta problemas que podem conduzir a uma neutralização do espaço público e ao desprezo pelas máscaras rituais da vida em sociedade: ao enfatizarem a autenticidade psicológica, os seres humanos tendem a tornar-se incapazes de jogar, de investir sentimentos em imagens externas a si mesmos. Como consequência, numa sociedade que podemos, talvez, denominar como

¹¹² Na introdução ao argumento de *O sétimo selo* (1957), Ingmar Bergman afirma: “Regardless of my own beliefs and my own doubts, which are unimportant in this connection, it is my opinion that art lost its basic creative drive the moment it was separated from worship. It severed an umbilical cord and now lives its own sterile life, generating and degenerating itself. In former days the artist remained unknown and his work was the glory of God. He lived and died without being more or less important than other artisans; ‘eternal values’, ‘immortality’ and ‘masterpiece’ were terms not applicable in his case. The ability to create was a gift. In such a world flourished invulnerable assurance and natural humility. (...) Today the individual has become the highest form and the greatest bane of artistic creation. The smallest wound or pain of the ego is examined under a microscope as if it were of eternal importance. The artist considers his isolation, his subjectivity, his individualism almost holy. Thus we finally gather in one large pen, where we stand and bleat about our loneliness without listening to each other and without realizing that we are smothering each other to death. The individualists stare into each other’s eyes and yet deny the existence of each other. We walk in circles, so limited by our own anxieties that we can no longer distinguish between true and false.” Cf. Ingmar Bergman Cit. in Melvyn Bragg, *The Seventh Seal (Det Sjunde Inseglet)*, Londres, 1993, p. 9.

íntima, todos os fenómenos sociais, por muito que sejam impessoais na sua estrutura, acabam por converter-se em questões de personalidade, por forma a ganharem um significado. Como refere Michel Foucault:

Antiquity had been a civilization of spectacle. ‘To render accessible to a multitude of men the inspection of a small number of objects’: this was the problem to which the architecture of temples, theatres and circuses responded. With spectacle, there was a predominance of public life, the intensity of festivals, sensual proximity. In these rituals in which blood flowed, society found new vigor and formed for a moment a single great body. The modern age posits the opposite problem: ‘To procure for a small number, or even for a single individual, the instantaneous view of a great multitude.’ In a society in which the principal elements are no longer the community and public life, but, on the one hand, private individuals and, on the other, the state, relations can be regulated only in a form that is the exact reverse of the spectacle.¹¹³

Por outro lado, a tendência para um centramento excessivo no Eu pode conduzir, de forma aparentemente paradoxal, a uma possível ausência de sentido pessoal que se caracteriza por sentir que a vida nada tem a oferecer que valha a pena. Este torna-se um problema psíquico característico da modernidade tardia nos países ocidentais e que assola grande parte das personagens dos filmes em estudo. Tal fenómeno pode ser entendido como uma repressão de problemas éticos que a vida quotidiana vai colocando, mas aos quais se recusam soluções. O isolamento na própria existência pode consistir não tanto numa separação dos seres humanos uns dos outros, mas sobretudo num afastamento dos recursos éticos necessários para viver uma vida que, consoante os parâmetros de cada um, possa ser considerada satisfatória. Deste modo, a procura de autenticidade, a que nos referimos nos parágrafos anteriores, tende a tornar-se num objectivo proeminente e num suporte para a auto-realização pessoal representando, porém, um processo atrofiado em termos éticos. De facto, as sociedades de honra e vergonha, como referimos no subcapítulo anterior, por oposição às de culpa e responsabilidade, características da modernidade tardia ocidental, assentam na tradição e esta possui sempre um carácter normativo. O facto de ser normativo implica uma componente ética que, tendencialmente, terá ajudado a organizar as opções de vida. Como observou Erik Erikson, “o

¹¹³ Michel Foucault *Apud* James Faubion, ed. lit., *Rethinking the Subject. An Anthology of Contemporary European Social Thought*, Boulder, San Francisco, Oxford, 1995, p. 61.

paciente de hoje sofre mais com o problema de em que é que deve acreditar e de quem deve – ou, de facto, de quem pode – ser ou tornar-se, ao passo que o paciente dos primórdios da psicanálise sofria mais com inibições que o impediam de ser o que e quem ele pensava que era.”¹¹⁴

Em todos os filmes em estudo, embora com diferentes intensidades, está representado este centramento excessivo do Eu em si mesmo, encapsulado nas suas próprias angústias existenciais. Ingmar Bergman parece o exemplo mais óbvio de tal problemática, na medida em que o realizador sueco representa em todos os seus filmes, ainda que por vezes de forma intuitiva ou inconsciente, os problemas de um número significativo de seres humanos na cultura ocidental e as suas perturbações narcisistas no período histórico pós Segunda Guerra Mundial. Em parte, Ingmar Bergman evocou para tal ambientes que tendem a favorecer estados depressivos, através da utilização de uma estética modernista e de um estilo narrativo fragmentado em muitos dos seus filmes. No entanto, foi através da escolha de temas a tratar na sua obra cinematográfica que, de uma forma mais explícita, o realizador sueco representou a questão psicológica crucial da sua era. Se numa primeira fase os seus filmes abordavam sobretudo temas existenciais, interpessoais, religiosos e psicológicos, um importante tema que surgiu posteriormente foi o desequilíbrio psicológico, incluindo o narcisismo, a depressão, a psicose e formas menos severas de fragmentação identitária. Por si só, a psicose é o tema preponderante em filmes como *Em busca da verdade* (1961), *A máscara* (1966), *A hora do lobo* (1968), *A paixão* (1969), *Face a face* (1976) ou *Da vida das marionetas* (1980). Este último filme constitui uma crítica explícita aos psicanalistas e em *Saraband* (2003) Johan e Henrik, sobretudo, constituem exemplos desta excessiva prisão nas suas inseguranças e medos. Henrik chega mesmo ao extremo de quase proibir Karin, a filha, de viver a vida dela.¹¹⁵

Em *Saraband*, o Outono como estação física aparece relacionado com o Outono temporal da vida humana, com uma certa melancolia que envolve as personagens. O Outono é a estação dos paradoxos e, nesse sentido, parece adequar-se ao sistema simbólico de Ingmar Bergman: é uma estação serena mas transporta consigo a ameaça omnipresente do Inverno; indicia maturidade, mas o preço a pagar por ela é o envelhecimento; sugere abundância mas é como um prelúdio da perda;

¹¹⁴ Erik Erikson Cit. in Anthony Giddens, *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras, 2001, p. 64.

¹¹⁵ Quase todos os filmes de Ingmar Bergman abordam explícita ou implicitamente o problema da psicose. Optámos por enumerar apenas alguns exemplos mais óbvios pois, devido ao extenso número de filmes que abordam esta problemática, torna-se impossível elencá-los a todos.

desenha formas belas e cores requintadas, mas é estruturado pela degradação; caracteriza-se por uma vida vibrante, mas na presença iminente e constante da morte. Em *Saraband*, o universo simbólico do Sol aparece sobreposto ao universo de Saturno, o planeta da melancolia. Exemplos desta afirmação são as cenas em que Karin conversa com Marianne sobre a sua falecida mãe: juntamente com doces memórias permanece a dor provocada pela ausência materna.

O niilismo da época contemporânea parece falar insistentemente através de figuras da ausência e da perda que marcam um estilo saturnino, outonal e crepuscular. Todas estas características advêm das relações estabelecidas com o tempo actual e que reflectem a sensação de que a história parece ter-se esvaziado do sentido do tempo. O tempo histórico actual parece carecer de memória e história, tornando-se irreal e instalando o seu passado numa espécie de não-tempo. Em compensação relativamente a esta atitude verifica-se a tendência oposta no sentido de uma busca obcecada pelo passado por forma a atribuir-lhe uma ordem interna: é o que sucede com Marianne de *Saraband* que começa e termina o filme tentando ordenar inúmeras fotografias alusivas ao seu passado.

Em *Saraband* o tempo real está relacionado com o tempo da memória. No início de *Saraband*, no prólogo, Marianne mostra fotografias ao espectador, que são como fragmentos ainda dispersos do seu passado, mas também do seu presente. Essas fotografias contam brevemente a sua vida e páram no momento em que ela escolhe deixá-las de parte para se juntar a nós que a escutamos, vemos, terminando o seu discurso com a interrogação de se deveria ou não visitar o ex-marido Johan. A câmara fixa o olhar de Liv Ullmann. Neste filme Marianne fala-nos, não nos pede nem compaixão nem paixão. Ela pergunta-se.

No entanto, para Ingmar Bergman parece ser o uso do grande plano o que melhor exemplifica a sua relação com o tempo: este uso não se limita ao critério espacial, representando também uma etapa a atingir ou ultrapassar no desenvolvimento temporal do filme. Em *Saraband*, os grandes planos não se distribuem de modo arbitrário, não se intercalam repentinamente, de forma independente do desenvolvimento interno da cena, nem em qualquer momento, mas apenas onde a sua energia potencial pode fazer-se expressar. Em *Saraband* e em todos os outros filmes de Ingmar Bergman, o grande plano é apenas parte de uma representação como o são, por exemplo, as figuras em *repoussoir* existentes numa pintura barroca que introduzem dinamismo no quadro. Neste sentido, os grandes planos das personagens, filmados por uma câmara semelhante a uma máquina

de raio x ou a um detector de mentiras, parecem “tudo” revelar ao desfazerem a máscara defensiva das personagens, mostrando a sua mais profunda intimidade. A transparência das emoções, patente nos rostos daquelas, torna-se em imagens que escondem sempre complexidades latentes, sofrimentos profundos como podemos observar, entre outras cenas, na sequência do encontro de Henrik e Johan na biblioteca deste último. Ingmar Bergman foi sem dúvida um dos realizadores que mais salientaram a relação fulcral que une o grande plano, o rosto e o cinema: “Notre travail commence avec la visage humaine (...). La possibilité de nos approcher de la visage humaine c’est la originalité première et la qualité distinctif du cinéma.”¹¹⁶

Os rostos em Ingmar Bergman são filmados como máscaras. Uma das características da máscara é a sua capacidade para se modificar – um dos pesadelos de Johan, o protagonista de *A hora do lobo*, consiste na imagem de uma velha cujo rosto vai atrás quando levanta o chapéu. Este tema encontra-se aprofundado no seu filme *A máscara*, mas percorre todos os outros. O argumento deste último filme centra-se na história de uma jovem enfermeira, Alma, que tem como tarefa cuidar de Elisabeth Vogler: uma actriz que se recusa a falar. À medida que o tempo passa, Alma fala constantemente com Elisabeth, revelando os seus segredos, nunca obtendo uma resposta. No entanto, começa a aperceber-se de que a sua própria personalidade começa a ser fundida com a de Elisabeth. *Persona* significa máscara que, por sua vez, se pode traduzir em rosto. Máscara ou rosto é a mesma pele que tudo revela e tudo esconde em simultâneo, consiste na mesma composição artificiosa da ilusão artística, da tragicomédia social. Neste sentido, a actriz Elisabeth, extremamente maquilhada, de *A máscara*, é atingida por uma extrema emoção a meio de uma cena, deixa de viver e de representar, renunciando à sua máscara.

Já os estóicos afirmavam que o mundo é como um teatro onde cada um desempenha um papel que não escolheu; posteriormente este torna-se um *leitmotiv* shakespeariano e barroco. O mundo bergmaniano parece encenado como um teatro. Em *O silêncio* (1963), Ester grita em certa passagem do filme: “Não quero aceitar o meu papel.” (CdF). Todas as personagens parecem revelar que a personalidade, que se crê ser o aspecto mais íntimo de cada um, não é mais do que *persona*, a máscara que era usada pelos actores na Roma da Antiguidade Clássica. Ou seja, a personalidade não é mais do que uma aparência, simultaneamente fruto do acaso, da vida em sociedade e dos conflitos necessários à sobrevivência de cada um. Como nada mais existe do que

¹¹⁶ Ingmar Bergman, *Cahiers du Cinéma*, Outubro de 1959, p. 32.

uma máscara, o Outro não consegue mediatizar as carências do Eu, transformando-as em desejo. Em *Sonata de Outono* (1978), mãe e filha conversam uma com a outra e Ingmar Bergman filma muito de perto os dois rostos, as duas máscaras justapostas. A proximidade espacial entre as duas figuras nada mais faz do que tornar ainda mais cruel o seu isolamento. Esta é também a explicação de Ingmar Bergman para a intensidade dos seus longos planos fixos, sobretudo sobre o rosto das atrizes. O realizador sueco explica:

Plus une scène est violente, crue, terrible, brutale, inconvenante, et plus il est indiqué de faire de la caméra un agent de communication objectif. Si la caméra bouge et commence à se balader un peut partout, on perd beaucoup de l'effet [...] et en gardant la caméra immobile, l'effet est beaucoup plus brutal, beaucoup plus drastique et beaucoup plus vrai.¹¹⁷

Esta utilização do grande plano por parte do realizador sueco acentua o carácter obsessivo dos seus filmes, como se todos eles não passassem de um só: a ansiedade perante o significado da morte, as crises familiares, as histórias de casais, uma religiosidade sempre presente, ainda que muitas vezes subtil. Como refere Vasco Câmara: “Nas suas *Histoires du cinéma*, o Godard diz que o Hitchcock sobrepôs à ordem do mundo a sua própria ordem. É assim o Bergman.”¹¹⁸ No caso específico de *Saraband*, a claustrofobia é acentuada pelo facto de que todo ele foi filmado em estúdio, à excepção de um plano: o *travelling* em que Karin corre pela floresta, o que, para além de relembrar passagens de *A fonte da virgem* (1960), remete para o facto de que esta é a única personagem que alcança a libertação face ao seu passado.¹¹⁹

O centramento excessivo no Eu é, por sua vez, representado de modo diferente em *Dogville* (2003). As cores no filme vão mudando consoante as estações do ano e o passar dos dias, mas o espaço artificial da vila não permite que o horizonte e o próprio céu mudem, sendo uniformemente pretos ou brancos. Este aspecto cria um sentimento de claustrofobia que é acentuada pelos movimentos da câmara de Lars Von Trier, provocando sensações de vulnerabilidade e até um sentimento de pânico. A prisão nesta vila representa a prisão na própria identidade pessoal das

¹¹⁷ Idem Cit. in Michel Ciment, Yann Tobin, ed. lit., “Dossier Ingmar Bergman”, *Positif*, nº 497 / 498, Julho / Agosto de 2002, p. 35.

¹¹⁸ Vasco Câmara, “Ingmar Bergman. Há muito tempo...”, *Y Cinema, Público*, 14 de Janeiro de 2005, p. 9.

¹¹⁹ Aprofundaremos esta ideia nos subcapítulos 3.1. “Na sombra de um sorriso. O desejo de fuga” e 3.2. “‘Tomorrow is Another Day’? O desejo de recomeço”.

personagens, sobretudo a prisão de Grace nas suas próprias convicções e sentimentos que, como concluímos no final do filme, não deixam de ser dogmáticos: ou o preto ou o branco, tal como o céu do filme. Se os habitantes de Dogville foram cruéis para com ela, não têm perdão e por isso merecem todos a morte. De facto, nem um raio de luz natural ou ar atravessa o cenário de *Dogville*: estamos na zona morta da abstracção esquemática e da fábula moral didáctica – tal como nas fábulas o mundo é visto de forma dicotómica e fechada. À semelhança de *Europa* (1991), as personagens parecem deslocar-se numa maquete, mas com a diferença radical de que em *Dogville* as barreiras e os limites são interiorizados profundamente pelas personagens e fazem parte integrante da uniformização dos seus comportamentos e sentimentos.

Também a cidade de Londres em *Spider* (2002), sempre sombria e nocturna, acentua a prisão de Spider na sua própria identidade pessoal fracturada. O mesmo acontece com as tonalidades sombrias de todo o filme *Million Dollar Baby* (2004) ou, como referimos atrás, a melancolia outonal dos tons de castanho em *Saraband*. Por contraste mas com uma função semelhante, as cores vivas de *Magnolia* (1999), *American Beauty* (1999) e *Hable con ella* (2002) não deixam de acentuar o drama pessoal das personagens.

No caso específico de *Spider* e em todos os filmes de David Cronenberg, a melancolia está presente. À semelhança de Max Renn, o protagonista de *Videodrome* (1983), Spider não consegue calar as “vozes”, nem desligar as imagens que o atormentam – incluindo, sobretudo, a própria imagem que construiu de si próprio. O argumento de *Videodrome* centra-se na história de Max Renn, um operador da TV cabo que descobre um programa pornográfico chamado “Videodrome”. Porém o programa é mais do que um espectáculo televisivo; consiste numa experiência que se serve de transmissões televisivas regulares para alterar permanentemente as percepções dos telespectadores, causando danos cerebrais. Max acaba por envolver-se com as forças que criaram o “Videodrome” e com as forças que o querem controlar. O seu corpo acaba por tornar-se na última arma destinada a combater essa conspiração global.

No caso de *Spider*, verifica-se um crescente e aflitivo aprisionamento deste no interior da sua própria mente. Em relação a Max Renn, observa-se o seu isolamento num armazém onde se encontram, numa visão em ruínas semelhante à dos psicopatas, muitos dos objectos do seu quarto de dormir e é lá que se suicida. Tal como o que sucede a Spider percebemos que, provavelmente, todo o filme não passou de uma ilusão criada pela sua própria mente e que, afinal, nunca chegou a

sair do seu quarto. O fim solitário destas duas personagens não deixa de remeter para a melancolia tal como é descrita por Jean Starobinski: “a melancolia torna-se enfim o estanho graças ao qual a imagem irradia. (...) A melancolia nasceu no momento em que os filósofos e os médicos se decidiram a explicar o medo, a tristeza e as desordens do espírito por uma causa natural.”¹²⁰ Sem dúvida, esta definição aplica-se, também, ao método relacionado com a corporalidade utilizado nos filmes de David Cronenberg.

Tais elementos formam uma dramaturgia coerente, realçada pela relação das personagens com o espaço. A acção dos filmes do realizador canadiano desenrola-se num espaço quase único e fechado que, como já referimos, no caso de *Spider* é a própria cidade sombria de Londres – também em *Eastern Promises* (2007) Londres é filmada como um espaço estranho, sujo e misterioso. A uma visão quase documental sobre a Inglaterra industrial, opõe-se um Spider dobrado sobre si próprio com gestos íntimos e confusos: é este contraste entre um mundo a pulsar de energia e um corpo frágil, o que ajuda a definir a personagem. Em todos os filmes de David Cronenberg existe sempre um número reduzido de personagens, o que reforça a sensação de fechamento. A acção baseia-se num dado simples que vai ganhando progressivamente tonalidades hiperbólicas, desenvolvendo-se até às consequências mais extremas, segundo um movimento criado pelos sentimentos do protagonista. A acção concentra-se no herói, reduzindo as outras personagens à relação que estabelecem com ele, o que permite que o espectador se envolva com o protagonista e tente compreender a relação única que este estabelece com o mundo.

Em *Crash* (1996), por exemplo, a sensação de claustrofobia no mundo dos carros e do sexo aparece acentuada pelas cores do filme: azuis, violetas, amarelos, malvas e negros – as cores dos hematomas e feridas que marcam todo o filme acentuando a sua dimensão clínica e metálica, à semelhança do que sucede em *Dead Ringers* (1988). Esta unidade é facilitada e reforçada no domínio estético pela manutenção fiel de uma equipa de colaboradores: Carol Spier nos *décors*, Howard Shore para a música, Mark Irwin na fotografia.¹²¹

Em relação a *Million Dollar Baby*, é como se existisse uma coreografia construída para um trio: Maggie, Frankie e Scrap. A primeira parte do filme, desenrola-se no “huis clos” de um único

¹²⁰ Jean Starobinski *Apud Catálogo Saturne en Europe*, Strasbourg, 1988, p. 7.

¹²¹ O subcapítulo seguinte, 2.2. “Imposição consentida: o controlo do corpo” centra-se, sobretudo, nos filmes do realizador canadiano. Nele são dados exemplos concretos que ajudam a explicar como se concretiza uma unidade coerente na filmografia de David Cronenberg.

cenário, o ginásio “Hit Pit”. Na segunda parte, o filme não sai deste mundo fechado a não ser para passar de um ring de boxe para outro e, antes da permanência de Maggie no hospital, o mundo exterior apenas surgirá através da visita de Maggie à sua sinistra família, que, mais tarde, no seu leito de morte, tentará convencê-la a assinar um testamento, ainda que tenha de o fazer com uma caneta entre os dentes. As acções repetem-se: bater num saco de boxe, bater num companheiro de treino, bater num adversário. A luz envolve os corpos de um brilho ténue, libertando aqui e acolá, por vezes por todo o lado, uma penumbra um pouco difusa, incerta. Todo o ambiente cria uma certa euforia antes de denunciar o boxe como peça de uma maquinaria que induz quase sempre desfechos trágicos.

Também a representação de vidas solitárias e fragmentadas em *American Beauty* não deixa de reflectir sobre este problema. Este filme aborda de forma particularmente explícita o centramento no Eu, ao apresentar características comportamentais que o indiciam em todas as personagens. *American Beauty* chega mesmo a mostrar Carolyn, a mulher do protagonista, dentro do carro, quase no final do filme, com manuais de auto-ajuda espalhados no “lugar do morto”. Os livros de auto-ajuda, bem como a terapia, constituem uma expressão específica de práticas e dilemas frequentes na modernidade tardia ocidental, podendo ser considerados como sistemas periciais profundamente relacionados com o projecto reflexivo do Eu a que já nos referimos: constituem metodologias de planeamento de vida.

A melancolia invade *American Beauty* na forma como conta a história de personagens que nos surgem como prisioneiras de si mesmas ou de outros, de personagens que tentam escapar das mais variadas prisões. Por este motivo, tornam-se recorrentes no filme imagens de uma personagem apanhada numa certa moldura, quer por detrás de uma janela, quer encerrada por uma porta num compartimento pequeno. Por outro lado, existe uma simetria entre as cenas, com pequenas variações, o que faz lembrar as rimas de um verso, não deixando de acentuar a ideia de prisão das personagens. Como exemplo, podemos referir a cena anterior ao genérico inicial do filme que constitui uma parte de uma cena alargada, posterior, em que Jane é filmada por Ricky, constituindo a primeira de nove momentos em que observamos Ricky a filmá-la. A *voz-off* de Lester, acompanhada por um picado aéreo, surge na cena de abertura do filme e é repetida no princípio e no fim do terceiro acto. No entanto, os elementos visualmente mais vibrantes, repetidos até à exaustão, são as rosas vermelhas que, estando sempre presentes no seu jardim e casa unem a

realidade à fantasia de Lester. O vermelho das rosas propaga-se por toda a parte e, através da cena final, consegue a fusão da simbologia sexual, aliada à fantasia na imagem da rosa, com o sangue espalhado pela cozinha, associado ao *memento mori*.

A cor vermelha em *Hable con ella* também pode ser interpretada como o acentuar da relação íntima e profunda entre as personagens principais e destas com a morte, ganhando tonalidades sombrias. A alternância de claros-escuros no filme explica-se pelo recurso a cenários frios como o estúdio de dança, a prisão ou o hospital que justificam a invasão de um branco restituído ao seu valor primitivo de luto, correspondendo a uma tradição pictural espanhola relacionada com representações do moribundo. O quadro “A morte de São Boaventura” (1629), de Francisco Zurbarán, é representativo dessa simbologia relacionada com o branco: o próprio defunto aparece vestido dessa cor. Em quadros do mesmo pintor, como “Aparição do apóstolo São Pedro a São Pedro Nolasco” (1629), o branco aparece também relacionado com o divino e o sobrenatural.

Em *Hable con ella*, o branco e preto, aliados à ausência de palavras faladas em *El amante menguante*, fazem ressaltar a vida das palavras e da cor em todo o filme. Deste modo, *Hable con ella* ganha uma força cromática semelhante a *The Wizard of Oz* (1939), de Victor Fleming, porém com a diferença de que no filme de Pedro Almodóvar é a “realidade” e não a fantasia onírica a que é vibrante na sua diversidade multicolor. O facto de ser a fantasia (associada ao inconsciente, ao sonho, ao desejo) aquela que se revela sem cor e sem som algum que não a música – elemento chave em todo o melodrama, como referimos no subcapítulo anterior - reforça, se tal é possível, a diferença em relação à vida real. Porém essa diferença, longe de permanecer consolidada, alimenta uma dinâmica combinatória na qual a dicotomia se torna mais precária e, por isso, mais sujeita a simetrias, substituições e semelhanças. Sobre a cor, Pedro Almodóvar comenta:

Personally, my greatest source of inspiration is probably Hitchcock. And what I've taken most from him are colors, first because these are colors that remind me of my childhood, and also – and this is probably connected – because they are the colors that correspond to my notion of what a story is.¹²²

O sentimento de solidão e intimismo que invade o filme é também sublinhado pelo número restrito de personagens por oposição ao que sucede, por exemplo, no filme anterior *Todo sobre mi*

¹²² Pedro Almodóvar Cit. in Laurent Tirard, *Moviemakers' Master Class. Private Lessons from the World's foremost Directors*, Nova York, Londres, 2002, p. 84.

madre (1999). Este efeito parece resultar da centralidade do tema da situação de coma, que deixa de ser um mero prólogo como em *La flor de mi secreto* (1995) e em *Todo sobre mi madre*, para passar a ser o *leitmotiv* do filme. Esta opção permite que outras narrativas e motivos emocionais presentes em filmes anteriores de Pedro Almodóvar possam aparecer desenvolvidos até ao seu limite. Por outro lado, a estrutura narrativa e circular do filme, constituída por vários segmentos temporais que se inter-relacionam entre si e que são retomados ao longo da narrativa fílmica, acentua o sentimento de claustrofobia e complexidade que se sente ao longo de *Hable con ella*. A cena em que Lydia e Marco conversam no carro imediatamente antes do acidente que a vitimiza, é um exemplo de uma cena que é deixada *in medias res*: Lydia volta-se para Marco e diz: “Marco, tenemos que hablar después de la corrida” (CdF); e Marco responde-lhe intrigado, “Se ya vamos hace una hora hablando” (CdF), ao que ela replica, “Yo no” (CdF). Marco confirma “es verdad” (CdF). Esta prática estrutural é nova por parte de Pedro Almodóvar. Numa fase posterior do filme retornaremos a este momento, quando o conteúdo da conversa que tínhamos perdido é finalmente revelado.

Ainda sobre a questão do encerramento no Eu em *Hable con ella*, a figura do psicólogo, pai de Alicia, não deixa de revelar a pouca consideração que Pedro Almodóvar parece ter para com a psicanálise. De facto, em todos os seus filmes que abordam esta questão, a psicanálise parece constituir a prova, pela recorrência ao absurdo, da incapacidade de compreensão dos seres humanos uns pelos outros. O filme *Laberinto de pasiones* (1982), por exemplo, não deixa de reflectir sobre a psicanálise, contextualizando-a na Espanha daquela época. De facto, Madrid não foi apenas um centro de imigração rural espanhola, mas também o foi para emigrantes, muitos deles exilados políticos da América do Sul. Susana, a extravagante psicanalista argentina de *Laberinto de pasiones*, lacaniana como ela mesmo sublinha na sua auto-apresentação no filme, remete para a onda de psicanalistas – muitos deles “pseudo-psicanalistas” – que invadiram Madrid e outras grandes cidades espanholas em finais dos anos 70, inícios dos 80. Essa migração foi tão acentuada, incluindo outras nacionalidades e profissões, que originou o termo pejorativo “sudaca”.¹²³ Sobre a utilização da psicanálise nos seus filmes, Pedro Almodóvar comenta que:

¹²³ Cf. estes dados em Maria Antonia Garcia Deleon, Teresa Maldonado, *Pedro Almodóvar. La otra España caní* (sociología y crítica cinematográficas), 2ª ed., Ciudad Real, 1989, p. 113.

L'utilisation de la psychanalyse et de la psychanalyste est strictement parodique. Je voulais faire quelque chose que je n'ose d'ailleurs toujours pas faire, une parodie de tous ces films – y compris certains Hitchcock que j'aime beaucoup – où les traumatismes des personnages sont expliqués à travers un flash-back sur l'enfance très construit qui élucide ce qui ne peut pas l'être.¹²⁴

Magnolia, por seu lado, não deixa de acentuar este centramento excessivo na identidade pessoal, sendo que este aspecto parece-nos ser levado ao extremo num outro filme de Paul Thomas Anderson, *There will be blood* (2007). O protagonista do filme, Daniel Plainview (representado pelo actor Daniel Day-Lewis) – o seu apelido é, sem dúvida, simbólico – é um homem completamente obcecado por ele próprio. O mundo, para ele, parece existir apenas da maneira como ele o concebe, como um mero instrumento para conseguir aumentar a sua fortuna. Este solipsismo assustador, aliado à ideia americana do *self-made-man*, é demonstrado logo na sequência de abertura do filme que serve como metáfora da vida do protagonista. Daniel Plainview escava uma mina à procura de prata mas, em simultâneo com a descoberta do minério, um acidente provoca a sua queda no poço da mina, provocando a quebra da sua perna. Daniel Plainview iça-se sozinho, com muitas dificuldades, e é sempre assim que a personagem vai optar por viver a sua vida ao longo do filme.

No caso específico de *Magnolia* as sensações melancólicas e claustrofóbicas estão relacionadas com o trauma causado pela prisão no passado, por parte das personagens, a que nos referiremos abaixo. De facto, a estrutura técnica do filme assemelha-se à estrutura do trauma. Tal como o cinema, a neurose traumática é permanentemente um objecto de montagem, bem como rebobinada e visionada vezes sem conta. O trauma é causado por uma brecha nos mecanismos protectores da mente e é através da repetição do trauma, através de formas irreconhecíveis para a pessoa traumatizada, que ela tenta psicologicamente retomar o controlo sobre a brecha. Estas repetições aparecem normalmente como casuais ou aleatórias. O exemplo mais famoso desta situação, em S. Freud, é o caso da mulher que continuamente casa com maridos que acabam sempre por morrer.¹²⁵ No sentido freudiano, o trauma implica, portanto, para além da retrospecção

¹²⁴ Pedro Almodóvar *Apud* Jean-Max Méjean, *Pedro Almodóvar*, Roma, 2004, p. 27. Provavelmente, Pedro Almodóvar refere-se a *Marnie* (1964).

¹²⁵ Cf. James Strachey, ed. Lit. e trad. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XIV - (1914-1916). *On the history of the psycho-analytic movement papers on metapsychology and other works*, Londres, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, [s.d.].

consciente ou não, uma forma específica de temporalidade caracterizada pelo adiamento: o acontecimento traumático nunca é confrontado mas, pelo contrário, é sempre diferido, vislumbrado apenas através de repetições tardias dele mesmo. Idêntico é o que sucede em *Magnolia* e com os momentos que captura. O momento nunca é enfrentado, mas sempre diferido, rodado mais tarde numa série de imagens repetidas em permanente mudança. Nem o trauma ou o filme oferecem um acesso imediato à experiência.

De facto, a primeira parte de *Magnolia* sublinha a repetição característica do cinema e aparece subtilmente relacionada com a repetição provocada pelo trauma. Não apenas na sua estrutura formal o filme parece espelhar a estrutura do trauma, como a própria narrativa de *Magnolia* parece descrever diversos tipos de compulsões repetitivas. Estas compulsões relacionam-se com a estrutura do duplo que percorre as famílias. Como demonstraremos abaixo, a figura parental aparece reproduzida não só na sua relação com os respectivos filhos, mas também com a repetição constante das mesmas frases pelas personagens, através da chuva que cai em permanência e da música que percorre todo o filme. As repetições fazem também parte do comportamento compulsivo que caracteriza as personagens: o consumo de drogas (Claudia, Linda e Earl), sexo (Frank), abuso sexual e infidelidade (Jimmy e Earl) e até o próprio conhecimento (Stanley e Donnie). A canção de Ammie Mann, que todas as personagens cantam enquanto a chuva cai, sublinha de maneira explícita esta compulsão à repetição: “once you thought, when you first began that you got what you want; but its not going to stop, until you wise up.” Como veremos em subcapítulos posteriores, algumas personagens conseguirão “wise up”, quebrando assim o ciclo de repetições causado pelo trauma.

Deste modo, a identidade pessoal constitui um aspecto central desta dissertação, porque permite a problematização de aspectos relacionados com questões que potenciam a violência: a relação do Eu com o Outro (a ténue fronteira entre o auto-retrato e o hetero-retrato), algumas das múltiplas contradições que envolvem a identidade pessoal e a constante procura no seu duplo sentido. Por um lado, temos a procura incessante com vista a conferir um sentido ao Eu, através da reflexão e de uma contínua aprendizagem de si mesmo, por outro lado a eterna procura do inviável, do impossível, do que é inacessível à própria condição humana. O modo como se estrutura a identidade pessoal condiciona todos os comportamentos, violentos ou não, das personagens.¹²⁶

¹²⁶ Tratámos desta problemática em trabalho anterior: *Vergílio Ferreira. Amor e violência*, Lisboa, 2008, p. 25 e ss.

A narrativa que cada um conta sobre si mesmo ajuda a estruturar a construção da identidade pessoal. Como intuiu Jean-Paul Sartre:

Para o acontecimento mais banal se tornar uma aventura, é preciso, e é bastante, que nos ponhamos a *contá-lo*. É o que engana as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias: vive cercado das suas histórias e das de outrem, vê tudo quanto lhe sucede através delas; e procura viver a sua vida como se estivesse a contá-la.¹²⁷

A acção e o discurso são as características que distinguem os seres humanos. A acção deixaria de tornar-se possível sem o discurso que a exprimisse e o agente do acto, o actor, só o pode ser se for, simultaneamente, o autor das palavras. O acto pode ser percebido sem discurso; porém, só ganha relevância através da palavra falada através da qual o autor se identifica, anunciando o que faz, fez ou pretende ainda fazer. Deste modo, só numa total passividade ou num completo silêncio é que alguém pode esconder quem é.

O mesmo sucede em relação à própria identidade pessoal. Só podemos saber quem é um determinado ser humano se conhecermos a história na qual ele é o herói: a sua biografia. As características heróicas exigidas, neste contexto, são as explicadas por Hannah Arendt. A autora refere que “a conotação de coragem, que hoje reputamos qualidade indispensável a um herói, já está, de facto, presente na mera disposição de agir e falar, de inserir-se no mundo e começar uma história própria.”¹²⁸

O trabalho centrado na narrativa pessoal tem de ser constante, devido às contradições inerentes à vivência experiencial de cada um e ao equilíbrio, sempre precário, das suas pulsões. A construção narrativa, bem como a sua reelaboração permanente, resultam decisivas para fomentar o sentimento de continuidade pessoal num determinado tempo e espaço. A identidade pessoal está imbuída de incertezas e angústias existenciais, tendo de construir a organização reflexiva coerente da sua autobiografia e o precário equilíbrio da sua estrutura pulsional. A produção constante de alteridades, de diferentes realidades, reifica e fixa a identidade pessoal, estruturando-a como um

¹²⁷ Jean-Paul Sartre, *A Náusea*, Porto, Imp. 2003, p. 56 (itálico do autor).

¹²⁸ Hannah Arendt, *A condição humana*, Lisboa, 2001, p. 236. Para uma análise aprofundada da importância do discurso e da acção para a identidade humana cf. todo o capítulo V “Acção”, pp. 223-310. Como epígrafe deste capítulo, a autora cita Isak Dinesen: “Todas as mágoas são suportáveis quando fazemos delas uma história ou contamos uma história a seu respeito.” Idem, *Ibidem*, p. 223.

instável entrecruzamento entre ficção e realidade histórica. Daí o desabafo de Bernardo Soares: “Sim, amanhã, ou quando o Destino disser, terá fim o que fingiu em mim que fui eu.”¹²⁹

No caso de alguns dos protagonistas dos filmes em estudo, a sua identidade pode considerar-se fragmentada. A identidade pessoal situa-se sempre no limite de uma possível fractura: a escolha que cada um faz daquilo que quer ser, pois aquela é sempre contingente e relacional necessitando de uma ordem interna, de uma auto-organização. A identidade pessoal resulta de uma criação de sentido, sendo sempre uma construção do próprio indivíduo. Por vezes, a identidade pessoal fecha-se contra o exterior. Na sequência do que referimos, para alguém conseguir relacionar-se com os outros, necessita também e primeiramente de encontrar-se a si próprio: é esta a grande procura dos protagonistas, que se torna, de facto, uma aprendizagem e que como tal necessita de esforço pessoal para poder ser concretizada.

No sentido de um auto-conhecimento mais profundo, a procura do Eu está relacionada com a ideia de tempo. Não viver o tempo é ausentarmo-nos de nós mesmos, esquecer a nossa identidade e a coerência da narrativa pessoal pressupõe sempre a permanência temporal e a auto-estima do Eu. David Cronenberg comenta a propósito de *Spider*:

Il faut à l'être humain une volonté exceptionnelle pour maintenir une constance à travers le temps. J'ai aussi lu Schopenhauer, et Heidegger selon qui le temps est la réponse à la question de l'être. Ce qui nous différencie d'un oiseau ou d'une fleur, c'est notre conscience d'exister dans le temps. Je pensais à tout cela en préparant le film. (...) Lire de la philosophie fait naître des images en moi, des idées pour des récits ou des scènes. Ce qui me paraît normal, le cinéma étant la philosophie. L'image renvoie à l'idée, et, selon Schopenhauer, le monde est volonté et représentation.¹³⁰

Porém, não apenas a personagem principal de *Spider* mas também as personagens de *Magnolia*, Benigno de *Hable con ella* ou Johan e Henrik de *Saraband*, acabam por viver em grande parte num tempo de memória.¹³¹ *American Beauty*, por exemplo, é um filme de memórias,

¹²⁹ Fernando Pessoa, *Livro do desassossego, por Bernardo Soares*, Vol. 1, Lisboa, 1982, p. 177.

¹³⁰ David Cronenberg Cit. in “Dossier David Cronenberg”, *Positif*, nº 501, Novembro de 2002, p. 83.

¹³¹ Nem todas as personagens de *Magnolia* vivem aprisionadas às memórias do seu passado. Como veremos nos subcapítulos 3.1. “Na sombra de um sorriso. O desejo de fuga” e 3.2. “‘Tomorrow is Another Day’? O desejo de recomeço”, o modo como essas personagens lidam com a memória de acontecimentos traumáticos vai determinar se

sobretudo a memória de uma vida que deixou de existir – o protagonista, Lester Burnham, fala-nos depois de morto.

O tempo em que vivem os protagonistas de *Magnolia*, *Spider*, *Hable con ella* e *Saraband* surge, assim, fragmentado, pois é o tempo da memória, no qual a narrativa do Eu aparece como pura ficção, como um verdadeiro conto - mas, de facto, como referimos atrás, não é qualquer narrativa pessoal vivida uma construção dos seus actores?¹³² A identidade é, como sabemos, uma forma de afirmação relativamente ao Outro com o objectivo de se legitimar. Na sua dimensão temporal, o ser humano só consegue construir identidade com constantes alusões ao seu próprio passado. No entanto, esta noção de tempo parece revelar uma descontinuidade, um fraco enquadramento sequencial, lógico do tempo vivido pelos protagonistas dos referidos filmes sendo que, como já referimos, o conhecimento de si implica uma consciência no tempo, a estruturação do Eu como um devir. No caso de *Magnolia*, por exemplo, esta fragmentação identitária e temporal reflecte-se no próprio modo fragmentado como são apresentadas as vidas das personagens.

Neste sentido, pode afirmar-se que o imaginário da construção ficcional de grande parte das personagens dos filmes em estudo é um universo fechado: o Eu vai-se sempre percorrendo para voltar ao princípio. É a lógica do próprio sistema que obriga à constante procura da outra metade que unifique o Eu. Este sistema cíclico é eterno e, também por aí, se pode explicar a lógica circular e fechada das personagens. Podemos concluir que, no que respeita a estas, se verifica a prisão no passado. Como no contexto em que a ele se refere S. Freud, o acto de agir (*agieren*), para as personagens, aparece intimamente relacionado com o recordar (*sicherinnern*), sendo que estes dois verbos se opõem como duas maneiras de provocar o retorno do passado ao presente.¹³³ A história destes protagonistas apresenta um esquema narrativo circular, no sentido em que começam num local relacionado com as origens (problemas relacionados com as figuras parentais), percorrem vários outros lugares e, no final, regressam ao local de origem. Este esquema está intimamente relacionado com a construção da identidade pessoal destas personagens enquanto narrativa ficcionada, o que pressupõe a construção de um romance triádico como construção aleatória:

conseguem ou não libertar-se da violência inerente ao que sentem em relação ao seu passado. O mesmo sucede em relação a personagens dos outros filmes em estudo. Como analisaremos abaixo, nem Ricky ou Jane de *American Beauty* se encontram prisioneiros do passado.

¹³² Empregamos aqui “actores” no sentido de sujeitos de acção, tendo em mente Hannah Arendt. Cf. Hannah Arendt, *Op. Cit., passim*.

¹³³ Cf. J. Laplanche e J. – B. Pontalis, *Vocabulário de psicanálise*, 3ª ed., Lisboa, 1976, p. 36.

verifica-se a saída do mundo originário, de seguida dá-se a aprendizagem para, por fim, se regressar às origens. No caso específico de *Spider* (*Spider*), *Benigno* (*Hable con ella*),¹³⁴ Johan e Henrik (*Saraband*), tal retorno permanente ao passado revela-se uma aporia.

A ideia de eterno retorno inerente à estrutura de muitos mitos foi estudada por Mircea Eliade. Em muitas sociedades arcaicas o tempo da origem é considerado como uma mítica Idade do Ouro em que tudo era perfeito e, por isso, necessita ser permanentemente reatualizado. A recuperação deste tempo primordial seria a única coisa capaz de garantir a renovação total da sociedade, da vida e do Cosmos obtendo-se, sobretudo, pela reatualização do momento da criação do mundo. Como explica Mircea Eliade, relacionados com estes mitos existem os que relatam as aventuras de heróis ou feiticeiros poderosos. Se interpretados de forma metafórica, estes últimos mitos apresentam uma estrutura semelhante à descrita no parágrafo anterior e que aponta, mais uma vez, para o percurso de algumas das personagens dos filmes em estudo: num primeiro momento o herói é devorado por um monstro do qual consegue libertar-se após ter forçado o ventre do agressor; num segundo momento, verifica-se a passagem iniciática do herói através de uma *vagina dentada* ou a perigosa descida a uma cratera ou gruta identificadas com o útero da Terra / Mãe. Todas estas peripécias constituem provas iniciáticas, através das quais o herói alcança uma nova maturidade física e espiritual.¹³⁵ No caso de *Benigno* a entrada na *vagina dentada*, simbolizada de forma explícita em *Hable con ella* através do filme mudo “El amante menguante”, representa a prisão, que se torna fatal, ao ventre materno identificado com o amor que sente pela mulher amada, Alicia.¹³⁶ No entanto, geralmente,

(...) os mitos e ritos iniciáticos do regresso ao útero salientam o seguinte facto: ‘o regresso à origem’ prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico. Há,

¹³⁴ À semelhança de *Benigno*, o próprio Pedro Almodóvar admite este percurso narrativo circular como núcleo do seu filme *Volver* (2006): “Para mim este filme é um regresso às coisas mais importantes da minha infância. Descobri que foram todas aquelas mulheres com as quais cresci que me deram a verdadeira educação sobre a vida e as suas histórias e cantigas são a origem da minha capacidade de criar. O filme é uma espécie de reconciliação com o passado, com a minha infância e com a aldeia onde nasci. Quando era criança tudo o que queria era crescer e ir-me embora, por isso este filme é o regresso de uma maneira que só se pode fazer quando somos adultos.” Cf. Pedro Almodóvar Cit. in Helen Barlow, “Almodóvar, adulto, reconcilia-se com a sua infância”, *Y Cinema, Público*, 8 de Setembro de 2006, pp. 16-17.

¹³⁵ Cf. e aprofunde estas ideias em Mircea Eliade, *Aspectos do mito*, Lisboa, [s.d.], *passim*.

¹³⁶ Esta ideia será analisada no subcapítulo 2.4. “Nas margens da nostalgia: a dor contida no amor” e no subcapítulo 3.1. “Na sombra de um sorriso. O desejo de fuga”.

propriamente, renascimento místico de ordem espiritual, isto é, acesso a uma nova forma de existência (que inclui a maturidade sexual, a participação no sagrado, em suma, a ‘abertura’ ao Espírito).¹³⁷

Também nos parece ser esta a mensagem subjacente à ideia de eterno retorno, tal como é teorizada por F. Nietzsche. Na sua obra *Assim falava Zaratustra*, o filósofo parece pretender estimular o ser humano a tornar-se criador do mundo na sua totalidade, para o melhor e para o pior. Neste sentido, parece incitar-nos a voltar ao passado para podermos modificar o futuro, mostrando conhecer como o futuro é condicionado pelo passado. É neste sentido que os seus animais lembram a Zaratustra: “tu és o profeta do Eterno Regresso. É esse o teu destino.”¹³⁸ Esta necessidade cíclica e constante de retorno ao passado é uma característica de todas as personagens dos filmes em estudo e a violência inerente a este processo é inevitável. Porém, como afirma F. Nietzsche: “a maior malignidade é parte integrante da bondade suprema, quero dizer daquela que é criadora.”¹³⁹ É através da dolorosa análise do passado que podem ser reveladas às personagens as suas novas e sempre abertas possibilidades para o futuro. Os agentes que potenciaram a crise do Eu tornam-se os alicerces de uma possível renovação. *Magnolia* é o filme que melhor ilustra estas afirmações, pois todas as histórias pessoais são tentativas de cicatrizar um passado doloroso.

Já anteriormente D. W. Griffith em filmes pioneiros como *The Restoration* (1909) ou *A Drunkard’s Reformation* (1909), perpetuara a ideia de purificação e progresso moral do herói, a linearidade da acção e a catarse do espectador. Porém, os filmes em estudo baralham estas ideias, dispersam os fios – aludindo à teia de aranha de Spider – e impedem a acção de se regenerar e o herói de se arrepender ou curar. No caso de *Spider*, a redundância das cenas narrativas não ajuda no tratamento da loucura do protagonista, pelo contrário, agrava-a, e somos nós, os espectadores, quem tem de reorganizar a narrativa segundo o que parece ser uma fábula edipiana.¹⁴⁰ Como observamos numa cena do filme, Spider não consegue completar o puzzle que, de uma maneira metafórica, representa a sua vida e, por isso, o filme não termina com a morte do protagonista, ao contrário do que sucede em muitos outros filmes de David Cronenberg. Spider deverá continuar a

¹³⁷ Mircea Eliade, *Op. Cit.*, p. 72 (maiúscula do autor).

¹³⁸ Friedrich Nietzsche, *Assim falava Zaratustra*, [Lisboa], 1985, p. 249 (maiúsculas do autor).

¹³⁹ Idem, *Ibidem*, pp. 128, 129.

¹⁴⁰ Esta questão será desenvolvida no subcapítulo 2.4. “Nas margens da nostalgia: a dor contida no amor”.

viver para poder continuar a trabalhar na reconstrução do puzzle, naquela peça que não consegue encaixar nas outras: a culpa que sente por ter morto a mãe e que baralha todos os fios da sua realidade.

O tempo em *Saraband*, por seu lado, é desde logo apresentado como um tempo de memórias. Marianne, que pode ser considerada uma espectadora dos acontecimentos, tal como nós, começa e acaba no filme tentando organizar a sua colecção de fotografias, o que não deixa de reforçar a ideia de que é necessário conferir uma ordem interna ao próprio passado. Esta personagem funciona assim, também, como uma alegoria do espectador. Caminhando através de trinta anos de vida sem lhes fazer, verdadeiramente, a elipse – as fotos encontram-se com ela, espalhadas de forma anárquica – Marianne introduz-se no espaço organizado do filme a cores, entrando através da fotografia de uma casa que parece perdida no tempo, a preto e branco. Quando chega à casa e antes de se aproximar de Johan que se encontra a dormir do outro lado da janela, Marianne vira-se para a câmara e calcula para nós um minuto no seu relógio. Aos cinquenta e cinco segundos ela pousa o dedo nos lábios e, sem ruído, vai de encontro a Johan, abolindo a passagem dos anos, como se o tempo fosse um segredo.

O lugar fechado onde Marianne manuseia as fotografias no início e fim do filme remete para outros lugares fantasmáticos da obra de Ingmar Bergman. Lembra a assoalhada branca do prólogo de *A máscara* (1966) mas também o estúdio do arquitecto Elis de *A paixão* (1969), onde sobrepõe fotografias vindas de várias partes do mundo. Em *Cenas da vida conjugal* (1973), enquanto Johan, ainda seu marido neste filme, adormece, Marianne conta-lhe os seus problemas de adolescente e no ecrã deixamos de ver os grandes planos dos rostos do casal para observarmos uma montagem de autênticas fotografias da actriz Liv Ullman, em todas as idades, como se emprestasse um pouco da sua própria vida à personagem Marianne. Passados trinta anos voltamos a reencontrar o seu rosto e o rosto do ex-marido, marcados pelo tempo, em *Saraband*.

Em *Magnolia*, a memória é trabalhada de maneira diferente. O filme leva a concluir que a produção televisiva é um processo amnésico, baseado no esquecimento e na omissão. Deste modo, *Magnolia*, tal como a televisão, seguem uma lógica de eterno presente, de espaço sem passado, história ou memória. A forma como são montadas as cenas e a sensação de tempo no filme leva a pensar que alguém pode estar fora do ecrã a manipular um comando de televisão num frenético *zapping*. Esta forma de entender o tempo é exemplificada no concurso televisivo *What Do Kids*

Know? A história deste programa televisivo, apresentada na breve retrospectiva sobre a carreira do seu apresentador Jimmy Gator, é baseada num mundo ilusório projectado pela televisão: Jimmy é caracterizado nessa retrospectiva como um exemplar chefe de família; porém, o filme revela-nos o seu “real” passado tenebroso de pai que abusou sexualmente da filha e que mantém relações extra-conjugais com frequência.

As personagens em *Magnolia* surgem representadas em directo, “ao vivo”, dentro da lógica do presente característico do tempo televisivo. Elas são incapazes de lembrar, de mediar o que vão vivendo ou sequer de trabalhar o seu passado. Este esquecimento é parte da estrutura do trauma que caracteriza as personagens, como referimos atrás. O trauma cria uma espécie de história impossível, uma narrativa que é de tal modo impensável que não pode ser totalmente vivida no momento em que ocorre, pelo contrário, é reprimida. Num certo sentido, a personagem traumatizada é enredada num “eterno” presente que a torna incapaz de olhar para o passado e, simultaneamente, de pensar no seu futuro. Frank Mackey é o exemplo típico desta espécie de esquecimento do passado, pois recusa-se a assumir o trauma de ter sido abandonado pelo pai no momento em que a mãe adoeceu e morreu, deixando-o a sós com ela e com o sofrimento de ambos. Frank Mackey chega mesmo a dizer à entrevistadora: “facing the past is an important way of not making progress... The most useless thing in the world is that which is behind me.” (CdF)

Million Dollar Baby, por sua vez, é filmado como se se tratasse de um filme a preto e branco, como referimos no subcapítulo anterior. As sombras que parecem envolver todo o filme cobrem o passado das personagens. De Maggie sabemos alguma coisa, mas sobretudo que ela veio “somewhere between Nowhere and Goodbye” (CdF), como nos informa Scrap. De Frankie sabemos ainda menos. Clint Eastwood parece ter obscurecido voluntariamente os elementos dramáticos que constituem o núcleo do seu filme: existe apenas um *flash-back* e nenhuma explicação sobre, por exemplo, o porquê de a sua filha não lhe responder às suas cartas insistentes.

Porém, talvez seja *Dogville* o filme no qual se trabalha com mais peculiaridade a questão do tempo e a sua relação com o espaço. De facto, ao aliar o cinema ao teatro, como analisámos no subcapítulo anterior, Lars Von Trier demonstra conhecer que o teatro é o meio artístico que mais se assemelha ao filme. Esta afirmação justifica-se de forma particular no que respeita à sua combinação de elementos temporais e espaciais, através das quais representa a única semelhança real com o filme. Talvez a diferença mais marcante entre o cinema e as outras artes é que, quando

um filme representa o mundo, os limites entre tempo e espaço são fluidos: o espaço torna-se quase temporal e o tempo ganha uma dimensão espacial. No teatro, nas artes plásticas e, mais especificamente em *Dogville*, o espaço permanece circunscrito, estático, sem uma direcção para o exterior ou um fim para onde deslocar o olhar, nenhuma das suas partes pressupõe outra temporalmente porque é homogéneo. Pelo contrário, na literatura o tempo, especialmente no drama, pode ter uma direcção definida, um fim determinado com uma sucessão ordenada e independente da experiência subjectiva do tempo do leitor.

O interessante é que *Dogville* consegue aliar estes três tempos: o do teatro, o da literatura - existe um narrador que conta a história de Grace e dos habitantes de Dogville - e o do cinema, porque não deixa de ser um filme. No cinema, à semelhança de toda a arte, que ao ser *poiética* reconstrói o tempo, este perde a sua passividade, tornando-se dinâmico: é um elemento com o seu próprio ritmo e processo de desenvolvimento, com uma história específica. O espaço físico homogéneo evidencia aqui as características heterogéneas do tempo histórico. No cinema o tempo perde a sua direcção irreversível e, por outro lado, a sua continuidade ininterrupta; pode ser invertido através de retrospectões, repetir-se através de memórias, parar-se em grandes planos ou suprimir-se através de visões do futuro. Neste sentido, o conceito cinematográfico de tempo apresenta características totalmente subjectivas se comparado com o tempo da realidade empírica, pois este último é constituído por uma ordenação progressiva uniforme, ininterruptamente contínua e sempre irreversível assemelhando-se, neste aspecto, ao tempo da representação teatral.

Assim, também não deixa de ser coerente o modo como o tempo é trabalhado em *American Beauty*. Tirando a pequena cena introdutória na qual Ricky filma Jane, o filme apresenta a história de forma sequencial, sem transgredir a ordem temporal natural. Todo o filme decorre no tempo presente embora, cronologicamente se situe no passado, pois consiste numa memória narrada pelo protagonista até ao momento da sua morte. Assim, como o filme é narrado por um morto, é como se o que sucede não ocupasse tempo algum, situado nos interstícios entre a vida e a morte. Lester, o narrador protagonista, confirma esta ideia no final do filme: “You always heard your entire life flashes before your eyes the second before you die. First of all, that one second is not a second at all, it stretches on forever like an ocean of time.” (CdF)

Também a cena em que Ricky filma Jane revela a relação íntima que as duas personagens entretecem com o tempo. Esta cena traduz uma imagem do tempo presente: Ricky fala com Jane;

uma imagem do presente num crescendo até se tornar em passado recente: o acto de filmar por parte de Ricky; uma imagem de um passado mais distante: a história pessoal de Ricky e, na imagem televisiva de Ricky, surgem um conjunto de aspectos complexos contidos no momento presente que, quando forem accionados no futuro não deixam de ser uma recordação do passado - porque, de facto, ver um filme é como olhar para o passado – que vem de encontro ao momento presente desse tempo futuro. Deste modo quase podemos imaginar que Ricky e Jane estão a construir o tempo de uma forma activa, bem como as suas vidas, em vez de entenderem as suas vidas como qualquer coisa que lhes acontece independentemente da sua vontade. Esta relação construtiva com o tempo encontra-se sedimentada pela relação honesta que ambos têm com o seu passado. Ricky não enterrou ou reprimiu a sua narrativa pessoal potencialmente traumática – numa outra cena ele comenta que filma devido à sua necessidade de relembrar. Neste sentido os seus arquivos fílmicos de acontecimentos passados permitem-lhe uma dinâmica anamnesis.

Deste modo, a versão da temporalidade de Ricky e Jane é tanto rizomática, no sentido em que alcança momentos diferentes do passado e do futuro, existindo o desejo de que a acção presente possa corrigir ou redimir o passado e proteger o futuro, quanto cristalina pois, como os cristais, apresenta-se multi-facetada, expressando a múltipla natureza do tempo com o qual contactamos na rotina quotidiana.

Em *Hable con ella*, o tempo das personagens retrocede ou avança em função de uma espécie de tempo interior ou não tempo associado ao coma em que se encontram Alicia e Lydia e que constitui o tema central do filme. O mesmo pode referir-se acerca da montagem, interpretação e música, que orquestram o filme como se de uma dança se tratasse. Talvez por isso todo o filme se relacione com as artes performativas e do espectáculo sendo que, todas elas explicam sentimentos ou acções das personagens.

Após a análise da relação das personagens com o tempo nestes filmes, talvez a melhor maneira de compreender a coerência da identidade pessoal seja contrastá-la com seres humanos cujo sentido do Eu esteja debilitado ou fracturado. Spider constitui, neste contexto, o melhor exemplo desta última situação. Segundo R. D. Laing, o indivíduo ontologicamente inseguro poderá não apresentar um sentimento consistente de continuidade biográfica.¹⁴¹ O caso de Spider

¹⁴¹ R. D. Laing, *The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness*, Londres, Nova York, Victoria (...), 1990, p. 17 e ss.

confirma a ideia do referido autor de que um traço básico desse tipo de indivíduo é, com muita frequência, a descontinuidade na experiência temporal. O tempo poderia ser percebido como uma série de momentos separados, cada um isolando de forma baralhada as experiências anteriores das que se lhes seguem, de tal forma que se tornaria impossível estabelecer uma continuidade narrativa. No entanto, para os seres humanos a construção linguística, configurada através da construção da narrativa pessoal, é uma condição de base para a sobrevivência psicológica.¹⁴² Os seres humanos que dispõem de uma flexível rede de narrativas pessoais que lhes permitam uma adaptação a inúmeros contextos de sobrevivência psicológica, são os mais aptos a viver em sociedade: “no reino animal, a regra é, come ou sê comido; no reino humano, define ou sê definido.”¹⁴³ Deste modo, a capacidade narrativa está relacionada com a própria sobrevivência física da espécie humana. Ao perder a condição de narrador, o ser humano é considerado como louco. A loucura, se for definida como perda da criatividade narrativa, acaba por consistir numa das formas mais ameaçadoras à sobrevivência, aquela que questiona com mais premência o ser humano na sua qualidade de pessoa.

No filme *Spider*, apercebemo-nos de que a narrativa dos acontecimentos que se vão desenrolando é uma construção ficcionada do próprio protagonista. De modo quase imperceptível, vamos percebendo que existem incoerências que traduzem essa fractura na própria organização temporal e espacial da narrativa pessoal de Spider. De facto, observamos que a personagem não tem *flash backs* reais, como se nada favorecesse o restabelecimento de uma recordação referente a um mundo anterior. Tudo o que pensa ter sido o seu passado, Spider vai anotando num caderno que esconde com um cuidado obsessivo sendo que, rapidamente nos apercebemos que a sua escrita é ilegível tanto para nós como para ele próprio.¹⁴⁴

¹⁴² As relações das personagens com a violência inerente à comunicação são analisadas no subcapítulo 2.3. “O que ficou por dizer”.

¹⁴³ Oscar Gonçalves, *Viver narrativamente. A psicoterapia como adjectivação da experiência*, 2ª ed., Coimbra, 2002, p. 60.

¹⁴⁴ No romance de Patrick MacGrath, Spider escreve o seu diário e pressupõe-se que o próprio romance e, por isso, é muito literário e consciente do que quer transmitir. Neste sentido acaba por enganar o leitor e acentuar as mentiras que inventa para si próprio. Sobre este aspecto e o modo como David Cronenberg o resolveu no filme, o realizador comenta: “Dans le scénario que j’ai reçu, il [Spider] écrivait son journal et ont entendait en voix *off* ce qu’il écrivait. C’était des chapitres du livre transposés de façon traditionnelle. J’ai dit à Patrick [MacGrath] qu’il y avait là deux Spider différents. Le Spider que je voyais dans le reste du scénario ne pouvait ni écrire ni parler comme ce Spider-là. (...) Je voulais toujours que Spider écrive son journal, mais dans son langage particulier et sous forme de hiéroglyphes. Même si la voix *off* peut avoir une vraie fonction comme dans *Sunset Boulevard* [Billy Wilder, 1950], la plupart du

Neste sentido, também se trata de um filme sobre a memória, sobre o modo como forjamos uma identidade através das nossas lembranças e sobre a maneira como a memória, ao ser criativa, pode enganar-nos. Spider investiga o seu passado mas não descobre nada: os acontecimentos manifestam-se na sua presença, mas é essa presença que ele tem necessidade de dissimular. O dispositivo trágico do reconhecimento fica, deste modo, truncado pois Spider permanece invisível para as pessoas que o deviam ver e compreender. De certa forma, Spider anula o tempo através da confusão, de desdobramentos e substituições. Se a possibilidade de narração da sua identidade pessoal pode, de facto, considerar-se como tal, está dependente da sua visão baralhada e alucinada da realidade. Ele existe simultaneamente como adulto e criança e, para garantir a identidade destas duas imagens de si mesmo, Spider inventa para elas um dispositivo comum: enredar-se em fios que prolonga em volta de si próprio como se de uma teia de aranha se tratasse e que lhe permitem proteger-se e refugiar-se do mundo exterior. Este aspecto de ser imaginário aracnídeo é uma característica temática presente nos filmes de David Cronenberg, indiciado logo na sua primeira longa metragem, *Stereo* (1969), na qual o plano de abertura consiste na aterragem de um helicóptero, semelhante a um insecto gigantesco que se vai aproximando. Em *Spider* esta característica é acentuada pelo facto de nunca aparecer a imagem de uma aranha. No que se refere a este aspecto, o argumento do filme é mais completo do que o livro pois, ao contrário do que sucede no romance, no filme Spider fabrica teias de aranha no seu quarto de infância.

Como refere R. D. Laing, os sentimentos descritos no parágrafo anterior surgem normalmente correlacionados com a ansiedade que observamos em Spider, relacionada com o medo de ser sufocado, atropelado por acontecimentos intrometedores externos – daí a sua necessidade de operar um fechamento na própria narrativa ilusória que ele construiu sobre a sua identidade pessoal. Esta reclusão em si mesmo está relacionada com o facto de que num ambiente exterior caracterizado por inúmeras mudanças, Spider, à semelhança do que é descrito por R. D. Laing, fica obsessivamente preocupado com os possíveis riscos para a sua existência, ficando paralisado no que respeita a acções práticas. Ou seja:

temps c'est un procédé traditionnel et une échappatoire por le scénariste qui ne sait pas créer quelque chose de cinématographique." Cf. David Cronenberg Cit. in "Dossier David Cronenberg", *Positif*, n° 501, Novembro de 2002, p. 82 e Patrick MacGrath, *Spider. A teia da loucura*, Lisboa, 2002. O realizador canadiano reitera esta ideia em Kevin Jackson, "Odd man out", *Sight & Sound*, n° 1, Janeiro de 2003, p. 12.

(...) we can say that in the individual whose own being is secure in this primary experiential sense, relatedness with others is potentially gratifying; whereas the ontologically insecure person is preoccupied with preserving rather than gratifying himself: the ordinary circumstances of living threaten his *low threshold* of security. (...) It may, however, be that the world of his experience come to be one he can no longer share with other people.¹⁴⁵

Ralph Fiennes, a propósito da sua preparação para representar Spider, comenta:

(...) every moment and every thing has a life or is a possible threat to him [Spider] – even the handles on the cupboard doors. I’m told that for schizophrenics the turning of a handle can be a huge decision because there might be some threat behind it. So I just imagined that everything – the lights in the room, the sound of the air conditioning - contained unknown things that were possibly dangerous.¹⁴⁶

No caso de Spider percebemos ao longo do filme que, numa situação grave, mais do que um indivíduo inseguro ontologicamente, a personagem sofre de esquizofrenia e é neste sentido que todos os aspectos referidos até aqui se agudizam.¹⁴⁷ De facto, se o ser individual como um todo não consegue ser defendido, este recolhe as suas armas de defesa até se refugiar por completo no interior de si mesmo. Spider está preparado para escrever sobre tudo o que ele é, menos sobre *ele mesmo*. Porém, como refere R. D. Laing, o trágico paradoxo desta situação é que quanto mais o Eu se tenta defender desta maneira, mais se auto-destrói:

¹⁴⁵ R. D. Laing, *Op. Cit.*, pp. 42-43 (itálicos do autor).

¹⁴⁶ Ralph Fiennes *Apud* Kevin Jackson, “Odd man out”, *Sight & Sound*, nº 1, Janeiro de 2003, pp. 14-15.

¹⁴⁷ De facto, numa entrevista, David Cronenberg explica que a personagem é esquizofrénica, embora este aspecto seja mais claro no livro de Patrick MacGrath do que no filme. Nessa entrevista o realizador refere: “Quand il a écrit son livre, Patrick MacGrath a scrupuleusement veillé à ce que Spider ait tous les symptômes du schizophrène correctement décrits. Et la raison de son souci est que son père est psychiatre. Il lui a d’ailleurs soumis le scénario pour qu’il en vérifie l’exactitude. Quand je l’ai lu moi-même, j’ai tout de suite dit à Patrick que l’analyse scientifique de la schizophrénie ne m’intéressait pas. Ce que m’intéressait, c’était le caractère provocateur de son récit dans sa dimension artistique symbolique. Je voulais garder ma liberté pour opérer des changements. (...) La seule hallucination que j’ai conservée, c’est Yvonne, la créature qu’il a nourrie dans son imagination, un mélange de prostituée du pub et de sa mère. Je ne voulais pas que Spider soit un cas clinique. Je souhaitais éviter l’étiquette schizophrène, même s’il l’est vraiment, et le voir avant tout comme un être humain.” David Cronenberg *Cit. in* “Dossier David Cronenberg”, *Positif*, nº 501, Novembro de 2002, pp. 83-84. O realizador reitera esta ideia em Serge Kaganski, “Schizopolis”, *Les inrockuptibles*, nº 364, 13 a 19 de Novembro de 2002, pp. 50-51. Para uma definição completa do conceito de esquizofrenia Cf. J. Laplanche e J. – B. Pontalis, *Op. Cit.*, pp. 214 – 217.

(...) the apparent and eventual destruction and dissolution of these if in schizophrenic conditions is accomplished not by external attacks from the enemy (actual or supposed), from without, but by the devastation caused by the inner defensive manoeuvres themselves.¹⁴⁸

O isolamento do Eu tornar-se-ia, assim, no expoente máximo da necessidade de possuir um controlo absoluto. Spider prefere matar (metaforicamente ou não), a sentir que alguém o matou; ou seja, ele tem de sentir que possui o controlo sobre quem o afectou ou sobre o que lhe aconteceu e sobre o quê ou quem o abandonou – no seu caso sente que foi abandonado pela mãe. Este sistema defensivo seria elaborado, como sugere R. D. Laing, por forma a compensar a falha primordial de segurança ontológica. Spider experimenta, deste modo, o sentimento de “morte interior” referido por R. D. Laing que resulta de uma incapacidade de controlar os perigos que vão surgindo. Por oposição a estas características, como referimos anteriormente, a identidade pessoal define-se pela capacidade de manter a continuidade de uma narrativa que a pessoa relata sobre si mesma. Para conseguirmos ter uma ideia de quem somos, devemos ter consciência dos processos de como nos tornámos no que somos e de para onde queremos ir – tal não sucede com Spider. De facto, em *Spider* adivinha-se, por parte do protagonista, a escrita de vivências precárias que representam um jogo com o próprio tempo, saboreando-o no oxímoro em que todo o tempo na escrita é susceptível de se afirmar. Mas, como afirma David Cronenberg, não será este jogo com o tempo uma característica de todos os escritores?

Nous sommes tous plus ou moins écrivains de notre propre identité, rien que par nos souvenirs. Il suffit de réfléchir à savoir comment nous travaillons notre personnalité à partir de notre mémoire. (...) Tous le monde fait ça, surtout les artistes. Et si, pour cette raison, Spider est fou, alors nous le sommes tous!¹⁴⁹

¹⁴⁸ R. D. Laing, *Op. Cit.*, p. 77. A esquizofrenia na relação que é estabelecida entre a realidade e a fantasia, no caso de Spider, será retomada no subcapítulo 3.1. “Na sombra de um sorriso. O desejo de fuga”.

¹⁴⁹ David Cronenberg *Apud* Virginie Apiou, “David Cronenberg : ‘Les écrivains se reconnaissent dans mes films’”, *Synopsis*, nº 22, Novembro / Dezembro de 2002, p. 62. Numa outra entrevista o realizador refere: “and it wasn’t until I was editing the movie that I thought, my God, this is the archetype of an artist, the nightmare version of an artist mumbling to himself incoherently in the streets and writing passionately and obsessively and with great attention to detail in a language that’s incomprehensible to anybody else and maybe even to himself.” *Idem Cit. in* Kevin Jackson, “Odd man out”, *Sight & Sound*, nº 1, Janeiro de 2003, p. 12. E ainda: “‘Spider c’est moi!’ Après tout, Spider est un écrivain, un artiste, à sa façon, un artiste de la mémoire.” *Idem Cit. in* Serge Grünberg, “David Cronenberg. Spider c’est moi”, *Cahiers du Cinéma*, nº 568, Maio de 2002, p. 18.

Em relação aos cientistas, que são uma constante na sua obra cinematográfica, David Cronenberg pensa o mesmo que em relação à personagem de Spider:

(...) toda a gente é um cientista maluco e a vida é o seu laboratório. Todos fazemos experiências para tentar encontrar uma forma de viver, de resolver problemas, de evitar a loucura e o caos. Assim, para mim, nos meus filmes essas personagens representam as pessoas em geral, que de algum modo têm que compreender o que fazem, compreender a sua importância, qual a sua relação com a sociedade, como usar a sua energia criativa e como lidar com a destrutiva.¹⁵⁰

A ideia da loucura, associada ao trabalho do escritor, é já representada no filme *Naked Lunch* (1991) do mesmo realizador, através das alucinações do protagonista que está a tentar escrever um livro. Tal como sucede com Spider, o acto de escrever serve como uma espécie de fuga ao real e, simultaneamente, prisão a um mundo alucinado. No caso de *Naked Lunch*, o protagonista, William Lee, também se encontra prisioneiro de um passado que não consegue superar: o facto de ter morto a mulher com um tiro acidental e irresponsável.¹⁵¹

Em *Hable con ella*, a “loucura” de Benigno está relacionada com a escrita, mais especificamente, com a narrativa. Pedro Almodóvar refere:

(...) eu fiquei impressionado com (...) intervenções vindas de escritores. É qualquer coisa que não acontece com frequência. Uma das explicações é provavelmente que há nos meus dois últimos filmes [*Hable con ella* e *La mala educación*, 2004] uma espécie de celebração do que é a narração em si – em todo o caso, daquilo que eu pessoalmente considero ser a narração. Em *Fala com ela*, esta celebração passa por Benigno, que conta a Alicia tudo o que vê. Ele transforma em narrativa os bailados aos quais assiste e, numa primeira versão do argumento, eu também o fazia contar montes de filmes. A narração é um meio de rodear Alicia de tudo o que ela gostava na vida, visto que, segundo o que Benigno sabe, ela gostava de dança e de cinema.¹⁵²

¹⁵⁰ David Cronenberg *Apud* Luís Miguel Oliveira; Maria João Madeira, ed. Lit., *David Cronenberg, a expressão nua*, Lisboa, 2006, p. 16.

¹⁵¹ Quase todos os filmes realizados por David Cronenberg se centram em problemas relacionados com a identidade pessoal: *Stereo* (1969), *The Brood* (1979), *Scanners* (1981), *The Dead Zone* (1983), *Dead Ringers* (1988), *M. Butterfly* (1993), *A History of Violence* (2005), são alguns exemplos. Porém, *Naked Lunch* parece-nos ser aquele que mais se aproxima de *Spider* nas analogias estabelecidas entre loucura e escrita.

¹⁵² Pedro Almodóvar Cit. in Frédéric Strauss, *Conversas com Pedro Almodóvar*, [Lisboa], 2006, p. 248.

Neste mesmo livro de entrevistas, o realizador espanhol comenta que o seu estilo de narração é semelhante ao das *Mil e uma noites*, no sentido em que uma história é interrompida pelo contar de uma outra história, que por sua vez é também ela interrompida para que se possa retomar a precedente. Termina esta questão, referindo que considera que a narrativa literária está muito mais desenvolvida do que a cinematográfica.¹⁵³

De facto, a escrita revela a complexidade do ser humano individual. É notório como essa complexidade foi descrita e representada pelo romance de finais do século XIX e inícios do século XX, justamente numa época em que ainda alguns cientistas procuravam tentar eliminar o que é individual e único, para tentar reter apenas leis universais, afastando mesmo o tempo da sua representação do mundo. Pelo contrário, o romance oitocentista - caso de Charles Dickens na Inglaterra e Balzac ou Flaubert em França - revela-nos seres humanos únicos inseridos no seu tempo e contextos específicos. Os romances mostram-nos que cada ser humano é constituído por múltiplas identidades e personalidades que habitam nele próprio, mundos de fantasmas e sonhos que povoam a sua vida individual. Por exemplo, numa aproximação muito estreita ao que sucede com Spider no filme e no livro, a técnica do monólogo interior, intenso na obra de Faulkner ou de Virgínia Woolf, acentua a complexidade da identidade pessoal. Este *inner-speech*, revelado pela literatura, mostra que cada um conhece muito pouco sobre si mesmo – *self deception* é o termo inglês que traduz a ideia de mentir a si próprio. O ser humano conhece apenas uma aparência de si e mesmo os escritores que podemos considerar mais *sinceros*, como Chateaubriand ou Jean-Jacques Rousseau, esquecem, no seu esforço de autenticidade, algum aspecto importante sobre eles mesmos. Como demonstra Lionel Trilling, o próprio significado dos conceitos de autenticidade e sinceridade altera-se consoante as épocas históricas e os códigos de crença respectivos.¹⁵⁴

Neste sentido, a literatura relaciona-se com a loucura porque, desde Mallarmé, a singularidade da escrita de cada um tornou-se inseparável da singularidade constitutiva de cada individualidade. Michel Foucault estudou o modo como a noção de loucura, associada a um discurso censurado e proibido, se relaciona intimamente com a literatura. O autor refere:

¹⁵³ Cf. Idem, *ibidem*, p. 248.

¹⁵⁴ Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, Cambridge, Massachusetts, 1972, *passim*.

(...) since the seventeenth century, madness and mental illness have occupied the same space in the field of excluded languages (in general, that of the insane). In entering another domain of excluded language (the one defined, sacralised, dreaded, vertically drawn up above itself, linked to itself in a useless and transgressive fold we call literature), madness undoes its relationship – old or recent, according to the continuum one chooses – with mental illness.¹⁵⁵

Tal como Spider, Benigno, de *Hable con ella*, é uma personagem com problemas na estruturação temporal e espacial da sua identidade pessoal. Em relação a Spider, como demonstrámos, torna-se evidente que, no filme, tem episódios esquizofrénicos e alucinatórios. Se, como referimos anteriormente, o livro homónimo não deixa qualquer sombra de dúvida sobre a esquizofrenia do protagonista,¹⁵⁶ no caso de Benigno pode questionar-se com mais pertinência se ele é realmente louco. Tal dúvida justifica-se, porque Benigno acredita sinceramente que tem uma relação estável e feliz com Alicia, conversa e cuida dela como se ela estivesse acordada. Alicia não pode demonstrar qualquer tipo de sentimentos por se encontrar em coma desde há quatro anos, segundo nos informa o filme. Por outro lado, o amor que ele sente por ela e o modo como a acarinha demonstram que Benigno é apenas um ser humano capaz de estabelecer uma relação afectiva com um seu semelhante. De facto, Benigno pode mesmo considerar-se como uma metáfora dos paradoxos do ser humano, pois pode suceder que actos considerados perversos se tornem no seu contrário: Benigno viola Alicia mas é depois dessa transgressão que ela ressuscita do coma, despertando novamente para a vida.

Neste contexto, Pedro Almodóvar refere:

(...) trato a personagem de Benigno como um amigo. Eu não o vejo do ponto de vista da normalidade ou da anormalidade, mas sim através do seu romantismo quase furioso. Ele tem a sua lógica, que é muito coerente com o seu universo. E é senhor de tudo no seu universo, mesmo da sua própria morte. Eu esforcei-me verdadeiramente para não julgar esta personagem, porque penso que é uma abordagem mais interessante. Também se poderia dizer que ele é um necrófilo, o que não seria forçosamente falso. Mas eu quis escapar a todas estas categorizações. É também essa a razão de ser do filme *O amante minguante*: vai acontecer forçosamente qualquer coisa, e eu não quero vê-lo, nem

¹⁵⁵ Michel Foucault, “Madness, Absence of an Oeuvre” *Apud* John Lechte, ed. lit., *Writing and Psychoanalysis. A reader*, Londres, Nova York, Sidney (...), 1996, p. 103.

¹⁵⁶ Cf. Patrick Macgrath, *Spider. A teia da loucura*, Lisboa, 2002.

quero que os outros vejam. É como quando temos um amigo que fez qualquer coisa terrível e decidimos ignorar isso para o conservarmos como amigo. Eu invento, portanto, *O amante minguante* para esconder o que Benigno fez. (...) O meu desejo de esconder o erro de Benigno é sem dúvida ambíguo, visto que dou todas as chaves deste segredo nesse filme mudo, em que pode mesmo adivinhar-se como Benigno vai acabar. No fundo, eu gosto da ambiguidade moral de Benigno. Penso que é uma das minhas melhores personagens masculinas.¹⁵⁷

Chegados aqui, podemos, de igual modo, questionar-nos: serão Henrik, o filho, e Johan, o pai, de *Saraband*, mentalmente perturbados? A relação que estabelecem com as outras personagens e entre si leva-nos a questionar, com toda a pertinência, a sua sanidade mental.¹⁵⁸ Tal como a de Grace de *Dogville* ou a do Coronel Fitts de *American Beauty*. A propósito dos filmes *Flags of Our Fathers* (2006) e *Letters from Iwo Jima* (2006), Clint Eastwood comenta sobre o herói dos seus filmes:

(...) I felt that heroes a lot of times are disturbed people. But I think a lot of people who do extraordinary heroic things sometimes have got some sort of a little insanity thing. So I've always played heroic people as slightly flawed, slightly haunted by something else. In *Unforgiven* [1992], William Munny is definitely a flawed guy, and he only becomes heroic at the end because he's just kind of gone crazy.¹⁵⁹

De facto, como refere R. D. Laing,

Freud insisted that our civilization is a repressive one. (...) Our civilization represses not only 'the instincts', not only sexuality, but any form of transcendence. Among one-dimensional man, it is not surprising that someone with an insistent experience of other dimensions, that he cannot entirely

¹⁵⁷ Pedro Almodóvar Cit. in Frédéric Strauss, *Conversas com Pedro Almodóvar*, [Lisboa], 2006, pp. 251-252.

¹⁵⁸ Quanto à ténue fronteira entre sanidade e loucura muitos dos filmes de Ingmar Bergman reflectem sobre este problema – é o caso de *Em busca da verdade* (1961), filme no qual Karin, a protagonista, é esquizofrénica; *O silêncio* (1964), *A máscara* (1966), *A vergonha* (1968), *A hora do lobo* (1968), *Paixão* (1969), *Lágrimas e suspiros* (1972), *Da vida das Marionetas* (1980) e até *Fanny e Alexander* (1982). Porém, devido ao extenso número de filmes que abordam esta problemática torna-se impossível analisá-los ou sequer mencioná-los a todos.

¹⁵⁹ Clint Eastwood *Apud* Richard Schickel, "The burden of heroes", *Time*, 23 de Outubro de 2006, p. 81.

deny or forget, will run the risk either of being destroyed by the others, or of betraying what he knows.¹⁶⁰

A ténue fronteira entre sanidade e loucura é posta em causa não apenas através da evolução comportamental de Grace em *Dogville*, mas também em outros filmes de Lars Von Trier. Por exemplo em *The Element of Crime* (1984) o tema principal do filme, à semelhança de muitos outros filmes do realizador dinamarquês, consiste na interrogação sobre as noções de bem e de mal, através da experiência existencial perturbadora vivida por um inspector da polícia que investiga um *serial killer*. O inspector acaba por se identificar com o criminoso, revelando ao longo da investigação a sua própria loucura, não menos perturbadora do que a do próprio criminoso que persegue. *The Element of Crime* começa com uma cena de hipnose e será o hipnotismo o elemento que conferirá uma atmosfera de alucinação a toda a narrativa do filme, constituindo a atmosfera de percepção no seu filme de 1991, *Europa*.

The Element of Crime não deixa, pelo seu tema narrativo, de invocar *Shock Corridor* (1963) de Samuel Fuller, que começa e termina com a seguinte citação de Eurípedes: “Whom God wishes to destroy He first makes mad” – o que acentua profundamente a ideia de prisão na teia da loucura. *Shock Corridor* centra o seu argumento na história de Johnny Barrett, um ambicioso jornalista determinado a ganhar o prémio Pulitzer através da investigação de um assassinio cometido por um psicopata numa instituição psiquiátrica e testemunhado, apenas, por três outros indivíduos com perturbações mentais, sobre os quais a polícia se viu impossibilitada de obter informações. Com a conivência de um psiquiatra, o jornalista consegue ser declarado, ele mesmo, mentalmente perturbado e enviado para a referida instituição. A partir desse momento, o jornalista consegue lentamente entrevistar as testemunhas, porém ele próprio se começa a enredar na teia da loucura. Filmes posteriores como *One flew over the cuckoo's nest* (1973) de Millos Forman - com um argumento praticamente igual ao de *Shock Corridor* - ou *Fight Club* (1999), de David Fincher, retomam esta mesma questão. O filme de David Fincher centra-se na perturbação de um jovem solitário bem-sucedido que decide mudar a sua pacata existência através da descoberta de clubes de luta livre *underground*, nos quais o ser humano liberta todas as suas tensões e violência interior. No

¹⁶⁰ R. D. Laing, *Op. Cit.*, p. 11. Na mesma página o autor acrescenta: “in the context of our present pervasive madness that we call normality, sanity, freedom, all our frames of reference are ambiguous and equivocal.” Sobre esta questão confira também Oscar Gonçalves, *Op. Cit.*, pp. 65-66.

entanto, a situação foge completamente ao controlo do protagonista, especialmente quando conhece Tyler Durden, uma espécie de alter-ego que encarna todas as suas pulsões de morte.

Os filmes de David Cronenberg sublinham esta complexidade da mente humana através do modo aparentemente “clássico” como filma. A linearidade das suas intrigas, a sua montagem invisível e fluida alimentam a credulidade do espectador naquilo que vê. Não existem efeitos de magia e a presença e comentários de especialistas e médicos nos seus filmes reforçam ainda mais a crença do espectador nas imagens que observa. No entanto, a alucinação ocupa um lugar central nos filmes do realizador canadiano, nos quais a câmara nunca representa para o espectador o papel de um Deus que acompanha constantemente um herói privilegiado. A estrutura narrativa e as imagens conduzem à inquietude do observador que já não sabe se o que está a acontecer é “verdadeiro”, num sentido quase documental, ou se a trama não será produto da mente de uma qualquer personagem.

Neste sentido, *Spider* pode ser entendido como um filme-súmula, embora não funcione por enumeração ou acumulação de temas característicos do realizador. Pelo contrário, ele resolve pela elisão, por uma espécie de silêncio visual, os problemas que propõe desenvolver e que noutros filmes eram representados através de um aparato tecnológico mais desenvolvido. De facto, *Spider* baseia a sua narrativa em alucinações e realidades tão virtuais quanto as de *The Dead Zone* (1983), *Videodrome* (1983) ou *eXistenZ* (1999), a única diferença é que nesse filme as alucinações dispensam a utilização dos artefactos tecnológicos normalmente associados aos ambientes cronenberguianos, por forma a encontrar uma justificação proveniente de outra ordem do imaginário cultural: a tragédia grega e a psicanálise. Esta última já se sentia com intensidade em filmes como *Stereo* (1969), *The Brood* (1979), *Dead Ringers* (1988) ou em *A History of Violence* (2005), mas nunca com a intensidade representada em *Spider*. Como sucede nos jogos de *eXistenZ*, um nível de realidade cobre o outro, ocupa-o e impõe-se sobre ele. Também *Spider* é um filme de projecções no qual o protagonista é simultaneamente o projector que multiplica visões mentais pelos ambientes que percorre, e ecrã no qual são projectadas imagens de um passado ao qual deseja fugir e, ao mesmo tempo, reencontrar – o sentimento de “estranheza” a que nos referiremos abaixo. De facto, todos os acontecimentos vêm ao encontro de *Spider*, como se ele não passasse de um simples espectador encerrado no seu próprio filme mental.

Esta situação sucede de forma explícita em *Spider*, mas também é muito evidente em *The Dead Zone*. Neste filme Johnny Smith, o protagonista, cai num longo coma após um acidente de automóvel. Quando acorda, descobre que consegue ver as potencialidades da existência das pessoas através do toque. A certa altura, na época de uma eleição local, Johnny aperta a mão de Greg Stillson, um candidato demagogo, e descobre que este pode tornar-se, se ganhar as eleições, num presidente fascista e originar uma guerra nuclear. O que não deixa de ser interessante é que nós, enquanto espectadores, nunca duvidamos de que as suas visões sejam “verdadeiras”. E quando Johnny - após ter conversado com o seu médico judeu que conheceu a guerra e que lhe diz que se soubesse antecipadamente as atrocidades cometidas por Hitler não hesitaria em assassiná-lo – decide matar o candidato, apoiamo-lo totalmente na sua decisão. De facto, desejamos a morte do candidato demagogo sem sermos convencidos por mais nada do que aquilo que o filme nos mostra, persuadidos de que ele pode mesmo vir a ser uma reencarnação de Hitler.

O que nos faz pensar que as visões de Johnny são verdadeiras? De alguma maneira, este filme reflecte sobre o síndrome da desinformação porque, simplesmente, acreditamos nas imagens que nos são mostradas sem nos questionarmos sobre a sua validade. De certa maneira somos levados pelo esquema hollywoodiano em que a luta do bem contra o mal justifica e desculpa as piores reacções - de facto, *The Dead Zone* é um dos poucos filmes cujo argumento não foi completamente escrito por David Cronenberg e por isso pode ser considerado, à primeira vista, um filme linear, com um fim relativamente positivo e moral tão ao gosto de Hollywood; o filme foi baseado num romance de Stephen King. Porém, após o que observámos, não deixa de se revelar como moralmente ambíguo.

De qualquer modo, como refere o padre O’Blivion de *Videodrome* - “the only reality is the one we perceive true our own senses” (CdF) - acabando a imagem por revelar-se, de todas as formas de tradução do mundo real, a que se contamina com mais facilidade e, por isso, a menos digna de confiança. De certa forma, através de *The Dead Zone*, David Cronenberg conseguiu penetrar como um vírus nos mecanismos do cinema de Hollywood, contaminando-os no seu interior como se, na maioria dos seus filmes, a única “realidade verdadeira” fosse a degradação de um ser humano e a sua aspiração à morte. Também à semelhança de muitos romances modernos, David Cronenberg levanta o problema da origem da imagem ou do que seria, em última análise, o narrador.

Ainda sobre a questão da ténue fronteira entre a loucura e a sanidade na identidade pessoal, o conceito freudiano de *das Unheimliche* (“o estranho inquietante”) torna-se relevante nos sete filmes e relaciona-se com a necessidade de procurar um lar, uma casa no seio da estranheza. O termo *Entfremdung*, que pode ser traduzido por alienação ou alheamento, evoca um processo dinâmico de afastamento entre dois elementos que estavam próximos: afastam-se um do outro até se tornarem estranhos entre si. Enquanto sensação, este conceito refere-se à ideia de que algo anteriormente conhecido assume uma dimensão estranha.¹⁶¹ Neste sentido relaciona-se com o conceito de *das Unheimliche* que, como explica S. Freud, alia o estranho ao familiar:

Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho [*das Unheimliche*], pode-se compreender por que o uso linguístico estendeu o ‘familiar’ [*das Heimliche*] para o seu oposto, ‘o estranho’ [*das Unheimliche*], pois esse estranho [*Fremdes*] não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar [*heimlich*] e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou [*entfremdet*] desta através do processo de repressão.¹⁶²

Porém, apesar de ambos os conceitos abordarem o retorno de algo que era familiar mas que foi recalcado, no caso do *das Unheimliche* a ideia de sinistro e estranho surge acentuada. Esse conceito, que constitui o título original do artigo de S. Freud *O estranho*, de 1919, é explicado pelo autor como sendo uma palavra alemã com uma certa ambiguidade, no sentido em que oscila entre o desconhecido e o familiar. No referido artigo, S. Freud relaciona tal ambiguidade com uma sensação de inquietude sentida pelo ser humano pelo retorno de acontecimentos que foram recalcados (por isso familiares), os quais voltam sob a forma de algo assustador e desconhecido.¹⁶³

Os filmes de Lars Von Trier, não apenas *Dogville*, estão intimamente envolvidos por este sentimento de estranheza que, como observámos no subcapítulo anterior, se relaciona também com o teatro de Bertolt Brecht ao remeter para o efeito brechtiano de *Verfremdung* – a necessidade que o dramaturgo sente de, através do choque, provocar no público o reconhecimento de algo que já conhece. No filme *Reget - The Kingdom* (1994) somos informados de que a personagem Mary

¹⁶¹ Para uma definição completa deste conceito Cf. Luiz Alberto Hanns, *Dicionário comentado do alemão de Freud*, Rio de Janeiro, 1996, pp. 53-61.

¹⁶² Sigmund Freud, “O estranho”, *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. 17, 2ª ed., Rio de Janeiro, 1987, p. 301.

¹⁶³ Para um maior aprofundamento deste conceito Cf. Luiz Alberto Hanns, *Op. Cit.*, pp. 231-239.

morreu em 1919, exactamente o ano em que S. Freud publica o ensaio *Das Unheimliche*, no qual retoma temas desenvolvidos por Otto Rank no seu livro *Don Juan et le double*, de 1914. Nesta obra, uma parte do Eu é recalcada e substituída pela figura de um duplo, que assola a consciência como uma mensageira da morte.¹⁶⁴ Ora os filmes de Lars Von Trier, à semelhança de quase toda a obra cinematográfica de Stanley Kubrick, sublinham com grande ênfase a figura do duplo que regressa das profundezas do Eu, realçando o tema da estranheza explícito em filmes como *Epidemic* (1987) e *Europa* (1991).

Em *Spider*, por tudo o que já referimos, é bastante acentuado o sentimento de *unheimlich*. Como explica S. Freud e como podemos observar no comportamento de Spider, “(...) um estranho [*unheimlich*] efeito se apresenta quando se extingue a distinção entre imaginação e realidade, como quando algo que até então considerávamos imaginário surge diante de nós como realidade.”¹⁶⁵ Este sentimento de estranheza característico dos filmes de David Cronenberg, pode também ser explicado por dois conflitos frequentes que o afectaram na sua infância: o sentir-se diferente dos outros e a morte. David Cronenberg, em várias entrevistas, sempre afirmou que a morte do pai e posteriormente a da mãe o influenciaram pessoalmente negando, contudo, que esses acontecimentos tenham tido um impacte directo no conteúdo dos seus filmes. Desde a sua primeira curta-metragem é notório o seu interesse pelos problemas psicológicos. Sobre *Transfer* (1966), David Cronenberg comenta:

Transfer é sobre um psiquiatra que é perseguido, onde quer que vá, por um paciente que sente que aquela é a única relação significativa que alguma vez teve. É ‘arty’ e para isso tentei uma deslocação visual. A maior parte da acção passa-se num terreno nevado, onde [as personagens] comem numa mesa, ali posta sem a menor tentativa lógica ou realista de se explicar qual a razão. Há um elemento surrealista que não foi exactamente ao encontro do humor psicológico. Tecnicamente, é bastante tosco.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Cf. Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Imp. 1992.

¹⁶⁵ Sigmund Freud, “O estranho”, *Op. Cit.*, p. 304.

¹⁶⁶ David Cronenberg Cit. in Luís Miguel Oliveira; Maria João Madeira, ed. Lit., *David Cronenberg, a expressão nua*, Lisboa, 2006, p. 21.

Mas também em *American Beauty* não deixa de se pressentir esta sensação de familiar e estranho, simultaneamente, e que vai de encontro à complexidade de cada uma das personagens. Em relação a Lester Burnham, o protagonista, podemos pressupor que assume a decomposição da família, precipitando a de todas as personagens que com ele se cruzam. A espiral inicia-se com a obsessão sexual pela amiga adolescente da filha. Numa análise superficial, poderíamos pensar que a personagem estava a atravessar uma normal crise de meia-idade. Porém, quando Lester decide recuperar a memória dos seus tempos de juventude inocente, acrescenta a esse comportamento a experiência de 42 anos de vida no contexto de uma América envolvida em hipocrisia: faz chantagem com o seu chefe para conseguir receber uma indemnização milionária e poder assim despedir-se, trabalhar numa cadeia de *fast-food* e comprar um novo carro topo de gama; aproveita para atirar à parede da sala de jantar a travessa de espargos quando discute com a esposa e a própria ginástica que faz não deixa de ser ilusória, pois o bem-estar que sente provém da “erva” que vai comprando ao filho do vizinho. Também este, por sua vez, só consegue liberdade para prosseguir a sua vocação artística e romântica enquanto passador de droga.

De facto, no subúrbio onde vive Lester nada é o que aparenta e daí advém esse sentimento de estranheza que lembra o ambiente dos filmes de David Lynch. O ex-marine homofóbico que é vizinho de Lester não passa de um homossexual recalcado, responsável pela destruição da saúde mental da mulher. O filho Ricky é um jovem tímido, apresentado como um possível psicopata sendo, no entanto, um muito simpático traficante de drogas. A amiga adolescente da filha de Lester e que lhe alimenta os sonhos eróticos, não é uma Lolita mas tão simplesmente Angela, uma jovem que fala de sexo como se falasse de coca-cola, mas que afinal é virgem: o seu à vontade não passa de uma repetição de frases lidas em revistas cor-de-rosa, daquelas que sugerem formas de melhorar a performance sexual. O mesmo sucede com as personagens de *Magnolia*: todas elas representam um papel público e, no entanto, todas têm uma personalidade diferente da que aparentam e segredos que tentam dissimular.

O sentimento de estranheza em *Saraband* relaciona-se com o modo como as personagens parecem confinadas a uma prisão no seu mundo interior, da qual parecem ter dificuldades em sair. Sobre *Lágrimas e suspiros* (1972), Ingmar Bergman explica o vermelho do cenário referindo que quando era criança imaginava “the inside of the soul to be like a damp membrane in shades of

red.”¹⁶⁷ De facto, sente-se que as suas personagens se encontram presas neste útero vermelho emocional.

Em alguns filmes de Ingmar Bergman, parece verificar-se um paralelo entre a violência interna e a externa. O mundo exterior é entendido como uma ameaça: “at least as terrible in its way as the inner world of desire and its frustration, the more disturbing for remaining undefined: one has an impression of mysterious and terrible forces quite beyond the individual’s control.”¹⁶⁸ O mundo exterior constitui um reflexo do mundo interior das personagens. Tal sucede explicitamente em *Saraband* quando, no final do filme, surgem imagens repentinas do corpo ensanguentado de Henrik, após a sua tentativa de suicídio: o seu estado de espírito interior traduziu-se numa acção violenta exterior. A própria força da natureza, com os seus vales profundos e solitários e a melancolia do Outono, traduz o estado de espírito das personagens.

Mas esta situação ocorre também em filmes anteriores. Em *A máscara* (1966), por exemplo, uma das protagonistas, Elisabet Vogler, isola-se do mundo através da imersão no seu silêncio por forma a evitar representar os papéis sociais que lhe foram impostos pelo mundo exterior. Porém, no interior do seu silêncio ela é confrontada, ainda mais brutalmente, com a sua própria violência, que acaba por revelar-se na sua relação com Alma. Quando tenta encarcerar a violência exterior, a interior explode. O menino aterrorizado e o monge a ser devorado pelas chamas parecem constituir o lado exterior correspondente ao lado interior da figura feminina, desdobrada em Elisabet e Alma, que recusa aceitar o filho que estava no seu útero, incarnando a violência espiritual correspondente à incapacidade de dar amor e vida. Também em *A paixão* (1969) e em *Cenas da vida conjugal* (1973) o aborto é entendido como uma espécie de metáfora da esterilidade interior.

Em *O silêncio* (1964) a ameaça abstracta da guerra é o correlato exterior dos comportamentos destrutivos das irmãs Ester e Anna, enquanto *A vergonha* (1968) descreve, através de um desenvolvimento simultâneo, o modo como a violência interior e exterior estão interligadas: a guerra e a revolta interior. A criança que aparece morta no exterior da quinta em chamas é a imagem usada por Ingmar Bergman para transmitir a ideia da falta de sentido da violência que afecta de igual modo todos os seres humanos. Neste filme parece óbvio que o realizador sueco

¹⁶⁷ Ingmar Bergman *Apud* Maria Bergom-Larsson, *Film in Sweden. Ingmar Bergman and Society*, Londres e New Jersey, 1978, p. 8.

¹⁶⁸ Maria Bergom-Larsson, *Op. Cit.*, p. 77.

tentou transmitir a sua versão sobre a guerra do Vietnam, transposta para a vida quotidiana na Suécia: não existe justificação para a guerra; a violência é injusta em si mesma. Em *A paixão*, uma violência exterior incompreensível e avassaladora - imagens da guerra do Vietnam, a matança e tortura de animais e seres humanos – aparece constantemente inter-relacionada com a violência interior dos protagonistas. A exigência moral de “verdade” total por parte de Anna Fromm e o seu fanatismo correspondem a uma encarnação da própria guerra do Vietnam. Mais uma vez Ingmar Bergman estabelece a relação entre os conflitos políticos do mundo exterior como o resultado de defeitos pessoais privados. Por fim, em *A hora do lobo* (1968), a violência interior, associada neste caso específico à loucura, ganha todo o controlo conduzindo à destruição do protagonista do filme.

Por tudo o que foi referido torna-se explícito o modo como resulta ténue a fronteira que separa a loucura da sanidade. Em termos sociais, como refere A. Giddens, o isolamento dos considerados loucos acentuou-se, quando esta categoria se distanciou da pobreza em geral e quando se começou a acreditar que era um estado passível de ser mudado:

(...) a construção de um cenário especial para os desviantes fornecia um meio de integrar o tratamento curativo com a manutenção de controlo regularizado sobre os cenários da vida do dia-a-dia fora desses cenários.¹⁶⁹

De salientar é o muito que o asilo que vemos em *Spider* partilha com a prisão e com os outros ambientes sociais existentes na modernidade tardia ocidental, como questiona Michel Foucault: “(...) it is surprising that prisons resemble factories, schools, barracks, hospitals, which all resemble prisons?”¹⁷⁰ À semelhança desses outros ambientes mais abrangentes, a prisão e o asilo tentam desenvolver o controlo pessoal reflexivo sobre a identidade pessoal dos afectados: “o ‘desvio’ viria a ser ‘inventado’ como parte dos sistemas internamente referenciais da modernidade

¹⁶⁹ Anthony Giddens, *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras, 2001, p. 146. Esta ideia vem de encontro à de Michel Foucault quando afirma: “Our society is one not of spectacle, but of surveillance; (...) We are much less Greeks than we believe. We are neither in the amphitheatre, nor on the stage, but in the panoptic machine, invested by its effects of power, which we bring to ourselves since we are part of its mechanism. The importance, in historical mythology, of the Napoleonic character probably derives from the fact that it is at the point of junction of the monarchical, ritual exercise of sovereignty and the hierarchical, permanent exercise of indefinite discipline.” Cf. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, Londres, 1979, pp. 61-62.

¹⁷⁰ Idem, *Ibidem*, p. 68.

e, portanto definido em termos de controlo.”¹⁷¹ De facto, como observa Michel Foucault, mesmo durante a Idade Clássica, a loucura surge, quando violenta, como a expressão selvagem dos desejos humanos mais primitivos. A loucura nessa época estaria associada a ameaças de bestialidade, dominada pelo instinto de morte. Por esse motivo, a loucura não poderia ser deixada por conta da natureza; tal seria contra-natura e, por isso, a cura da loucura só poderia ser feita através de mecanismos iminentemente humanos, recorrendo ao teatro e à imaginação.¹⁷² No caso de Spider podemos constatar que a experiência mediada, através do asilo, aumenta o isolamento do protagonista, em vez de ajudar a superá-lo.

De facto, as tendências no sentido da desencarceração dos excluídos da sociedade apoia-se na crença reformista de que é errado, do ponto de vista moral, separar os seres humanos “normais” dos “desviados”. Porém, ao contrário de provocar uma “normalização” do desvio, estas medidas - sobretudo no que respeita à doença mental e, no caso específico dos vários tipos de esquizofrenia - acabam por fazer lembrar aos “normais” a fragilidade das convenções sociais quotidianas pelas quais se organiza a sua experiência da realidade em sociedade e os parâmetros básicos da existência humana. Podemos, deste modo, constatar que a doença mental revela aspectos reprimidos da nossa própria existência. Olhar para o outro lado do quotidiano ilumina o quanto aquele é contingente e até mesmo arbitrário.

Por outro lado, a questão identitária parece ter como um dos seus aspectos centrais o problema do espelho e do duplo. Em muitos casos os duplos aparecem para mostrar as várias faces da mesma personagem de acordo com uma lógica especular. Os duplos andam sempre à procura da outra metade para se completarem e, como nenhuma margem é completa, a procura é eterna. Aristófanos, no *Banquete* de Platão, relata um mito que está na origem desta ideia de incompletude dos seres humanos, concluindo mesmo que “cada um de nós não passa, pois, de uma tésseira humana, divididos como estamos, em metades, à semelhança dos linguados; e é a sua própria metade, ou tésseira, que cada um infatigavelmente procura. (...)”¹⁷³

¹⁷¹ Anthony Giddens, *Op. Cit.*, p. 148.

¹⁷² Cf. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, 1972, p. 356 e *passim*.

¹⁷³ Cf. Platão, *O banquete*, Lisboa, Imp. 2001, p. 54. O relato do mito encontra-se nas pp. 51-57. Um dos romances que melhor traduz a tragicidade inerente ao problema dos duplos é *As cabeças trocadas*. Cf. Thomas Mann, *As cabeças trocadas*. (*Uma lenda Hindu*), Lisboa, 1987.

Em *American Beauty*, são notórias as relações entre duplos e espelhos que se estabelecem entre as personagens. Jane, a adolescente discreta, parece constituir o contraponto de Angela, a adolescente extravagante; o coronel Fitts, homofóbico e homossexual tem como oposto o casal feliz de homossexuais que vive no seu bairro, mas é na relação entre Lester e Ricky que os espelhos e duplos se tornam, talvez, mais profundos. Lester está ligado a Ricky, o adolescente artista e passador de droga que é seu vizinho e que se torna o seu mestre inspirador. Por seu turno, também Ricky se apaixona por Jane, a filha de Lester, num deslocamento que sela o tema do incesto que subtilmente se desenha no filme.¹⁷⁴ Fiel à tradição do herói romântico, Ricky é um rebelde que sustenta a sua necessidade de produzir arte quebrando as leis que regulam as vidas dos americanos. Ricky sente um fascínio pela morte confirmando que a sua sensibilidade oitocentista é tanto estética quanto espiritual, quando observamos a cena lírica, ainda mais fabulosa que as imagens de fantasia que povoam o imaginário de Lester, na qual um saco de plástico arrastado pelo vento introduz epifanias que serão partilhadas por Ricky e Lester. Enquanto mostra essas imagens a Jane, Ricky diz-lhe: “there’s an entire life behind things, a benevolent presence.” (CdF) Talvez seja esta, afinal, a beleza “americana” que Lester compreende no exacto momento em que morre.

Também, e sobretudo, em *Hable con ella* a narrativa é estruturada por jogos de duplos e espelhos.¹⁷⁵ A história de amor entre Benigno e Alicia alterna com a de Lydia e Marco como tema e variação do filme, tal como *Hable con ella* constitui uma variação dos dois filmes anteriores que, juntamente com ele, formam uma espécie de trilogia sobre o coma: *La flor de mi secreto* (1995) e *Todo sobre mi madre* (1999). Talvez por isso Marisa Paredes e Cecilia Roth, as duas protagonistas dos filmes anteriores, estejam presentes no auditório de Caetano Veloso em *Hable con ella*. Pode deduzir-se que não se mostra o acidente que provocou o coma a Alicia, porque já tinha sido mostrado o semelhante atropelamento de Esteban em *Todo sobre mi madre*, que também ocorre num dia de chuva.

Esta questão do duplo e do espelho é introduzida logo no início do filme. A primeira cena ocorre num palco de teatro. Assistimos a uma obra dentro de uma obra e a dança que ocorre no palco anuncia a história do filme. Deste modo, o filme dentro do filme é um resumo mas também

¹⁷⁴ O tema do incesto em *American Beauty* será desenvolvido no subcapítulo 2.4. “Nas margens da nostalgia: a dor contida no amor”.

¹⁷⁵ Pedro Almodóvar é o mais especular de todos os realizadores em estudo porque se inscreve, sem sombra de dúvida, na tradição do melodrama que remonta, sobretudo, a Douglas Sirk e ao seu uso melodramático dos espelhos.

um comentário. Esta situação ocorre neste primeiro bailado de Pina Bausch, mas também nos outros dois bailados do final e no meio, através do filme mudo *El amante menguante*. O primeiro espectáculo, *Café Müller*, apresenta duas mulheres que dançam pelo cenário de olhos vendados. Uma das bailarinas repete os movimentos da outra: é o seu duplo, o seu espelho. O cenário, um café, está repleto de cadeiras e mesas vazias que um homem – “com el rostro más triste qui yo a visto en mi vida” (CdF), comentará mais tarde Benigno – tenta afastar do percurso das bailarinas, de modo a evitar que tropecem. No entanto, as mulheres acabam sempre por esbarrar em paredes que não podem ser afastadas, caem, voltam a erguer-se e continuam a sua dança.

Deste modo, as duas bailarinas anunciam a história das duas protagonistas do filme: Alicia e Lydia, relacionando o coma com o sonambulismo. Por paradoxal que pareça, o estado imóvel das comatosas equipara-se ao movimento da dança. De facto, cada uma à sua maneira, Lydia e Alicia eram também bailarinas antes de entrarem em coma: Alicia literalmente e Lydia também, se se considerar a tourada como uma forma diferente de dança. Nesta mesma lógica, o “homem triste” que vai afastando as cadeiras, pode remeter para Marco e Benigno, pois não é apenas Marco o homem que chora e sofre. *Café Müller* representa, assim, um jogo de ambiguidades e de duplos. Podemos até intuir um tipo de neutralidade que se revela no interior de uma série de aparentes paradoxos (figuras masculinas com características femininas e vice-versa, a dança de duas mulheres em coma): o diálogo de uma só pessoa – o tal “homem triste” – mas que consegue chegar a todas as outras.

Deste modo, podemos concluir que, em *Hable con ella*, o semelhante se articula sempre com o distinto. Por exemplo, Lydia e Alicia relacionam-se entre si pela sua paixão pela coreografia e também pela tendência que demonstram ter para evitar o confronto directo com o sofrimento. Lydia enfrenta o touro para fugir do seu amor frustrado pelo toureiro Niño de Valencia e Alicia foge dos automóveis ao atravessar a rua, depois de conhecer Benigno. Sob esta perspectiva, as duas protagonistas revelam-se como duplo uma da outra: se Lydia perdeu o pai, Alicia perdeu a mãe. Porém as semelhanças revelam-se dissonâncias, porque o destino das duas acaba por ser oposto. Duas cenas paralelas do filme permitem intuir essa bifurcação que separa os destinos das duas personagens. Uma é a sequência em que Alicia, já em coma, é vestida no hospital; a outra é aquela em que Lydia é adornada com o traje de toureira. As cenas são parecidas no seu significado: no hospital Alicia é arranjada como se de uma noiva se tratasse; Lydia é vestida para o encontro com o

seu touro, de certa maneira, duplo do Niño de Valencia que, por seu lado, assiste à tourada. Deste modo, num certo sentido, Lydia é preparada para um encontro amoroso. A natureza romântica da cena é confirmada pela música que acompanha a sequência – a canção *Por toda a minha vida* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Porém, apesar destas semelhanças os destinos das protagonistas são opostos: a violência do touro que, como refere o cunhado de Lydia “la ha partido por la mitad” (CdF), introduz o percurso desta personagem rumo à morte, passando pela esterilidade. Alicia que também é, de certo modo violentada e partida em duas – a violação do seu corpo gera um filho – envereda por um outro caminho que, no seu caso, conduz à fertilidade e ao seu despertar para a vida. Os caminhos das duas protagonistas separam-se irremediavelmente.

Também as personagens de Marco e Benigno funcionam em espelho. As suas duas histórias paralelas estão intimamente envolvidas como um clássico *pas de deux*, movendo-se de forma fluida através do tempo, misturando momentos trágicos e cómicos. Talvez a cena em que este aspecto resulta mais explícito seja aquela em que Marco visita Benigno na prisão. Um longo *travelling* através das cabinas de vidro da prisão introduz Benigno, falando num telefone através da espessa coluna de vidro, e logo depois Marco, sentado do outro lado, segurando o outro telefone. Pedro Almodóvar regressa a um cenário recorrente nos seus filmes, no qual o rosto de uma personagem é reflectido no vidro, fundindo-se ou mesmo tornando-se o rosto de uma outra personagem. Como sucede numa cena similar em *La flor de mi secreto* (1995) entre Leo e Ángel e entre Ángel, o vidente de *Matador* (1986), e o detective, também os rostos de Marco e Benigno se fundem e, de forma semelhante, saem e entram da silhueta um do outro, no primeiro plano dessa mesma cena. Num plano posterior, o balanço das imagens é invertido e é o rosto de Benigno que se sobrepõe ao de Marco. Esta técnica utilizada por Pedro Almodóvar parece indicar sempre uma relação profunda, passada ou futura, entre duas personagens.

Na casa de Benigno, que Marco decide alugar, este descobre que todo o espaço é um grande templo dedicado a Alicia, com fotografias suas, em coma ou acordada, espalhadas em todas as paredes e um novo conjunto de quarto que Benigno tinha encomendado para eles com as letras A e B bordadas à mão nas almofadas pelo próprio Benigno – Alicia & Benigno, as duas primeiras letras do alfabeto, como se a relação deles pudesse constituir o início de uma aprendizagem. Marco observa através da janela, pela primeira vez da perspectiva de Benigno, o estúdio de dança de Katerina e, como o fez Benigno antes dele, descobre Alicia, viva, observando as outras bailarinas.

Ao contrário da fascinação *voyeurística* de Benigno, Marco fica aterrorizado com a súbita visão e retira-se daquele lugar. Mais tarde parece começar a interessar-se por Alicia, tal como sucedeu com Benigno. Alicia surge como um presente que Benigno oferece a Marco. É Benigno quem cuida e ressuscita Alicia para que ela possa ser feliz não com ele mas com o seu duplo, Marco.

Em *Million Dollar Baby*, por sua vez, podemos considerar o jovem Danger um duplo de Frankie. Danger representa a prisão no passado e a estagnação que essa situação provoca. Por outro lado, Scrap pode também ser entendido como um duplo de Frankie por motivos opostos aos de Danger. Scrap é uma personificação da consciência de Frankie e chega mesmo a substituir as suas funções: é ele quem primeiro encontra Maggie a treinar sozinha no ginásio e lhe dá as primeiras instruções de boxe e é ele quem a apoia e defende sempre, ainda que sem que ela o saiba. Quando Frankie culpa Scrap pela desgraça que sucedeu a Maggie, mais uma vez este serve como espelho, como mediação da culpa sentida por Frankie. É Scrap quem conversa de maneira mais íntima e profunda com Frankie e que o conduz a tomar a decisão final em relação a Maggie e é ele quem escreve a carta, que é o próprio filme, dirigida à sua filha ausente.

O tema do duplo e do espelho é recorrente nos filmes de Ingmar Bergman. As duas mulheres de *A máscara*, as duas irmãs de *O silêncio*, os dois Andreas de *A paixão*, as duas Katarinas de *Da vida das marionetas* (1980) e em *Saraband* o desdobramento da figura materna em Anna e Marianne, confirma a existência de dois pólos opostos numa mesma entidade sujeitos a um conflito sem fim. As suas expressões últimas são o cavaleiro e a Morte, em *O sétimo selo* (1957), a vida e a morte: o primeiro chega a confessar à segunda que o vazio é o espelho do seu rosto.

Já em *Magnolia*, a questão do duplo está relacionada com os traumas que afectam todas as personagens e que são produzidos tanto pela indústria televisiva como pela figura do pai que, de certa forma, se apresenta como o outro lado do espelho, o capitalismo. De facto, o desdobramento em duplos das personagens – por exemplo, Stanley, o menino dos concursos televisivos tem como duplo Donnie Smith, o ex-menino dos concursos agora já adulto - e a relação que estabelecem umas com as outras através dos seus pais que pertencem à indústria televisiva, salienta a ideia de que os traumas em causa são produzidos pelo sistema patriarcal associado ao capitalismo simbolizado no filme pela televisão. Ao longo do filme são estabelecidas relações entre a televisão, o capitalismo e a preponderância do sistema patriarcal: desde o espectro do moribundo Earl

Patridge, o grande magnata televisivo, até ao pai controlador e opressivo de Stanley que a certa altura diz aos pais dos outros miúdos concorrentes: “let’s make some fucking money here people.” (CdF)

Pelas razões apontadas até aqui e em resumo, podemos considerar que todos os filmes em estudo são, de forma muito específica, uma metáfora da vida. Como se a vida individual constituísse a representação de uma peça num palco de teatro. Esta metáfora é explícita em *Dogville*, pelas relações que este filme estabelece com o teatro e que analisámos no subcapítulo anterior, mas também nos outros seis filmes.

No caso de Ingmar Bergman toda a sua obra fílmica pode ser considerada existencialista. No plano estético, grande parte da obra do realizador sueco insere-se na tradição do cinema nórdico, caracterizada pela influência do naturalismo inerente a alguns autores escandinavos, como é o caso da romancista Selma Lagerlöf ou de realizadores como Mauritz Stiller, Carl Theodor Dreyer ou Victor Sjöström. No cinema sueco, predomina a problematização da condição humana e, com excepção dos anos trinta em que reinou a comédia, o tema da ontologia antropológica com matizes românticos e pessimistas foi o tema central. Embora possa parecer paradoxal a predominância do referido tema num país próspero como a Suécia, que conseguiu manter-se neutro nas duas grandes guerras que assolaram o século XX, não podemos, no entanto, esquecer o peso da tradição luterana e o modo como poderá ter influenciado as referidas matizes pessimistas, presentes na ideia de ser humano representada em grande parte daquela cinematografia.

Numa fase posterior, o estilo de Ingmar Bergman tornou-se mais pessoal e austero, dando origem a um novo conceito de discurso fílmico, tomando como referência o paradigma musical e o teatro de Strindberg, que alguns críticos denominaram de “cinema de câmara” ou *Kammerspielfilm*.¹⁷⁶ Este subgénero cinematográfico consiste em realizar filmes nos quais o número das personagens, o tempo e a acção são reduzidos ao máximo. O uso do grande plano é

¹⁷⁶*Kammerspielfilm* está relacionado com a mesma designação atribuída a um subgénero do [cinema mudo](#) que surgiu na Alemanha, durante a [República de Weimar](#), e que teve o seu auge entre 1921 e 1925. Ao contrário do filme expressionista, este subgénero mantém as características [psicológicas](#) das personagens e situações de uma forma [mais realista](#) e [naturalista](#). [Max Reinhardt](#) introduziu o conceito de [Kammerspiels](#) como termo genérico para designar a especificidade de peças de teatro de configuração íntima, do mundo cultural alemão, como as de [Henrik Ibsen](#) ou [August Strindberg](#). Cf. estas informações em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kammerspielfilm>. Acedido a 3 de Setembro de 2010.

também uma característica técnica deste tipo de filmagem.¹⁷⁷ Assim, Ingmar Bergman definiu *Saraband* como “un *concerto grosso* pour quatre instruments,”¹⁷⁸ dividiu-o em dez actos breves e definiu um método narrativo e situações que remetem para muitos dos seus filmes anteriores: cenários claustrofóbicos, um número reduzido de personagens, agressões verbais, ódio e amor reprimidos.

Por seu lado, *Million Dollar Baby* reflecte sobre a fragilidade do ser humano através da representação ritual dessa fragilidade, incarnada no sacrifício de uma jovem que arrisca a própria vida em nome do seu sonho. O ringue de boxe, à semelhança da vida, é um espaço delimitado com regras precisas que podemos ou não cumprir. No boxe o aspecto físico alia-se ao mental e, neste sentido, torna-se também metáfora do cinema. Tal como num espaço cinematográfico o ringue é uma zona específica, onde ocorre um espectáculo dirigido a um público e, tal como num filme, existe uma contraposição dual, matriz elementar de uma narrativa: o confronto entre o protagonista e o antagonista. O carácter intemporal que caracteriza a história de *Million Dollar Baby* está relacionado com a ideia de filme como metáfora da vida. Sobre esta questão, Clint Eastwood comenta o que se passa em *Million Dollar Baby*:

(...) si l'on excepte les marques de voiture dans le parking, l'époque n'est pas déterminée. C'est ainsi que je voyais cette histoire. Il n'y avait aucun thème contemporain. Seulement un vieux gymnase et des personnages qui vivent à la périphérie de la société. Nous avons créé notre propre gymnase, un gymnase d'autrefois, qui n'ait rien de moderne.¹⁷⁹

O mesmo sucede com *Spider* sobre o qual David Cronenberg comenta:

(...) beaucoup d'amis anglais qui ont été élevés à Londres dans les années 50 m'ont dit que *Spider* est totalement fidèle à l'époque. Cela me fait plaisir, même si je ne cherchais pas tant une précision historique qu'une atmosphère intemporelle.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Cf. estes dados em Jordi Puigdomènech, *Ingmar Bergman. El último existencialista*, Madrid, 2004, p. 10 e *passim*.

¹⁷⁸ Ingmar Bergman *Apud* Jan Aghed, “*Saraband*. L'ultime somme”, *Positif*, Fevereiro de 2004, nº 516, p. 54.

¹⁷⁹ Clint Eastwood *Cit. in* “L'Actualité. Clint Eastwood”, *Positif*, nº 530, Abril de 2005, p. 12.

¹⁸⁰ David Cronenberg *Apud* “Dossier David Cronenberg”, *Positif*, nº 501, Novembro de 2002, pp. 82-83.

Numa outra entrevista, o realizador canadiano refere que fez uma leitura existencialista do livro de Patrick MacGrath, acrescentando o seguinte : “(...) c’est pourquoi les fantasmagories de Spider dans sa version livresque ont été gommées et que les vrais effets spéciaux du scénario sont les acteurs et en particulier Ralph Fiennes.”¹⁸¹ O realizador canadiano comenta que a abstracção temporal foi uma decisão voluntária da sua parte, porque para Spider o tempo deixou de existir.¹⁸² O realizador chega mesmo a assumir-se como Spider, sublinhando o carácter iminentemente existencial do filme:

Spider, c’est moi – I can easily see myself becoming Spider, whether because of a medical problem or a financial problem or an emotional trauma. It isn’t an abstract feeling but a strong, visceral feeling that I can connect with this creature. (...) When you say this some people think you’re being cute, they don’t believe you for a minute. But there was a French journalist, and I said to him, ‘I’m Spider’, and he said, ‘Well, who isn’t?’¹⁸³

O facto de David Cronenberg preferir como enquadramento o plano médio, que associa intimamente o ser humano com o ambiente envolvente, acentua, no seu caso específico, este carácter existencial presente em todos os seus filmes. Os grandes planos que existem por exemplo, quando Johnny, o protagonista de *The Dead Zone* (1983), ouve a explicação dos assassínios por parte do xerife ou quando Veronica descobre a fusão biológica homem-insecto de Seth Brundle em *The fly* (1986), são muito raros, talvez porque pareçam isolar demasiado o indivíduo em relação à causa da sua transformação mental ou física.

Quanto a Pedro Almodóvar, como fica subentendido pelo que referimos atrás, o realizador espanhol representa nos seus filmes o grande *theatrum mundi*. *Hable con ella* inicia-se com uma cortina teatral que sobe para revelar um espectáculo de Pina Bausch. Mas já em *Todo sobre mi*

¹⁸¹ Idem Cit. in Virginie Apiou, “David Cronenberg : ‘Les écrivains se reconnaissent dans mes films’”, *Synopsis*, nº 22, Novembro / Dezembro de 2002, p. 61.

¹⁸² Cf. Idem Cit. in Serge Kaganski, “Schizopolis”, *Les inrockuptibles*, nº 364, 13 a 19 de Novembro de 2002, p. 51.

¹⁸³ Idem *Apud* Kevin Jackson, “Odd man out”, *Sight & Sound*, nº 1, Janeiro de 2003, p. 15. Numa outra entrevista David Cronenberg refere: “Spider n’est, selon moi, ni un personnage pathétique ni même un psychotique. Il est au contraire très humain, très universel, même si son histoire personnelle ne l’est absolument pas. Il va également sans dire que j’ai voulu en faire une œuvre existencialiste. Je pense donc que j’ai commencé à analyser le scénario et le personnage, et la raison de ma fascination pour l’un et l’autre: à mon avis, ce qu’on le voit faire, c’est réinventer sa vie en partant de zéro ou presque, et recommencer sans cesse.” Cf. Idem Cit. in Serge Grünberg, “David Cronenberg. Spider c’est moi”, *Cahiers du Cinéma*, nº 568, Maio de 2002, p. 20.

madre (1999) os papéis femininos de *Um eléctrico chamado desejo*, representado em teatro perante um público, confundem-se com os de Huma (Marisa Paredes) e Nina (Candela Peña), na vida “real”. Esta osmose entre a vida e a representação está bem definida na peça de Tennessee Williams, na qual as personagens acabam por ser vítimas das suas paixões – tal como o que sucede, habitualmente, nos filmes de Pedro Almodóvar.

Mesmo *Dogville* não deixa de ser, sobretudo, um filme sobre a condição humana. Anunciando-se como continuação de *Breaking the Waves* (1996) e *Dancer in the Dark* (2000), retomando os seus temas, a reflexão sobre a estranheza comportamental das protagonistas, marginais mas fiéis aos seus ideais, *Dogville* adquire um tom ainda mais polémico ao reconstituir uma América estilizada, com a finalidade de mostrar o lado vazio de seres humanos indiferentes e hostis perante o elemento estranho – *das Unheimliche* a que já nos referimos.

Após verificarmos como os filmes em estudo se traduzem em metáforas da vida, podemos também verificar, ao analisá-los, que todos reflectem sobre o modo como a identidade pessoal é sinónimo da narrativa do herói. Todo o processo de procura identitária, de resolução mítica da narrativa pessoal, implica o desprendimento do local de origem - a libertação da casa materna, como nos demonstram vários mitos de heróis - devendo caminhar a par da capacidade de erigir na vida um local seu, simbólico ou real, que resulta de encontros e trocas, de um percurso iniciático que vai promover o desenvolvimento de uma relação de confiança ontológica. É necessário haver o caos, a desordem, o desencontro para que se possa desenvolver qualquer identificação ou diferenciação pessoal. Na narrativa do herói é importante que exista um monstro para que ele possa evoluir, dissolvendo os seus complexos de culpa. Neste sentido, torna-se imprescindível o lado negativo da figura parental elaborada no romance familiar, tal como é definido por S. Freud.¹⁸⁴

É porque mata o monstro que o herói tem direito a encontrar o seu lugar no mundo e a ficar com a mulher amada. Deste modo, a negatividade desempenha um papel fundamental no desenvolvimento da criança. Esta última precisa desse espaço para se poder distanciar e amadurecer, porque toda a identidade pessoal se forma no *agón*, no conflito. Assim, os mitos contêm inúmeros motivos que apontam para a demorada opacidade do Eu individual perante si próprio, mas também o horror e a fragilidade da necessidade de traçar limites entre o Eu e o Outro.

¹⁸⁴ Esta questão e outras relacionadas com as figuras parentais e amorosas serão abordadas em pormenor nos subcapítulos 2.4. “Nas margens da nostalgia: a dor contida no amor”, 3.1. “Na sombra de um sorriso. O desejo de fuga” e 3.2. “‘Tomorrow is Another Day’? O desejo de recomeço”.

Por exemplo, nos contos de fadas tradicionais o mal não deixa de possuir atractivos – simbolizados pela figura do dragão, pelo poderoso gigante ou pelo poder da bruxa incarnada, entre outras, na inteligente rainha, madrasta de *Branca de Neve* – e muitas vezes está por determinado tempo em fase ascendente. Em muitos contos de fadas o anti-herói consegue, temporariamente, usurpar o lugar que pertence por direito ao herói: é o que sucede com as irmãs de *A Gata Borralheira*. Como refere Teresa Cadete: “assim como o inconsciente não reconhece qualquer negação, mas apenas potencialidade pulsional, é sempre possível fazer uma leitura positiva de elementos tidos como ameaçadores.”¹⁸⁵

À semelhança de muitos outros filmes de Ingmar Bergman, *Saraband* apresenta como tema de fundo a auto-análise identificada com o percurso do herói. Também neste filme, aquela é descrita em forma de viagem. O auto-conhecimento é o *leitmotiv* de *Morangos silvestres* (1957). Em *Verão de amor* (1951), que estruturalmente se relaciona com *Morangos silvestres*, e também em *Saraband*, a mudança geográfica de cenário funde-se com uma viagem no tempo rumo a dolorosas memórias reprimidas. Se em *Morangos silvestres* a viagem de Isak Borg, de 76 anos, até Lund para receber o seu doutoramento *honoris causa*, se converte numa viagem interior rumo ao centro de si mesmo, o mesmo sucede com Marianne, a narradora de *Saraband*, com 62 anos, que ao reencontrar o seu ex-marido Johan se confronta com angústias passadas que a ajudam no seu auto-conhecimento.

O modo como é representada a protagonista e o seu treinador em *Million Dollar Baby*, corresponde à construção ficcionada do herói vítima, típica dos filmes realizados por Clint Eastwood. De facto, Frankie Dunn representa o arquétipo do anti-herói eastwoodiano em busca de redenção e que tenta expiar acções traumáticas do seu passado pelas quais se sente responsável.¹⁸⁶ Frankie vive envolvido em remorsos por ter deixado um pugilista (Scrap, o narrador do filme)

¹⁸⁵ Teresa M. L. R. Cadete, “O olhar do Minotauro. Obsessões, impasses, insistências: identidades”, *Presença de Victor Jabouille*. Organização de António Ventura, Lisboa, 2003, p. 575.

¹⁸⁶ Vasco Câmara refere que “em 1980, Clint Eastwood permitiu que a fotógrafa Annie Leibovitz o amarrasse nos estúdios de Burbank, Califórnia. Um retrato do artista: rodeado de pó, como se se tivesse materializado na poeira de um cenário de ‘western’, erecto como um poste, o ícone de masculinidade tem as pernas e o tronco amarrados por cordas. E olha-nos como se nos quisesse devolver uma sensação de embaraço. Essa fotografia já serviu para ilustrar a capa de um ensaio, de Andy Metcalf e Martin Humphries, muito significativamente chamado *The Sexuality of Men*. Não diremos, como diz Paul Smith no seu ensaio *Clint Eastwood – A Cultural Production*, que o prazer espreita no rosto de Clint. Mas há ali uma promessa: a disponibilidade para se colocar sempre em dificuldade...” Cit in Maria João Madeira, ed. lit., *Clint Eastwood: um homem com passado*, Lisboa, 2008, p. 245.

realizar um último combate, durante o qual acabou por perder um olho. O próprio Scrap conta este episódio a Maggie, salientando que Frankie nada podia ter feito, pois era o seu *cut man*, não o seu *manager* e, por isso, faltava-lhe autoridade para pôr fim ao combate. Tal facto, como conclui Scrap, não teria impedido Frankie de não conseguir perdoar-se por não ter encontrado uma maneira de interromper o combate. Este porém não é o único aspecto que causa arrependimento a Frankie, pois vive atormentado de culpabilidade em relação à filha. O mesmo se verifica em relação a Maggie, um duplo da sua filha ausente que, após algumas hesitações, aceitou treinar. Já William Munney, o protagonista de *Unforgiven* (1992), assombrado pelos seus antecedentes de assassino e pela morte do amigo (mais uma vez Morgan Freeman), responde com a única arma que conhece: a violência. Também na pele de Josey Wales em *The outlaw Josey Wales* (1976) se torna protector de um grupo de desamparados depois de ter perdido toda a família, massacrada por soldados do Norte durante a Guerra da Secessão.

Numa entrevista sobre *Million Dollar Baby*, Peter Bogdanovich pede ao realizador que comente a seguinte afirmação de Don Siegel, feita em 1968: “Clint Eastwood tem uma fixação no anti-herói. É o seu credo na vida e em todos os filmes que fez até agora insiste em ser o anti-herói. Nunca trabalhei com um actor menos preocupado com a sua imagem.” Clint Eastwood responde:

Sim, quando fazíamos alguma coisa anti-heróica, eu era o primeiro a alinhar. Talvez fosse a influência de Cagney, de o tipo comer uma perna de galinha e disparar do porta-bagagens de um carro [*White Heat*, 1949, realizado por Raoul Walsh]. Mas decidi: ‘Ei, o público gosta de mim ou não, se não gosta, azar.’¹⁸⁷

Os *gangsters movies* e os westerns inspiram-se na herança estóica do herói auto-encenado. Como referimos acima, o herói só endurece se for submetido a condições difíceis, sobretudo nos momentos em que fica só. Para que o herói possa ser considerado como tal, é necessário o sofrimento proporcionado por uma situação trágica. De qualquer modo, o aspecto épico e anti-épico, ou o herói / anti-herói, faz parte da epopeia americana como podemos constatar, por exemplo, nos poemas e ensaios de Walt Whitman:

¹⁸⁷ Cf. Peter Bogdanovich e Clint Eastwood *Apud* “Clint Eastwood, Million Dollar Guy”, *Y Cinema, Público*, 30 de Dezembro de 2005, p. 6.

I know I am august, / I do not trouble my spirit to vindicate itself or be understood, / I see that the elementary laws never apologize, / (I reckon I behave no prouder than the level I plant my house by, after all.) / I exist as I am, that is enough, / If no other in the world be aware I sit content, / And if each and all be aware I sit content.¹⁸⁸

Por outro lado, existe uma relação entre as vidas do realizador, o autor do livro e o tema do filme. Com F. X. Toole a publicar a sua obra aos setenta anos, Clint Eastwood a realizar e a representar o filme a meio dos seus setenta anos e Morgan Freeman no final dos seus sessenta, *Million Dollar Baby* é uma história contada por, e predominantemente sobre, homens maduros. As personagens criadas por eles são figuras cautelosas, seres humanos atormentados por erros passados, por escolhas que fizeram e que não conseguem perdoar. Quando Frankie começa a treinar Maggie estabelece a regra “protect yourself at all times” (CdF), ela responde, recordando um episódio de rejeição por parte dele - “You gave me away. How is that protecting me?” (CdF) Este diálogo parece remeter Frankie para a relação dele com a filha biológica, cujas cartas que lhe envia frequentemente são devolvidas por abrir.

Em *Million Dollar Baby*, os homens envelhecidos oscilam entre a sua preferência por serem prudentes e a impetuosidade da juventude. Scrap falha na sua intenção de proteger Danger, e nem Frankie ou Maggie conseguem protegê-la dela mesma. Se, ao aceder ao pedido de Maggie para pôr termo ao seu sofrimento a personagem Frankie do livro de F. X. Toole aceita a condenação prognosticada pelo padre, no filme Frankie reconhece a sua perda e solidão. No filme ele lê a Maggie *The Lake Isle of Innisfree*, um poema de Yeats que exprime o desejo de se viver sozinho e encontrar finalmente a paz. A segunda estrofe do poema começa: “And I shall have some peace there...” Não foi esta paz procurada por Frankie, durante muito tempo, na sua amizade fiel a Scrap, nos seus esforços por renovar as suas raízes irlandesas, na sua frequência assídua da igreja e nas conversas com o padre, enfim, na sua relação profunda com Maggie? No “somewhere between Nowhere and Goodbye” (CdF) previsto por Scrap como o lugar de destino de Frankie, existe apenas um ténue sentimento de que ele, nas palavras de Yeats, “have some peace there.”

O filme termina, surpreendentemente, sob o signo de uma ausência, de um vazio, pois as duas personagens principais desaparecem, deixando apenas a voz do narrador para comentar esta última

¹⁸⁸ Walt Whitman, *Canto de mim mesmo*. Edição bilingue com tradução de José Agostinho Baptista, Lisboa, 2008, p. 50.

ausência. O último plano sugere, sem no entanto o afirmar, o regresso de Frankie ao lugar privilegiado, o restaurante de beira de estrada com “the best lemon pie” (CdF): o elo precioso entre as duas personagens desaparecidas e que as une para além da morte. Este lugar pode ser interpretado como a cabana do poema de Yeats que Frankie lê a Maggie na sua cama de hospital e que ele sugere construir um dia para ela: “I will arise and go now, and go to Innisfree, / And a small cabin built there...” (CdF)

Os protagonistas dos filmes de David Cronenberg também podem ser considerados vítimas de si próprios. Spider e os outros heróis não são completamente maldosos, pois são frequentemente destruídos por aquilo que eles próprios criaram e por aquilo mesmo que são. Neste sentido, ganham um suporte mítico que os torna personagens trágicas. Podemos afirmar que após *The Dead Zone* (1983) David Cronenberg elaborou um imaginário de herói que estará presente em todos os seus filmes posteriores. Como Johnny Smith de *The Dead Zone* também Spider apresenta traços fixos de jovialidade: o rosto surge quase sempre imóvel, como se nunca envelhecesse. Se o rosto exprime, por vezes, uma expressão dolorosa parece que o tempo e as circunstâncias não conseguem modificá-lo. Os protagonistas de *The Fly* (1986), *Naked Lunch* (1991), *Crash* (1996), *eXistenZ* (1999), *A History of Violence* (2005) ou *Eastern Promises* (2007) apresentam essa expressão e esse rosto. Todos estes heróis estabelecem uma relação peculiar, única com os outros e com a realidade exterior, relação esta que ninguém pode compreender ou partilhar. David Cronenberg, a propósito de *Spider*, comenta: “Pour moi le cinéma est un art et la vie un chaos. C’est une construction passionnée, œuvre de groupes d’animaux humains frénétiques, peut-être fous, qu’ils projettent sur un monde extérieur qui est, par définition, insoucieux et incompréhensible.”¹⁸⁹

Segundo Pedro Almodóvar, o próprio mundo parece trágico. Nos seus filmes, de que *Hable con ella* não é exceção, representam-se dramas cujas personagens são sempre anónimas ou vulgares: reais anti-heróis filmados numa dimensão que excede o natural. As suas personagens são, na sua maior parte, seres condenados à marginalização pela sociedade, porém com os seus mesmos desejos, paixões e problemas. O cinema do realizador espanhol liga-as ao destino o que acentua o melodrama de que não abdica. Deste modo, podemos pensar que Pedro Almodóvar é herdeiro de Douglas Sirk, realizador que desde os anos 40 filmava - alternando cor e preto-e-branco, formato

¹⁸⁹ David Cronenberg Cit. in Serge Grünberg, “David Cronenberg. Spider c’est moi”, *Cahiers du Cinéma*, nº 568, Maio de 2002, p. 20.

tradicional (1:33) e formatos largos, por vezes o cinemascópio (a partir de meados dos anos 50) - personagens de destino trágico.

Em Lars Von Trier, por seu lado, o retrato que traça das suas heroínas, visionárias, puras e solitárias, remete para a influência de Carl Th. Dreyer. Nas suas primeiras longas-metragens, sublinhou esta sua admiração por Dreyer, como se os filmes do “mestre” representassem, pela sua pureza, intransigência e rigor, o modelo de forma artística que deve ser seguido. Em *Epidemic* (1987), por exemplo, as sequências a preto e branco foram feitas por Henning Bendtsen, antigo colaborador de Carl Th. Dreyer. No caso específico de *Dogville*, a história de Grace, a heroína, é contada como se se tratasse de um conto de fadas. Os acontecimentos são comentados por uma *voz off*, cujo tom ligeiro lembra o de um contador de histórias infantis, como sucede num certo cinema americano dos anos trinta e quarenta, em particular no *film noir* dos anos quarenta, mas que parece invocar, igualmente, uma irrealdade despojada de fantasia na qual os elementos de ficção acabam por perder o seu carácter informal.

Chegados aqui podemos questionar-nos até que ponto não está presente em todos os filmes uma das formas mais subtis e avassaladoras de violência inerentes à identidade pessoal: o desejo de superar a condição humana. O desejo de ser perfeito, à semelhança das representações que existem de Deus é explícito em *Dogville* através do comportamento de Grace para com os habitantes da vila. De facto, a ideia de imortalidade é uma constante na cultura ocidental que, como refere George Steiner, se cristaliza na frase de Eluard:

(...) ‘*le dur désir de durer*’. Sem este ‘duro desejo de durar’, talvez existissem o amor humano e a justiça, a piedade e o escrúpulo. Mas poderia existir uma autêntica cultura? Poderá, com efeito, a civilização tal como a conhecemos assentar apenas numa concepção imanente da realidade individual e social? Poderá viver na ausência de uma lógica que articule ‘a divindade que age no meu espírito’ e a fome de ‘uma glória que não pare de crescer’?¹⁹⁰

O desejo de ser eterno aliado a comportamentos patológicos por parte do ser humano constituem problemas levantados nos filmes e que nos parecem aporias. Após o que referimos podemos afirmar com Carl Jung que “a neurose é sempre um substituto do sofrimento

¹⁹⁰ George Steiner, *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura*, Lisboa, 1992, p. 96 (itálicos do autor).

legítimo”.¹⁹¹ Ou seja, existem duas formas de sofrimento, um que se pode denominar como existencial e outro considerado neurótico. O sofrimento existencial é inerente à própria existência e, como tal, não pode ser evitado de forma legítima. Referimo-nos, por exemplo, ao sofrimento envolvido no crescimento e na aprendizagem para alguém se tornar independente, o sofrimento necessário na aprendizagem da interdependência, aquele que se associa às perdas e mutações inesperadas da vida, o sofrimento inerente ao processo de envelhecimento e por fim o relacionado com a morte. Pelo contrário, o sofrimento neurótico, embora esteja ligado à magnificação da construção identitária, é um sofrimento emocional que não é construtivo ou necessário quando excessivo e, em vez de melhorar a existência, acaba por prejudicá-la.

Como analisaremos no penúltimo subcapítulo, quando as personagens fogem ao sofrimento legítimo que advém do confronto com os problemas, elas inibem igualmente o crescimento que os problemas lhes permitem. É por este motivo que na doença mental crónica o ser humano fica paralisado, pára de crescer. E sem crescimento o espírito humano começa a definhar. De facto, se tentássemos proteger as montanhas das tempestades, poderíamos nunca chegar a contemplar a beleza das suas escarpas.

¹⁹¹ Cf. Carl Jung *Apud Collected works of C. G. Jung*, nº 20, vol. 2 – *Psychology and Religion: West and East*, 2ª ed., Princeton, New Jersey, 1973, p. 75.

2.2. Imposição consentida: o controlo do corpo

A identidade pessoal está incarnada no corpo e também ele é sujeito a formas diversas de violência. Os filmes que nos propomos estudar abordam o corpo de formas diferentes e, simultaneamente, complementares. No entanto, neste subcapítulo em particular, optámos por analisar mais pormenorizadamente a obra fílmica de David Cronenberg, por nos parecer que sintetiza problemas fulcrais no que respeita ao corpo na modernidade tardia. Por esse motivo não apenas *Spider* (2002), mas alguns outros filmes do referido realizador serão analisados no corpo principal do texto. Como refere o realizador canadiano: “tenho uma abordagem muito existencial do corpo humano. Levo o corpo a sério [como se] estivesse na realidade a fotografar a essência dessa pessoa.”¹⁹² Mesmo o seu filme mais recente até à data, *Eastern Promises* (2007), cujo argumento se desenrola em torno de uma família da máfia russa que habita em Londres, através das tatuagens nos membros da máfia russa, ex-presidiários, mostra, simbolicamente, como a identidade

¹⁹² David Cronenberg Cit. in Gina Piccalo, “Viggo Mortensen no festim nu de Cronenberg”, *Y Cinema, Público*, 30 de Novembro de 2007, p. 26.

pessoal se inscreve directamente na carne, no corpo: as tatuagens feitas nas prisões russas funcionam como currículos criminais.

Poucos realizadores terão conseguido, como David Cronenberg, explorar de forma tão exaustiva e obsessiva os horrores implícitos nos corpos e nas mentes, fundido tão assustadoramente a carne e a máquina, a psicologia e a carne, interrogado de modo tão perturbador a vulnerabilidade e o lugar do humano num mundo actual, profundamente dominado pela presença da electrónica e da mecânica e pelas mais variadas substâncias químicas indutoras de alterações comportamentais.

Os filmes do realizador canadiano focam-se obsessivamente no corpo. O que os torna tão perturbantes é o facto de articularem, de forma visceral, uma política, uma tecnologia e uma estética da carne. As explorações do corpo nos seus filmes vão contra o fundamento dos nossos mitos sociais mais enraizados, no sentido em que o corpo permanece o grande desconhecido, o “continente negro” do pensamento e cultura da modernidade tardia.¹⁹³ O ser humano da modernidade tardia ocidental vive, em certa medida, num mundo de imagens sexuais cómodas, mas no qual são cada vez mais negados os choques do contacto físico - na era do HIV – e a mistura e transmissão de fluídos corporais.

Tendencialmente, a cultura ocidental da modernidade tardia é mais tradicional e cartesiana do que está disposta a admitir, na medida em que está sempre muito preocupada em negar a materialidade, em manter o pensamento separado das exigências do corpo. Como sugere Michel Foucault na sua *História da sexualidade*, mantemos frequentemente a estranha ideia de que existe uma outra coisa para além de corpos, órgãos, localizações somáticas, funções, sistemas anatómico-fisiológicos, sensações e prazeres; outra coisa e algo mais, com propriedades intrínsecas e leis próprias.¹⁹⁴ Esta “outra coisa” é o resíduo que permanece na modernidade tardia do mito cartesiano de substância pensante autónoma. Uma parte da ideologia contemporânea não rejeitou a noção de subjectividade absoluta de tal modo que reconfigurou a velha fantasia da liberdade dos constrangimentos do corpo nos novos termos de representação sexual, significação social e informação cibernética.

No pensamento ocidental, o corpo tem geralmente sido visto como uma afronta à inteligência, um obstáculo tanto para a acção como para o pensamento. O corpo é frequentemente considerado

¹⁹³ Cf. a definição deste conceito e suas características no subcapítulo 1.1., pp. 21, 22.

¹⁹⁴ Cf. Michel Foucault, *História da sexualidade*, vol. I, Lisboa, 1994, *passim*.

como uma substância passiva à espera de ser trabalhado pela forma articulada do *logos*. Ou trata-se de algo que precisa de ser contido e regulado e é por isso que é submetido aos cânones da representação. A metafísica tendia a estabelecer dualismos entre a cultura e a natureza, a mente e o corpo, o significado e a presença. No entanto, Gilles Deleuze e Félix Guattari traçam uma contra-tradição, uma reversão filosófica alicerçada nos textos de Spinoza e Nietzsche, entre outros.¹⁹⁵ Esta contra-tradição não opõe pensamento e corpo, pelo contrário propõe um paralelismo entre eles, afirmando os poderes do corpo e entendendo a grande opacidade e insubordinação da carne como um estímulo para o pensamento e como a sua condição necessária. De acordo com estas ideias, David Cronenberg refere:

(...) se tivesse continuado o curso, estaria em bioquímica. Nunca me interessei por ciências de hardware. Química era mais interessante porque tinha a ver com o corpo. Não só com o corpo humano mas com o corpo do planeta. Adorava botânica. Adorava a inter-relação de fluidos e plantas, a química das plantas. Essas coisas. Por isso, era a bioquímica num sentido mais amplo que me interessava, porque há bioquímica no cérebro; *interessava-me alcançar a base física do pensamento e da imaginação humanos*. Penso que era natural tentar reunir estas minhas facetas e integrá-las, por fim, na realização de filmes.¹⁹⁶

A propósito desta relação entre corpo e pensamento, Gilles Deleuze refere que no cinema, quando a câmara explora os comportamentos e posturas minuciosas do corpo, então

(...) a narração, no cinema, é como o imaginário: é uma consequência muito indirecta que decorre do movimento e do tempo, e não o inverso. O cinema contará sempre aquilo que os movimentos e os tempos da imagem o fazem contar. Se o movimento receber a sua regra de um esquema sensorio-motor, quer dizer apresentar um personagem que reage a uma situação, então haverá uma história. Pelo contrário, se o esquema sensorio-motor se desfizer, em benefício de movimentos não orientados, desarticulados, serão outras formas, devires mais do que histórias...¹⁹⁷

¹⁹⁵ Cf. sobretudo as obras *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*, Lisboa, 1995 e *A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia*, Londres, [s.d.].

¹⁹⁶ David Cronenberg Cit. in Luís Miguel Oliveira, Maria João Madeira, *David Cronenberg a expressão nua*, Lisboa, 2006, p. 17 (itálicos nossos).

¹⁹⁷ Gilles Deleuze, *Conversações. 1972-1990*, [Lisboa], 2003, p. 87.

Assim, consideramos que a principal oposição binária que entra em colapso nos filmes do realizador canadiano é aquela que é proclamada como existindo entre o corpo e a mente, ou entre o pensamento e a matéria. Os processos fisiológicos e psicológicos ocorrem em simultâneo e não podemos afirmar que qualquer um deles possa constituir a causa do outro. David Cronenberg desconstrói o dualismo cartesiano ao estabelecer um entrosamento entre corpos e mentes. Como é referido em *Scanners* (1981), a telepatia “is the direct linking of two nervous systems separated by space” (CdF); é por isso que a experiência de ser “scaneado” pode culminar em dores de cabeça, narizes que sangram ou mesmo em cérebros que explodem. O argumento do filme centra-se numa experiência científica falhada que, contrariamente ao que se esperava, criou seres humanos com capacidades psíquicas fora do normal: os *scanners*.

Os processos mentais, sejam eles medos ou desejos, fantasias ou afectos, são directamente registados como alterações corporais. Em *Scanners*, o pensamento surge apresentado como sendo pura agonia física. O filme é percorrido por grandes planos de faces distorcidas por um enorme esforço de concentração ou uma violenta tensão, que consiste na manifestação visível da violência sentida pelo “scanner” e por quem está a ser “scaneado”. Estes planos são normalmente acompanhados por ruídos corporais tal como batimentos cardíacos e respiração intensa. Longe de exprimirem o que se esconde nas profundezas da alma humana, essas fisionomias distorcidas confrontam-nos com uma situação na qual não parece existir alma ou ser interior. A emoção ambivalente e o choque traumático são materializados e desenvolvem-se na superfície do corpo. Esta é também a base do sistema de “psychoplasmics” do Dr. Hal Raglan em *The Brood* (1979). Através de uma série de psicodramas manipulativos este psiquiatra induz os seus pacientes a exprimirem ao máximo os seus sentimentos de raiva e dependência psicológica. O resultado é uma série de deformações físicas grotescas. Um antigo paciente que ficou com cancro linfático lamenta-se nestes termos: “Raglan encouraged my body to revolt against me, and it did.” (CdF)

Neste filme, David Cronenberg reverte certas ideologias que entenderiam o cancro e outras doenças como consequências da repressão. A revolta do corpo sucede como uma expressão directa de sentimentos, e não como um sintoma patogénico derivado da sua repressão. As transformações fisiológicas não representam ou simbolizam conflitos psicológicos escondidos, elas são a arena na qual esses conflitos não podem mais ocultar-se. David Cronenberg afirma mesmo que o objectivo principal do seu filme é mostrar o que não se pode mostrar, dizer o que não pode ser dito de outra

maneira.¹⁹⁸ De facto, nem mesmo as misérias e sofrimentos dos protagonistas dos seus filmes podem ser definidos em termos de carências ou faltas. Nola Carveth (*The Brood*), Max Renn (*Videodrome*, 1983), Seth Brundle (*The Fly*, 1986) ou Spider (*Spider*) não sofrem de desejo não preenchido, mas sim de plena satisfação corporal levada ao excesso. Cada um deles, à sua maneira, torna-se prenhe de um futuro nascimento que se revela monstruoso, como demonstraremos ao longo deste subcapítulo.

Os pressupostos de “normalidade” e de ser “saudável” estão enraizados na negação ou expulsão da monstruosidade. A profunda ambivalência de muitos pressupostos em relação a todas as formas de nascimento e incorporação é a fonte do “horror” patente nos filmes de David Cronenberg. Daí surgir o pânico perante a sua visão do corpo, as suas transformações e perturbações, a bizarra intensidade das suas sensações físicas. Mas, simultaneamente, podemos considerar esta visão do corpo também irónica. Tanto o humor como o horror estão enraizados na recusa de David Cronenberg em idealizar a carne humana, este realizador apresenta o corpo na sua obscenidade e monstruosidade primordial. Quando observamos, por exemplo, os processos de transformação corporal pelos quais passa Seth Brundle em *The Fly*, - de homem vai-se transformando, progressivamente, em mosca - não podemos interferir em nada nessa transformação, mas também não conseguimos manter face a essa situação uma distância confortável. Não temos acesso ao conforto da objectividade ou do controlo. A fascinação mistura-se com o nojo. A nossa resposta não deixa de ser profundamente ambivalente.

Ao insistir na palpabilidade do corpo e realçando o subjacente desconforto da cultura ocidental com a corporalidade, David Cronenberg opõe-se ao modo como o cinema *main stream* de Hollywood policia, captura e regula o desejo, precisamente ao fornecer modelos de satisfação assépticos – basta recordar os diversos filmes que se baseiam em narrativas lineares e nos quais o casal protagonista termina sempre feliz e rodeado de filhos. Por exemplo *Shivers*, *The Parasite Murders* (1975), no qual um parasita fálico e com características de excremento transforma os habitantes de um condomínio de luxo num bando de maníacos eróticos violentos, ao invés de consistir numa rejeição paranóica da revolução sexual dos anos 60, parece antes consistir exactamente no que ela foi: um estilhaçar das ideias burguesas de sexualidade e moralidade.

¹⁹⁸ Cf. David Cronenberg *Apud* Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Vol. 2 – *Theory out of Bounds*, Minneapolis, Londres, 1993, p. 130.

Por outro lado, as relações entre prazer e poder nos filmes de David Cronenberg são complexas e subtis. Seth Brundle (*The Fly*), Johnny (*The Dead Zone*, 1983) e Max Renn (*Videodrome*), por exemplo, experienciam novas formas de afecto até ao ponto em que perdem o controlo sobre o que está acontecer com o seu próprio corpo. Porém, resultaria demasiado simplista afirmar que o seu prazer seria uma recompensa pela sua perda de poder. Ambos estes desenvolvimentos devem entender-se em conjugação com uma mutação na própria forma da subjectividade. As transformações psicológicas e físicas estão continuamente a ocorrer a uma velocidade que excede a capacidade humana para as assimilar ou compreender através do *logos*.

Por exemplo em *The Fly*, as racionalizações de Seth Brundle relativamente ao seu estado estão sempre longe das actuais e visíveis mudanças que ocorrem no seu corpo. Ele coloca uma série de explicações ideológicas como possibilidade de compreensão da mutação do seu corpo – uma estranha nova forma de cancro, uma forma humana mais aperfeiçoada – porém, cada uma dessas explicações é desacreditada perante as suas contínuas transformações físicas. Finalmente, ele é compelido a admitir que sofre de uma doença com um propósito inerente a si mesma e no qual ele não pode interferir. De facto, ele é excluído da sua própria metamorfose. A subjectividade humana não pode reconhecer ou absorver o ser de uma mosca. Deste modo, os movimentos que transformam Brundle em “Brundlefly” são necessariamente indesejados e passivos. O desejo e a sensação estão tão longe de ser reduzidos à autoconsciência que, na sua maioria, são incompatíveis com ela. É esta passiva imersão na turbulência corporal que marca o limite do poder humano. A violenta metamorfose do corpo está fatalmente distante da asserção da iniciativa pessoal e das tecnologias manipulativas de controlo social. “Brundlefly” nasceu de uma estranha fusão sem esperança de retrocesso.

Uma viagem como esta através do corpo não pode ser conscientemente desejada, pois aproxima-se precisamente de uma condição na qual a vontade já não pode comandar. Embora Seth possa desejar o que quiser, a sua necessidade de se re-humanizar é irreduzível. Mas a sua desesperada tentativa com vista a preservar a sua identidade face a uma transformação monstruosa é também um comportamento que se relaciona com o seu desejo de conformidade com as normas sociais. Seth não consegue distinguir a sua sobrevivência da sujeição às definições, socialmente impostas, do que significa ser-se “humano”, “masculino”, e assim sucessivamente. E por isso tenta evitar que Verónica, a namorada, faça um aborto ao feto proveniente de uma paternidade

geneticamente alterada e tenta forçá-la, pelo contrário, a fundir-se com ele, criando um novo modelo de família nuclear. Estes aspectos sugerem que a identidade e vontades pessoais estão inextrincavelmente interrelacionadas com forças de dominação e de controlo social.

Não existe nada de utópico ou relacionado com qualquer forma de redenção neste processo. “Brundlefly” não é uma nova identidade ou uma nova espécie; é, literalmente, um monstro, uma singularidade. Seth está livre do controlo social apenas no sentido em que não pode fazer parte de nenhuma sociedade. No entanto, outro dos seus sonhos falhados seria equilibrar os dois lados da sua natureza, tornando-se o primeiro insecto político. Mas o processo que consiste na sua transformação em mosca é um processo sem fim, sempre a afastá-lo cada vez mais de qualquer comunidade, de qualquer identidade. Seth começa por não conseguir teletransportar matéria orgânica viva, porque não compreende a carne. Durante o filme, ele é crescentemente compelido a aceitar o fardo da materialidade biológica que se torna incapaz de dominar ou compreender. O seu corpo é atravessado por forças físicas e submetido a transformações cada vez mais intoleráveis.

No final do filme, ele já está familiarizado com a carne viva ao ponto de se fundir com a máquina que o alterou. Este novo corpo, esta massa de metal e carne misturados constitui um fardo demasiado grande para poder ser suportado. Seth rasteja e implora gestualmente a Verónica: a morte é a única forma de libertação daquele processo desesperado, daquele inferno da incorporação. À medida que a carne se torna insuportável, torna-se também irrecuperável. As extremidades do sofrimento não podem, por fim, distinguir-se das do prazer. A intensidade corporal é, neste sentido, um Outro em relação ao poder, um excesso que o perturba, um acrescento de que o poder nunca pode apropriar-se ou controlar.

Este sentimento de estranheza perante um outro que somos, simultaneamente, nós mesmos aparece expresso em Fernando Pessoa:

Quem sabe para que forças supremas, deuses ou demónios da Verdade em cuja sombra erramos, não serei senão a mosca lustrosa que poisa um momento deante d’elles? Reparo fácil? Observação já feita? Philosophia sem pensamento? Talvez, mas eu não pensei: senti. Foi carnalmente, directamente, com um horror profundo [...], que fiz a comparação risível. Fui mosca quando me comparei a mosca. Senti-me mosca quando supuz que me o senti. E senti-me uma alma à mosca, dormi-me mosca, senti-me fechado mosca. E o horror maior é que no mesmo tempo me senti eu. Sem querer, ergui os olhos para a direcção do tecto, não baixasse sobre mim uma régua

suprema, a esmagar-me, como eu poderia esmagar aquela mosca. Felizmente, quando baixei os olhos, a mosca, sem ruído que eu ouvisse, desaparecera. O escriptório involuntário estava outra vez sem *philosophia*.¹⁹⁹

Após o que referimos, podemos constatar como estas afirmações poderiam ter sido ditas por “Brundlefly”.

Os “monstros” de David Cronenberg são, deste modo, formas de alteridade que não podem reduzir-se à economia do Eu, mas que também não podem ser identificadas como simplesmente um Outro. A autonomia está ausente. Um parasita não faz parte do Eu mas também não está completamente separado dele; é algo do qual o sujeito não consegue separar-se, mas que, simultaneamente, não consegue integrar na sua personalidade. A alteridade insinua-se no Eu como uma incontrollável e nova potencialidade do seu corpo e ele é passivamente investido por forças que não consegue recuperar como suas. As fronteiras entre o Eu e o Outro são quebradas e a ferida provocada pela alteridade é incurável. O sujeito é afectado e compelido a experimentar algo que é, irredutivelmente não-Eu: outras mentes (*Scanners*); outros estados mentais (*Naked Lunch*, 1991 e *Spider*); imagens *media* (*Videodrome* e *eXistenZ*, 1999) e até o inhumano (*The Fly*).

Nos filmes de David Cronenberg o corpo é o lugar das mais violentas alterações e dos mais intensos afectos. Ele é continuamente feito e subjugado, e durante este processo experimenta sensações extremas de horror, prazer e dor. Neste sentido, o realizador é um literalista do corpo. A carne aparece menos rígida, mais fluída e aberta à metamorfose do que geralmente gostamos de pensar. As extrapolações biotecnológicas de David Cronenberg registam esta perturbante ambiguidade e plasticidade. Ao ser polimorfo, o tecido vivo tem a capacidade de atravessar todas as fronteiras, de desfazer a rigidez da articulação simbólica e função orgânica. Novas transformações no corpo quebram as tradicionais oposições binárias entre mente e corpo, matéria e mente, o Eu e o Outro, imagem e objecto, natureza e cultura, orgânico e mecânico, feminino e masculino, humano e não humano. De facto, o desfazer de todas estas distinções, a todos os níveis possíveis, é o grande princípio estrutural de todos os filmes de David Cronenberg. Este vai ao

¹⁹⁹ Fernando Pessoa, *Livro do desassossego*, por Bernardo Soares, Vol.1, Lisboa, 1982, pp. 186, 187.

ponto de confirmar a um entrevistador que os seus filmes são tentativas falhadas de redesenhar o corpo humano.²⁰⁰ Numa outra entrevista, o realizador refere:

It's very difficult to say where the ideas for my films come from. Sometimes, it's a character, or it can even be a title or an image. It could be a conceptual thing. I've gradually come to realize the body is the first fact of human existence for me. So my imagery tends to be very body oriented. I think I'm interested in transformation as well, but not in an abstract spiritual sense or at least not at first, but in a very physical sense. *Rabid* [1977] was about the spread of disease, and in a way *Shivers* was as well. How a whole city is finally almost brought to its knees by a sexually transmitted disease. *Shivers* basically had the same plot, only it took place in one high-rise apartment building.²⁰¹

Narrativas fundadoras de progresso social e mitos de redenção espiritual ou de mal inerente já não estão disponíveis para nos proteger da paixão atormentada do corpo subjugado tal como nos é representado nos filmes de David Cronenberg. No seu mundo claustrofóbico, não existe nenhuma visão de transcendência. Somos entregues aos sentimentos de desespero e raiva incarnados em crianças monstruosas e cancro como sucede, por exemplo, em *The Brood*, ou à trajectória de auto-destruição dos gémeos idênticos Mantle de *Dead Ringers* (1988) ou ainda de Spider no filme com o mesmo nome. A paixão encontra-se ancorada e expressa através da brutal facticidade das transmutações corporais.

De facto, parece não existir nenhum momento utópico, nenhum vislumbre de redenção, nenhuma saída possível às pressões ambivalentes da monstruosidade nos filmes deste realizador. A recusa de mitos de transcendência parece estar no centro da política do corpo de David Cronenberg. Os seus filmes lembram-nos que tudo parece ser implantado directamente na carne.

²⁰⁰ Cf. David Cronenberg Cit. in David Breskin, *Inner views. Filmmakers in conversation. Expanded edition*, Nova York, 1997, p. 241. Nessa mesma entrevista refere: "To me, the 'talking head' is the *essence* of cinema. If you look at a baby, the most fascinating thing to a baby, a newborn, is the human face. The baby will look at your face and watch your face move and want to touch it; it gives a whole other insight into what a face is. We get very used to them, but in fact, it's a fantastic head, and what it's talking about is fantastic, then you can't have anything better. It's the best! So I'm not afraid of it. I'm not afraid to sit on a close-up and let it happen. If you've got the right face saying the right things at the right moment, you've got everything cinema can offer." Cf. Idem, *Ibidem*, p. 245 (itálico do autor). Também para Ingmar Bergman, como observámos no subcapítulo anterior, o rosto e o grande plano são estruturais na sua obra cinematográfica. Mais adiante neste subcapítulo retomaremos as aproximações entre David Cronenberg e Ingmar Bergman.

²⁰¹ Idem *Apud* Robert J. Emery, *The Directors – Take Four*, Nova York, 2003, p. 123.

Não existe fuga possível à monstruosidade do corpo, ou à violência através da qual ele é transformado porque, em última análise, não existe uma natureza “essencial” do corpo - as forças sociais permeiam-no logo desde o seu nascimento. O corpo é, simultaneamente, um alvo para as novas tecnologias comunicacionais e biológicas, um lugar de conflito político e um ponto limite no qual as oposições ideológicas colapsam.

Ninguém parece ter ido tão longe como David Cronenberg no detalhar dos modos através dos quais o corpo é investido e colonizado por mecanismos de poder, no modo como é, ao mesmo tempo, um meio e um fim de controlo social. Os corpos de Seth Brundle (*The Fly*), de Max Renn (*Videodrome*) e dos irmãos telepáticos Cameron Vale e Darryl Revok em *Scanners*, por exemplo, são zonas de intensa receptividade, que capturam e tornam visível uma vasta rede de forças sociais sinistras e, normalmente, impalpáveis, desde códigos de comportamento sexual implícitos a transações financeiras de corporações multinacionais. Neste corpo subjugado tanto a materialidade como a fantasia, a tecnologia e o afecto, como os circuitos do capital e os do cérebro humano acabam por coincidir.

Podemos assim afirmar, sem reservas, que o tema principal de David Cronenberg é o corpo. O realizador trata o corpo de duas maneiras. Por um lado imagina e põe em cena alterações e manifestações da vida orgânica; por outro lado, imagina e põe em cena o poder do corpo sobre o espírito e o poder do espírito sobre o corpo. Ou seja, tanto um ser pode penetrar no interior do corpo humano (*Shivers*, *The Parasite Murders* e *Rabid*) ou, misturando-se com ele, modificar a sua aparência ou o seu comportamento (*The Fly*), como o espírito modifica os poderes do corpo de uma forma monstruosa (*Videodrome*, *eXistenZ*, *Dead Ringers*, *M. Butterfly*, 1993, *Spider*, *Crash*, 1996, *The Brood*, *The Dead Zone*, *Scanners*).

O que sustém todos estes fenómenos é a ideia de porosidade, de permeabilidade, de penetrabilidade de um corpo por outro, seja o outro um ser humano, como por exemplo em *Scanners*, um objecto como sucede em *Videodrome* ou uma criatura de origem desconhecida como acontece em *Shivers*, *The Parasite Murders* e *Rabid*. Assim, um ser humano já não é um corpo bem delimitado e finito que constitui um ser e que o separa, isola e protege dos outros objectos e seres: pode ser invadido psiquicamente e fisicamente, pode perder o seu carácter humano, como sucede, por exemplo, em *The Fly*. Pode até produzir seres diferentes de si e no entanto inseparáveis dele próprio, como sucede em *The Brood*. Dois corpos humanos podem manter laços tão próximos

entre si que deixem de poder distinguir-se, como em *Dead Ringers*. Em cada situação, aquele que sofre o fenómeno não consegue suportar a violação das leis da natureza que é tanto violação do corpo como violação do seu ser íntimo. A invasão ou a fusão não suprime a humanidade, parece, pelo contrário, criar no ser humano que tem dela consciência uma tensão que o faz desejar a morte.

Por outro lado, em toda a obra cinematográfica de David Cronenberg o ser humano é clinicamente analisado, como se fosse qualquer outra espécie animal. Esta característica é explícita em termos físicos nos seus primeiros filmes. Sensivelmente, a partir de *M. Butterfly*, a análise clínica parece atribuir uma maior ênfase às metamorfoses do espírito humano, continuando a ancorar no corpo. *Spider* é um dos exemplos mais marcantes desta viragem.

Logo no seu primeiro filme, *Stereo* (1969), um grupo de estudantes submete-se a uma experiência científica que lhes remove a parte do cérebro que coordena a fala, desenvolvendo-lhes, em contrapartida, capacidades telepáticas incríveis. Em *Crimes of the Future* (1970), a segunda longa-metragem de David Cronenberg, um jornalista, Adrian Tripod, investiga a morte em massa de quase todas as mulheres adultas do planeta Terra. A transformação do corpo, a deformação da realidade e o contágio são pesquisas de trabalho incessantes para o realizador canadiano.

Por exemplo, em *Crimes of the Future*, torna-se desde logo notório um interesse científico pelo lado irracional do ser humano. Neste filme é mostrado um lado regressivo, que caracteriza uma das etapas do desenvolvimento humano na infância e que se relaciona com o gostar de lamber o sangue e excrescências do corpo humano. Surge, também, um crime sem justificação que se assemelha a um combate entre espécies animais irracionais. Adrian Tripod, a personagem principal, tem uma obsessão com os pés humanos e refere que deseja estudar a sua origem. Uma das personagens do filme é coxa e tem dois dedos do pé colados. Também em *Rabid*, jornalistas e médicos chegam a comparar o vírus que atinge Rose, a protagonista, com a raiva e na última cena do filme, perto do cadáver de Rose, na lixeira, aparece um cão que parece estabelecer de maneira muito subtil a semelhança entre o ser humano e os animais irracionais – tal como, aliás, sucede em *Dogville* (2003), de Lars von Trier.

A semelhança entre o ser humano e os animais irracionais, que é uma das características mais presentes nos filmes realizados por David Cronenberg, é acentuada pela presença de insectos que servem como metáforas de situações psicológicas. Em *Naked Lunch* surgem baratas e centopeias; em *M. Butterfly* borboletas e libelinhas; em *Spider* a aranha e em *The Fly*, a fusão entre

o ser humano e o insecto é tão intensa que, à semelhança do que sucede com as moscas, também Seth se degrada rapidamente até à morte. As moscas têm uma curta duração de vida. O helicóptero que aterra logo no início da sua primeira longa-metragem, *Stereo*, remete já para duas das obsessões principais dos seus filmes: os insectos – o helicóptero assemelha-se a um insecto gigante – e os veículos modernos, sobretudo os automóveis, como é visível em *Fast Company* (1979) mas principalmente em *Crash* (1996).²⁰² No caso de David Cronenberg, como em todos os grandes autores, nas primeiras obras encontram-se já os sinais premonitórios do que será o futuro, ou seja, o seu universo temático e visual existe como unidade desde o princípio da sua filmografia.

As máquinas de escrever em *Naked Lunch* são a extensão lógica do universo do escritor, protagonista do filme, sendo como tal seres vivos. Neste filme, mais uma vez, a realidade mistura-se com a ficção, pois o enredo do filme desenrola-se em torno das alucinações sofridas pelo protagonista, provocadas pela droga, que funcionam também como uma fuga ao facto de ter morto, acidentalmente, a mulher com um tiro na cabeça. As alucinações provocam, entre outros efeitos, a alteração de objectos: as máquinas de escrever assemelham-se a insectos gigantes e são dotadas de um desmesurado dom da palavra. As suas palavras saem por um orifício que parece simultaneamente uma boca e um ânus, o que as torna simbólicas. As suas características e aparência remetem para o ecrã de televisão, quase vivo de *Videodrome*. David Cronenberg abole os limites entre o mecânico e o orgânico, transmitindo aos objectos a vida, como empresta aos seres humanos capacidades de máquinas. Deste modo, o realizador consegue criar uma série de objectos peculiares. Por exemplo, em *Dead Ringers*, que narra a história de dois irmãos gémeos que se aproveitam das vantagens provenientes da sua semelhança até ao momento em se apaixonam pela mesma mulher, são criados instrumentos cirúrgicos ginecológicos que se tornam perigosos, pois não possuem formas adaptadas aos órgãos mas derivados destes – são concebidos para mulheres mutantes – adquirindo, simultaneamente, o valor de obras de arte. Esta transmutação adquire um valor simbólico: o realizador ao criar monstros acaba por criar arte.

²⁰² Uma das primeiras curtas-metragens de David Cronenberg alia, de modo original, a obsessão do realizador canadiano pelos veículos modernos ao corpo. Referimo-nos a *The Italian Machine* (1976) que centra o seu argumento na obsessão de um grupo de jovens rapazes por motos. A par deste grupo, surge um coleccionador que coloca no centro da sua sala uma moto topo de gama, como se esta constituísse uma obra de arte, sem fins utilitários. Para além de objectos, este coleccionador colecciona, também, seres humanos. Uma das personagens, que é parte da sua colecção, refere que um dia estava sem fazer nada e que pensou como seria ideal se alguém a levasse para exposição e lhe pagasse apenas para enfeitar a casa.

Porém, ao contrário do que sucede nos filmes de terror como género codificado, nos filmes de David Cronenberg o corpo que sofre não está imediatamente prometido à morte, o que faz desse outro género de filmes (os de terror), filmes de morticínio no sentido estrito do termo. O corpo e o espírito, nos filmes do realizador canadiano, continuam a viver mesmo sendo suportes de um parasita, como sucede em *Shivers*, *The Parasite Murders* ou em *Rabid*, receptáculos de cassetes de vídeo como em *Videodrome* ou mistura de ser humano e mosca como em *The Fly*.

Em *Crimes of the Future* que, à semelhança do primeiro *Stereo*, se passa numa clínica, surge um paciente que é apresentado como tendo uma raiz estranha que lhe sai de uma das narinas, e que os médicos explicam como constituindo uma degenerescência do cérebro que sai em ramificação pelo nariz. No mesmo filme é referido o caso de outro doente que possui órgãos estranhos, sem função, que vão surgindo do seu corpo. A *voz off* informa que este paciente se sente melancólico sempre que é afastado deles e que compara o seu corpo com uma galáxia, sendo que os órgãos que vão surgindo se assemelham aos planetas dessa galáxia. O doente caracteriza a sua doença como um “cancro criativo”. Esta definição pode estar relacionada com os apêndices tecnológicos do nosso tempo; muitos de nós não podemos passar sem telemóvel ou sem lentes de contacto.

Em *Crimes of the future*, a doença que está no centro do enredo do filme é provocada pelos cosméticos. As doenças de pele são um tema frequente neste realizador e remetem também para a proliferação do cancro de pele. Esta questão vai ser retomada em *Rabid* e depois surge também em *The Brood*. Em *Rabid*, por exemplo, o vírus resultou de uma experiência de transplantes da pele que alterou todo o organismo. A metamorfose do corpo aconteceu porque o organismo se revoltou contra a intervenção humana – facto que é também comum a muitos outros filmes do realizador canadiano. De facto, o vampirismo de Rose, a protagonista, tem origem numa reacção da natureza face à tentativa de a ciência recriar artificialmente o ser humano: Rose é a hospedeira de um vírus contraído após um acidente brutal de mota, com o qual se inicia o filme, que lhe provoca um coma e que a conduz a uma clínica de cirurgia plástica na qual decorre a primeira parte do filme. Os enxertos de pele devolvem-lhe as feições lisas porém, deixam-lhe uma marca em forma de ferida aberta debaixo de um dos braços. Dessa ferida sai um espigão afiado, de evidentes recortes fálicos, que suga sangue às vítimas contaminando-as e matando-as pouco tempo depois.

A praga alastra a partir do raio de acção de Rose, assumindo graves proporções que levam à imposição da lei marcial nas ruas de Montreal (cidade onde o filme foi rodado em Novembro e Dezembro de 1976). Depois de um mês em coma profundo, quando recupera a consciência, Rose descobre que sente uma fome desesperada e que só consegue ser saciada através de sangue humano. É imune ao vírus que transporta, ao contrário das suas vítimas, mantendo-se, até ao final do filme, incrédula quanto à sua responsabilidade na propagação da doença. Quem é infectado mata e transfigura-se, apresentando como sinais exteriores da doença lágrimas amarelas viscosas e vômitos que prefiguram a transformação de “Brundlefly” em *The Fly*.

Em *The Brood*, a trama do filme centra-se, como referimos anteriormente, na personagem de um psicólogo, dr. Reglan, que inventa uma nova psicoterapia denominada “psicoplasma” e que consiste em fazer libertar a raiva, o medo e todos os tormentos dos pacientes. Porém, quando esses sentimentos são libertados exprimem-se através de perturbações no corpo. No caso de um dos pacientes essa raiva transformou-se em cancro que ele próprio descreve como um cancro no sistema linfático. Na garganta tinha uma saliência estranha com ventosas que tapava com uma toalha. O auge desta transformação de sintomas psicológicos em físicos dá-se com Nola, outra das pacientes, que começa a conceber crianças deformadas que encarnam os seus sentimentos de raiva e que vão matando todos aqueles por quem Nola sente ódio.

Em *The Dead Zone* (1983), Johnny, a personagem principal, depois de cinco anos de coma, acorda coxo, o que indicia que alguma transformação aconteceu. De facto, desenvolveu-se outra zona do seu cérebro e passou a conseguir prever e, desse modo, mudar, o futuro. Esse seu dom, que de início ele não aceita nem entende, só pode manifestar-se através do contacto físico com a mão de qualquer pessoa.

A mutação do corpo e do espírito humanos é entendida como inevitável e sem retorno possível ao estado anterior. Muitas vezes esta mutação envolve sentimentos ambíguos: por um lado causam repulsa e medo e, por outro, causam prazer. É o que sucede, por exemplo, em *Shivers*, *The Parasite Murders*, na cena em que uma das personagens, Nicholas Tudor, um dos turistas que ocupa um dos apartamentos de luxo, aparece deitado em cima da cama, com os parasitas dentro da sua barriga e, no entanto, ele acarinha-os, diz-lhes que são bem-vindos cá fora, que os ama. Esta personagem demonstra sentir-se bem com a mutação do seu corpo, assemelha-se a uma mulher grávida a acarinhar o bebé que está dentro da sua barriga. O mesmo sucede em *The Fly* pois, antes

de se dar conta do que realmente está a acontecer, Seth, o protagonista, adora a transformação do seu corpo; só quando percebe que a sua metamorfose em mosca é irreversível deseja ardentemente voltar à forma humana.

O filme *The Fly* parece constituir um primeiro marco que define uma mudança na obra de David Cronenberg. Até aqui, verifica-se um olhar sobre a ciência, especialmente sobre a tecnologia, praticamente erradicado dos seus filmes posteriores. *Naked Lunch*, *Dead Ringers* e *Crash* são filmes dos quais a tecnologia desaparece ficando apenas objectos isolados, como o automóvel ou a máquina de escrever. Numa primeira fase da sua filmografia, o realizador misturou de forma surpreendente o fantástico com o *gore*, a ficção-científica e o drama psicológico. Tudo sob um fundo de observação quase científica das mutações biológicas do ser humano, fortemente marcado por uma filosofia materialista. Em *M. Butterfly*, como em *Spider* e em *History of Violence* (2005), até os objectos desaparecem, permanecendo apenas os sujeitos. *Videodrome* e *eXistenZ* reflectem sobre a mudança que a tecnologia operou sobre o mundo. O primeiro está para o tempo da descoberta do vídeo como o segundo está para o tempo dos jogos de computador hiper-realistas, para a realidade virtual. Estes dois filmes reflectem sobre a banalização dessas tecnologias, pelo seu controlo doméstico. Não é com a distância, estranheza ou inacessibilidade do vídeo, em *Videodrome*, e da realidade virtual, em *eXistenZ*, que David Cronenberg joga, mas precisamente com o seu oposto: com a sua familiaridade, facilidade e proximidade.

Deste modo, *eXistenZ* e *Videodrome* existem dentro de uma espécie de projecto antropológico que pode estar subjacente na obra do realizador canadiano, e que parece passar pela reflexão constante das condições em que o ser humano, entidade afinal pouco fixa e morfologicamente bastante móvel, se redefine a si e à sua relação com o mundo a partir da revolução tecnológica e dos permanentemente novos artefactos que essa evolução permite e aos quais ele se vai adaptando. O realizador atribui especial relevo ao que essa redefinição implica em termos orgânicos e não apenas num âmbito social.

eXistenZ representa o clímax desta situação: os jogos de computador do filme jogam-se com o próprio corpo humano, através de um implante aplicado de forma directa na coluna vertebral, e é do corpo humano que as consolas dos jogos tiram a energia de que precisam para funcionar. Como sucede em outros filmes do realizador, por exemplo *Naked Lunch* com a máquina de escrever, a uma mecanização do ser humano corresponde uma humanização das máquinas: as

estranhas inovações das consolas de jogos são construídas a partir de tecidos orgânicos, possuindo uma sensibilidade muito própria. Neste filme é criada uma pistola feita de ossos humanos cujas balas são dentes que remetem para a pistola com características semelhantes de *Videodrome*.

Sobre *eXistenZ* David Cronenberg comenta:

Ironically enough, *eXistenZ*, which in some ways is very much about technology, has very little technology in it. For a sci-fi movie about game-playing, it is very devoid of high-tech stuff, and that really comes back to my love of the body as metaphor. All the technology in *eXistenZ* is organic; it's physical, and it's human, and people plug things right into their spines. The machinery and the game-playing modules are all organic. They're actually animals themselves. And yet the film on many levels is a discussion of technology; the way that we absorb all technology into our bodies. I mean, we use our technology for sex. You're not going to go far before you're filming sex, before you're filming a naked woman if you're a man. It happens with videotapes. It happens with any new technology. We immediately incorporate technology into our sexuality and into our bodies and sometimes in a very physical way and sometimes in a more difficult-to-see, metaphorical way. But we do it, nonetheless, and that is why the movie *eXistenZ* looks the way it does, which is to say, extremely low-tech.²⁰³

Uma das cenas mais perturbantes de *Videodrome* é aquela em que Convex coloca na cabeça de Max um “capacete de alucinações” que permite analisar, decompor e visualizar as alucinações geradas pelo sinal “videodrome”. Este filme narra a história de Max Renn, um pacato técnico de televisão que descobre um estranho programa com tendências pornográficas que acabará por destruir a sua vida. Um dos momentos mais assustadores do filme talvez seja aquele em que Max, deixado sozinho numa sala, começa por discernir formas imprecisas que aos poucos vão atingindo a definição de imagens de vídeo e que, quando chega Nikki, a sua namorada, aquelas se tornam tão nítidas e claras como as da película cinematográfica. O espectador contacta, nesse preciso momento, com a veracidade da alucinação, a sua realidade incarnada na imagem, chegando mesmo a um ponto em que todo o enquadramento, toda a imagem, toda a iluminação e informação transmitida pelo filme, lhe pode parecer duvidosa ou mesmo mentirosa.

²⁰³ David Cronenberg *Apud* Robert J. Emery, *Op. Cit.*, pp. 149, 150.

O suicídio de Max Ren, na cena final do filme torna-se, assim, ambíguo. O que o leva ao suicídio é a promessa de um renascimento num estado superior de desenvolvimento, o que seria o próximo passo na evolução do ser humano enquanto animal tecnológico. Porém, não existe qualquer garantia desse renascimento, o que parece sugerir que Max Ren, cujas últimas palavras são “Viva a Nova Carne”, possa ser o primeiro mártir de uma religião recente.

Nestes filmes o ser humano é entendido como um *work in progress*, uma entidade submetida a uma permanente metamorfose, sobre o qual ele mantém algum (mas não todo) o controlo. Simultaneamente criador e criatura – como o protagonista / cientista de *The Fly* – o ser humano de David Cronenberg parece incorporar o que lhe é exterior (tecnologia) ao mesmo tempo que lança no exterior a sua natureza, espalhada em artefactos orgânicos, como é notório em *eXistenZ*.²⁰⁴ De forma irónica e subtil, podemos até talvez comparar David Cronenberg com Charlie Chaplin, filmando o ser humano numa espécie de idade virtual, tal como Chaplin o filmara na idade da reprodução mecânica, por exemplo em *Modern Times* (1936).

Outro exemplo destas afirmações é *Crash*. Neste filme é o acidente de automóvel que acaba por aproximar eroticamente James e Helen e, até ao final do filme, vão-se adensando as situações em que os corpos se sentem cada vez mais atraídos pelos carros, pelo metal. O metal das muletas dos sinistrados confunde-se com o metal dos automóveis e provoca o adensar da sensualidade no filme. Os automóveis parecem ganhar vida própria quando propiciam o erotismo. Numa das vezes em que James e Catherine, o casal protagonista, fazem amor, ela parece personificar o automóvel e pergunta a James se ele não gostaria de fazer amor com o carro. James parece sentir-se cada vez mais excitado com essa possibilidade.

Neste filme Helen confessa a James que para si as relações sexuais são iguais a acidentes de automóvel. Vaughn, é o grande orquestrador de práticas fetichistas que reúne as personagens do filme em torno da ideia de que um acidente de automóvel é a revelação de uma possibilidade. O principal filósofo desta teoria que alia o prazer sexual a acidentes de automóvel, confessa a James que o que o faz tirar fotografias a acidentes de carros e filmá-los é a ideia de que o corpo humano pode ser transformado pela moderna tecnologia. Mais tarde refere a James que essa é uma explicação simplista: o que queria dizer era que o futuro aponta para uma nova “psicologia” que se

²⁰⁴ Cf. *supra*, citação de David Cronenberg, pp. 144-145.

traduz no entendimento de que os acidentes de carros podem fazer aumentar o desejo sexual e ser ainda mais catárticos do que as relações sexuais – todo o filme se centra nesta ideia.

É também Vaughn a personagem que leva mais longe a identificação com o carro: vive a bordo de um Lincoln de 1963 semelhante àquele em que John Kennedy foi assassinado. Ao tatuar no peito o volante, inscreve definitivamente no corpo a sua condição de homem-automóvel. Neste sentido, Gabrielle é a personagem feminina que melhor lhe parece corresponder, assemelhando-se a uma mulher-prótese, é a personificação do corpo transformado que tem artefactos de metal como uma extensão tecnológica e que está marcado com uma enorme cicatriz na perna em forma de vagina, um órgão sexual que aparece relacionado com uma espécie de ser mutante, tal como sucede aos protagonistas de *Rabid* e *Videodrome*. Desta forma, ao corpo transformado e mutilado torna-se possível que aceda a um novo estatuto, não que esse novo conceito implique uma transformação punitiva e castradora como sucede com “BrundleFly” em *The Fly*. Neste contexto, o conceito é ao mesmo tempo artístico e espiritual, no sentido em que parece verificar-se a procura de uma nova forma de experiência religiosa.²⁰⁵

Deste modo, podemos constatar que muitos dos filmes do realizador canadiano problematizam, igualmente, questões relacionadas com a ambiguidade sexual. O filme de David Cronenberg que reflecte com mais intensidade sobre esta temática é *M. Butterfly* (1993). O filme narra a história de um diplomata francês chamado René Gallimard que, cerca de 1960 na China, se apaixona por uma cantora de ópera – Song Liling. O que o diplomata não sabe, ou finge nunca saber, é que na China as cantoras de ópera são travestis. Essa fatal realidade acaba por ter de ser enfrentada por ele, levando-o até às últimas consequências.

Não apenas para David Cronenberg mas sobretudo para Pedro Almodóvar a ambiguidade sexual é um tema estrutural em todos os seus filmes. No filme *Todo sobre mi madre* (1999), por exemplo, os travestis desempenham um papel chave no desenvolvimento da história. O filme desenvolve-se a partir do momento em que Manuela, a protagonista, perde o filho Esteban cujo único desejo era conhecer a verdadeira identidade do pai. Tal desejo impulsiona Manuela a fazer uma viagem, rumo ao passado. Porém, a mobilidade gerada pelo enredo prende-se mais com uma

²⁰⁵ No catálogo *David Cronenberg a expressão nua*, é referido que “Ballard [o autor da obra que inspirou o filme] notou em *Crash*, o filme, um ‘aspecto sacramental’, mais pronunciado do que no livro, referindo a forma como os acidentes são ‘encenados como versões profanas de uma celebração religiosa’. Bertolucci, por exemplo, referiu-se a *Crash* como ‘uma obra-prima religiosa’”. Cf. Luís Miguel Oliveira, Maria João Madeira, *Op. Cit.*, p. 98.

questão de subjectividade do que com a sexualidade. O filme demonstra não apenas que todos os géneros e sexualidades são construções culturais, como também que a capacidade de amar e de identificação com o outro ultrapassa barreiras de classe, sexualidade ou género. Esta ideia encontra-se transmitida de maneira mais poderosa através do travesti Agrado, que, após ter catalogado as suas numerosas cirurgias dispendiosas, termina a representação da história da sua vida com uma frase sobre a subjectividade com a qual qualquer ser humano se pode identificar: “Cuesta mucho ser autentica señora (...) porque somos más autenticas quanto más nos parecemos con lo que soñamos de nosotras mismas.” (CdF)

Em *Hable con ella* (2002), é evidente a ambiguidade sexual dos protagonistas masculinos e femininos. Marco declara, a certa altura do filme, saber muito de mulheres desesperadas, sendo que ele próprio desesperaria e choraria frequentemente.²⁰⁶ A ambiguidade sexual de Benigno é ainda mais evidente, destacando-se diversas vezes ao longo do filme. Sobre este aspecto ocorre uma confusão que se volta ironicamente contra o psiquiatra que a formula – o pai de Alicia, que Benigno procura com o pretexto de encontrar a sua filha – e, por extensão, sobre a própria psiquiatria: a feminilidade de Benigno não parece ser nunca uma questão de preferência ou de orientação sexual. Sem dúvida, é algo muito mais complexo, do plano de uma ambiguidade legítima. Benigno não é explicitamente homossexual ou bissexual, parecendo sim habitar uma zona neutra, mais relacionada com o assexuado. No final do filme, Benigno comenta um postal de Havana enviado para si por Marco; na fotografia está apenas uma mulher que observa o mar de uma janela, esperando. Essa mulher que espera e que parece remeter para uma condição virginal representa, para Benigno, uma imagem de si mesmo.

Neste sentido, os dois protagonistas masculinos de *Hable con ella* podem reflectir-se nas duas bailarinas da dança inicial do filme, *Café Müller*. Também não resultará absurdo relacionar Lydia com o “homem triste” de que mais tarde Benigno falará ao descrever o bailado de Pina Bausch a Alicia em coma. A luta contra as cadeiras, que observamos nesse bailado, é também uma luta contra os ausentes: o *Café Müller* não é um café vazio, mas sim um lugar aparentemente abandonado, no qual as cadeiras remetem sempre para alguém que lá não está. Lydia parece

²⁰⁶ Pedro Almodóvar comenta sobre este aspecto: “I wanted the men in this film [*Hable con ella*] to be fragile, sentimental, to have all the qualities I’ve placed before in female characters.” Pedro Almodóvar Cit. in Mark Salisbury, “The filmmaker series. Pedro Almodóvar”, *Première*, vol. 16, n° 4, Dezembro de 2002, p. 42.

encarregada de afastar as ausências da vida de Marco, à semelhança do “homem triste” que afasta as cadeiras, para além de ter de lutar contra a sua própria nostalgia.

Por outro lado, Lydia tem uma profissão que normalmente é associada aos homens: é toureira, retomando uma relação já representada em *Matador* (1986). Não esquecendo os múltiplos comentários que o traje de toureiro vem suscitando ao longo da história, no sentido de ser considerado uma roupa efeminada, podemos concluir que, à semelhança de Benigno, Lydia parece habitar um território sexual indefinido. Como sucede na cultura espanhola e mediterrânica, em geral, Lydia, à semelhança dos estereótipos associados à figura masculina, não tem medo da morte. Lydia é representada de maneira provocante, como um homem que reza, quando acolhe o touro. Como se ela desejasse morrer ou mostrar-se mais forte que o touro, remetendo para os antigos rituais e mitos pagãos de combates com o touro, o Minotauro, a besta.²⁰⁷ Sobre Rosario Flores, a atriz que representa a personagem Lydia, Francis Marmande comenta:

Almodóvar impose Rosario Flores, qui s'impose à lui: son corps musclé, long et féminin, mince comme le corps d'Arruza et de Dominguin. Quand elle s'engouffre dans le costume, avec ses gestes brusques qui ajustent pour elle la carapace, on sait que c'est une femme et un torero (...)²⁰⁸

Podemos ainda referir que, no caso específico de Lydia, o coma significa a interrupção dos períodos menstruais e, portanto, de certo modo, um regresso ao momento prévio à definição sexual. Esta ambiguidade que caracteriza as personagens de *Hable con ella*, já anunciada como referimos na sequência do *Café Müller*, extrapola o campo sexual. A professora de dança de Alicia, Katerina, na cena em que descreve o seu projecto de *ballet* a Benigno assinala os diversos âmbitos em que se desdobra essa ambiguidade: o masculino e o feminino, mas também a morte e a vida, o terreno e o etéreo.

²⁰⁷ Segundo a mitologia grega, o Minotauro era um monstro que tinha corpo de ser humano e cabeça de touro. Na realidade o seu nome seria Astério e era filho de Pasífae, a mulher do rei Minos, e de um touro enviado pelo deus Posídon àquele rei. Cheio de vergonha e de horror com o nascimento desse monstro, Minos encarregou o artista ateniense Dédalo de construir um enorme palácio, em forma de labirinto e assim denominado, onde encerrou o Minotauro. Quem entrasse nesse labirinto não conseguia de lá sair e acabava por ser comido pelo monstro. Como tributo a Atenas, o rei Minos exigia todos os anos sete raparigas e sete rapazes que eram depois atirados para o labirinto para alimentar o Minotauro. O monstro acabou por ser morto por Teseu que, depois de o matar, conseguiu encontrar o caminho de volta graças à filha de Minos, Ariadne. Para um relato mais aprofundado do mito cf. Edith Hamilton, *A mitologia*, 4ª ed., Lisboa, 1991, pp. 215-228.

²⁰⁸ Francis Marmande *Apud* Jean-Max Méjean, *Pedro Almodóvar*, Roma, 2004, p. 75.

Passemos agora ao caso específico de *Million Dollar Baby* (2004), no qual uma das personagens principais é uma mulher. A esse propósito, Peter Bogdanovich comenta que as mulheres fortes são uma constante nos filmes realizados por Clint Eastwood. O realizador responde:

Gosto disso. O período da história de que menos gosto são os anos 1950, 1960, quando as raparigas andavam sempre de rabo-de-cavalo, a correr de um lado para o outro. Acho que era melhor quando havia uma Bette Davis e as verdadeiras damas apareceram; tinham força e às vezes o filme baseava-se nas suas personagens. Mesmo com Clark Gable, *It Happened One Night* [1934] não seria tão bom se não fosse Claudette Colbert. Se tivessem posto ali uma pessoa qualquer não teria funcionado.²⁰⁹

O tempo que Hilary Swank, a actriz que representa o papel de Maggie em *Million Dollar Baby*, passou no ginásio, também a fez experimentar o que significa ser uma pugilista num desporto completamente dominado por homens. A actriz teve de relacionar-se com várias mulheres pugilistas, entre elas a pentacampeã do mundo Lucia Rijker, que contracena com ela no papel de Billie “The Blue Bear”. Hilary Swank refere:

Pude conocer sus vidas y escuchar sus opiniones. Se sienten felices con esta película porque el público mirará con otros ojos a las mujeres boxeadoras y respetarán lo que hacen, trabajan tan duro como sus colegas hombres. Es gratificante poder ser parte de algo que hará cambiar la imagen que mucha gente tiene sobre algo.²¹⁰

Às questões relacionadas com a ambiguidade sexual juntam-se as relacionadas com a ambiguidade do mundo percebido. David Cronenberg faz presidir à organização narrativa de *Spider*, tal como à de praticamente todos os seus filmes, a ideia de jogo – ideia que é

²⁰⁹ Clint Eastwood Cit. in Peter Bogdanovich “Clint Eastwood, Million Dollar Guy”, *Revista Y, Público*, 30 de Dezembro de 2005, p. 6. O entrevistador acrescenta que perguntaram a Bogart como tinha conseguido ficar tão romântico em *Casablanca* (1942), ao que ele teria comentado: “Se alguém como a Ingrid Bergman olhar para nós como se fôssemos adoráveis, tornamo-nos adoráveis.” Numa outra entrevista Clint Eastwood refere: “Plus fort le rôle féminin, plus fort le drame. C’est ce que m’a appris le cinéma des années 1930-1940, qui était si riche dans ce registre, de Bette Davis à Ingrid Bergman. Cette évidence s’est perdue dans les années 1960, quand la camaraderie masculine est devenue à la mode.” Idem Cit. in “L’Actualité. Clint Eastwood”, *Positif*, nº 530, Abril de 2005, pp. 11-12.

²¹⁰ Hilary Swank *Apud* “Clint Eastwood”, *Interfilms*, nº 193, Fevereiro de 2005, p. 42.

objectivamente concretizada em *eXistenZ*. Como quase sempre a ordem da realidade da visão (incluindo a visão do espectador) é muito pouco ou nada esclarecida. Neste sentido torna-se difícil explicar onde começa e onde acaba aquilo que comumente chamamos de “realidade”, ou sequer explicar o que ela é. Explicar, principalmente, de que matéria é feita a realidade. Mais do que qualquer discurso sobre o “virtual” comum, como vimos, a alguns dos seus filmes, o que parece interessar a David Cronenberg é a persistência da humanidade num mundo de coordenadas completamente reformuladas, com outros conceitos de tempo e de espaço, de “real” e de matéria. Neste sentido, não existe, nas diversas camadas narrativas de *Spider* (bem como nas de *Videodrome* ou *eXistenZ*), qualquer assimetria no que respeita a níveis de realidade, ou seja, essa assimetria parece anulada pela continuidade dos níveis de percepção do “eu” e de consciência. Em grande parte da sua obra processa-se uma reformulação do aforismo cartesiano: se eu penso *isto*, logo *isto* existe. O corpo é metamorfoseável, substituível porque é a mente e a visão quem detêm o primado. É também por esta razão que os sinistros bairros londrinos de *Spider* fazem lembrar os mundos de *eXistenZ* e a “Interzona” de *Naked Lunch*.

O corpo de Spider é mudo. Verifica-se uma espécie de inversão neste filme em relação aos filmes anteriores do realizador canadiano. Em *Spider*, o horror do corpo encontra-se invertido e o que é dado a *ver* é o horror da mente traduzido nas suas construções mentais. O corpo, por isso, permanece sempre mudo: desde a sua infância Spider espreita pela janela, como um *voyeur*, a relação amorosa dos pais e ao longo do filme ele não cessará de se encostar contra muros, de se deitar sobre o solo, de se esconder atrás de portas. Numa entrevista, David Cronenberg refere que o corpo é um elemento fundamental em *Spider*:

Spider est totalement obsédé par son corps. En la matière, le script est très fidèle au livre: Spider sentant sur lui l’odeur du gaz, ses doigts marqués par la nicotine... Mettre au point cette identité physique a été un vrai travail basé sur le livre.²¹¹

Ralph Fiennes, o actor que interpreta Spider, confessa que o facto de se ter afeiçoado às camisas usadas pela personagem ajudou-o a torná-la mais presente, fisicamente, para si.²¹²

²¹¹ David Cronenberg *Apud* Virginie Apiou, “David Cronenberg: ‘les écrivains se reconnaissent dans mes films’”, *Synopsis*, n° 22, Novembro / Dezembro de 2002, p. 62.

Na braguilha, Spider guarda uma meia velha onde esconde a sua autobiografia. No entanto, ele não se funde jamais com o cenário, agita-se na sua superfície com as suas manias subtis, palavras incongruentes e segredos esfarrapados, incapaz de estabelecer uma simples presença. Ele não pode ser tão real como o próprio real que o rodeia. O estilhaço de vidro partido que Spider esconde como uma arma suicidária constitui o seu símbolo: representa os espaços vazios que separam os fios de uma teia de aranha.

De facto, partindo da descrição de mecanismos interiores aberrantes que tornam os seus heróis heterogéneos em relação ao seu ambiente envolvente, os filmes de David Cronenberg mostram as manifestações exteriores da heterogeneidade, expondo a vida interna das vítimas desses mecanismos.

Pelo que atrás foi referido podemos considerar *Spider*, contrariamente ao que alguns críticos e admiradores da obra de David Cronenberg pensam, um filme que condensa temáticas centrais na obra do realizador canadiano. Através de *Spider*, compreendemos que o corpo é sempre condicionado pela mente – afirmação confirmada logo em *Stereo*, o seu primeiro filme, mas que é sintetizada e focada mais intensamente em *Spider*. Na era do virtual e da imensa possibilidade da manipulação tecnológica das imagens, *Spider* não utiliza a tecnologia. Esta não é utilizada com o objectivo de poder mostrar o mais assustador dos efeitos especiais: o produzido pelo próprio cérebro humano. Afinal a própria realidade, em si mesma, pode ser indutora de ilusão.

Por outro lado, *Shivers*, *The Parasite Murders*, um dos filmes iniciais de David Cronenberg, aborda o tema central de quase toda a sua obra: a metamorfose. A esta temática junta-se aquilo que um dos exegetas do realizador canadiano, Gianni Canova, denominou como “a estética do sujo”. Como afirma G. Canova, “Cronenberg trabalha com as vísceras (...), tentando tornar visíveis o sofrimento, a dor e a inigualável beleza de tudo o que está em devir. Sem ter medo, portanto, de sujar os olhos e as mãos com sangue.”²¹³

²¹² Ralph Fiennes diz: “So I became very attached to the shirts and I think the physicality emerged in part through the clothes.” Numa outra passagem refere: “I’m not the kind of actor who’s in character 24 hours a day, but I remember being very affected by how the clothes felt. Having no language, it became about the sensation of being Spider, and maybe that made me more concentrated on the state of being than I’ve been before. Sometimes I think you just assume the dialogue contains the information for the character. With Shakespeare everything is in the language, and if you start to do too much stuff aside from the language it stops working. Here it’s the opposite.” Cf. Ralph Fiennes Cit. in Kevin Jackson, “Odd man out”, *Sight & Sound*, nº 1, Janeiro de 2003, p. 14 e p. 15.

²¹³ Gianni Canova cit. in António Rodrigues, “*Shivers*, *The Parasite Murders* (1975), um filme de David Cronenberg”, Ciclo *David Cronenberg: a expressão nua*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1 e 8 de Fevereiro de 2006.

Perante esta estética, torna-se curioso observar como os seus filmes suscitam análises opostas: em 1990 é editado no Canadá um volume sobre o realizador intitulado *L'Horreur Intérieure*, ao qual responde, editado cinco anos depois, um livro italiano que se intitula *La Bellezza Interiore*.²¹⁴ Procurando uma fusão entre estes dois títulos poderíamos afirmar que David Cronenberg procura a beleza do horror, interiorizando de modo literal este horror. Como ele mesmo afirma:

Não inventámos uma estética para o interior do corpo como desenvolvemos uma estética da doença. A maior parte das pessoas enoja-se, como quando observam a metamorfose de um insecto. Mas se lhe desenvolvermos uma estética, deixa de ser feio. Procuo instigar a audiência a mudar o seu sentido estético da mesma forma que as personagens nos meus filmes.²¹⁵

Sobre *Crash*, por exemplo, David Cronenberg refere que procurou “transmitir a ideia do acidente de automóvel como obra de arte em oposição a algo de tenebroso”, tentando que permanecesse a “ligação entre o imaginário de Hollywood, o carro e a ideia de mortalidade.”²¹⁶ Sobre esta ambiguidade entre o belo e o horrível, Rainer Maria Rilke refere, logo na sua primeira Elegia de Duíno: “Pois o belo nada mais é do que do terrível o começo (...)”²¹⁷

Após reflectir sobre a Analítica do sublime da *Crítica da Faculdade de Julgar*, de E. Kant, Jean-François Lyotard conclui que as artes, nos tempos mais recentes, encaram como seu objectivo principal o sublime e não o belo. Para o autor, o sublime consistiria em utilizar e explorar a natureza de acordo com uma finalidade diferente da sua que não consistiria, sequer, na implicada no prazer do belo que é uma finalidade sem fim. Deste modo, o sublime consistiria, no interior do campo estético, no anúncio do sacrifício da ética:

Sacrifício porque a natureza imaginativa (no espírito e fora dele) deve ser sacrificada no interesse da razão prática (o que não acontece sem problemas específicos, no que diz respeito à

²¹⁴ Cf. Idem, *Ibidem*.

²¹⁵ David Cronenberg *Apud* Luís Miguel Oliveira, Maria João Madeira, *Op. Cit.*, p. 53.

²¹⁶ Idem, *Ibidem*, p. 103.

²¹⁷ Rainer Maria Rilke, *As elegias de Duíno*, 348 ed., Lisboa, 1993, p. 29.

avaliação *ética* do sentimento sublime). Anuncia-se, deste modo, o fim da estética, o fim do belo, em nome da destinação final do espírito, ou seja a liberdade.²¹⁸

Esta definição de sublime vai, directamente, ao encontro do pensamento de Friedrich Schiller. Este autor concebe o fenómeno estético como uma relação profunda entre o corpo e o espírito, como já era defendido, no seu tempo, pela escola influxionista. A filosofia estética de F. Schiller teria como um dos seus fundamentos um profundo respeito pela liberdade de quem assiste (ou lê) a uma obra de arte. Ou seja, o facto de se considerarem moralmente condenáveis certas acções não significa, necessariamente, que quem as observa não possa sentir uma enorme fruição estética.²¹⁹ Por isso o autor reitera: “Se o próprio objectivo [da arte] é moral, ela perde a única coisa que lhe dá prazer, a sua liberdade, e aquilo que lhe concede um efeito universal, a atracção do prazer.”²²⁰ É neste sentido que F. Schiller relaciona o sublime com a noção de comoção:

Comoção significa, em rigor, a sensação mista de sofrimento e prazer no sofrimento. (...) Comoção contém, assim como o sentimento do sublime, dois componentes, dor e prazer; logo, tanto aqui como ali a conformidade aos fins encontra-se fundamentada numa inconformidade.²²¹

De facto, no tempo em que vivemos, a arte em geral e, neste caso específico, o cinema, confrontam maioritariamente o espectador ou leitor com corpos feridos e mutilados, revelando-lhes, como sucede em David Cronenberg, os músculos e articulações, os seus ossos, fluidos corporais e vísceras, contrariando as imagens de corpos saudáveis e jovens que nos chegam diariamente através dos meios de comunicação social. A explicação de Jörg Magenau parece-nos elucidativa:

A individualidade só se consegue pelo afastamento de uma imagem padrão imaculada. Os corpos têm de ser ‘marcados’, têm de apresentar cicatrizes e feridas como vestígios de uma história

²¹⁸ Jean-François Lyotard, *O inumano. Considerações sobre o tempo*, Lisboa, 1989, p. 141 (itálico do autor). Para um aprofundar do conceito de sublime confira as pp. 139-146.

²¹⁹ Cf. as reflexões aprofundadas de Teresa Cadete sobre o autor em Friedrich Schiller, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imp. 1997, pp. 7-24.

²²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 28.

²²¹ Idem, *Ibidem* p. 30.

pessoal. Caso contrário nada de particular se distingue neles, a sua superfície mantém-se tão vazia como a vida dos sujeitos abobalhados no mundo do design.²²²

O corpo fragmentado pode, assim, constituir uma metáfora da identidade pessoal na modernidade tardia ocidental, com todas as características que analisámos no subcapítulo anterior. A dor psicológica traduz-se na dor física, implantada directamente na carne. Também, por isso, a beleza deixa de corresponder a uma ideia linear e consensual.

David Cronenberg refere numa entrevista que para ele a beleza é sempre relativa, que mesmo uma mulher que consideramos muito bela na aparência exterior, nas suas entranhas é horrível.²²³ O realizador cita uma frase pronunciada por Elliot Mantle, um dos irmãos de *Dead Ringers*: “It should exist a beauty contest for the interior of the human body, for knowing who had the most beautiful liver, heart or kidneys.” (CdF) David Cronenberg acrescenta que o que procura é a beleza oculta no que consideramos feio. Para ele existe beleza no que é nojento e terrível. Por isso refere que o seu objectivo principal é criar uma nova estética, a estética do “feio”. O realizador afirma que o que consideramos feio e monstruoso muda consoante as épocas e exemplifica dizendo que se os nossos antepassados nos vissem como estamos actualmente nos iriam considerar uns monstros.

O sonho da enfermeira de *Shivers*, *The Parasite Murders*, é dos mais reveladores no que respeita à confirmação destas ideias do realizador. A enfermeira conta a Roger, a personagem principal, que sonhou com um velho – o médico que inventou a doença dos parasitas – e que este lhe disse que a sexualidade estava em tudo, que era tudo, desde falar, comer e que até na morte havia sexo. Esse velho que a repugnava disse-lhe que queria fazer amor com ela e que até na carne podre havia beleza e sensualidade. Ela diz que compreendeu o que ele quis dizer e por isso teria aceite fazer amor com ele e gostado.

Neste sentido, a concepção de ser humano inerente aos filmes do realizador canadiano afasta-se completamente dos ideais clássicos de beleza e perfeição. O conceito de ser humano perfectível do Iluminismo está inequivocamente posto em causa. Como Aristóteles já ressaltara na sua *Poética*, o deleite tem origem, em termos antropológicos, no prazer que o ser humano tem em

²²² Jörg Magenau Cit. in Filomena Viana Guarda, *Redes*, nº 1 – *Discursos do corpo. Biologia, construção, consciência*, Lisboa, 2005, p. 118.

²²³ Cf. *David Cronenberg – I have to make the world be flesh*. De André S. Labarthe, com Serge Grünberg e David Cronenberg. Episódio da série “Cinéma de notre temps”, produção ARTE, 1999.

imitar, manifestando-se nele desde a sua infância. O filósofo refere: “Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres.”²²⁴

Não admira que também Friedrich Schiller, no seguimento do que referimos sobre a sua filosofia estética, compreenda o fascínio que o ser humano demonstra ter pelo que é feio e horrível:

Trata-se de um fenómeno geral na nossa natureza a atracção, em nós exercida com irresistível feitiço, pelo que é triste, terrível, mesmo pelo que é arrepiante, de tal modo que nos sentimos repelidos e atraídos de novo com igual força por cenas de lamento e de horror. Todos convergem, plenos de expectativa, em torno do narrador de uma história de assassínio; devoramos o mais aventuroso conto de fantasmas com uma avidez tanto maior quanto mais se nos põem os cabelos em pé.²²⁵

Através da análise das várias vicissitudes das pulsões, Sigmund Freud tenta explicar os mecanismos de defesa face à ambivalência de atracção e repulsa. Segundo o psicanalista, a observação mostra que uma pulsão pode sofrer quatro tipos de vicissitudes: inversão no seu contrário, retorno sobre si-próprio, recalçamento e sublimação. O primeiro processo é o que mais nos interessa no presente contexto. Sobre o mesmo, S. Freud centra o seu estudo nos dois pares de opostos: sadismo-masochismo e escopofilia-exibicionismo, demonstrando que a inversão de uma pulsão no seu contrário está intimamente relacionada com o retorno sobre si-próprio. Ou seja, “o retorno sobre si-próprio é tornado plausível se pensarmos que o masochismo é na realidade um sadismo voltado contra o próprio ego do sujeito, e que o exibicionismo inclui o olhar para o próprio corpo.”²²⁶ Porém, para o psicanalista, o exemplo mais importante da ambivalência de sentimentos é o par amor-ódio, pois seria muito vulgar encontrá-los dirigidos, simultaneamente, para o mesmo

²²⁴ Aristóteles, *Poética*, 6ª ed., [s.l.], Imp. 2000, p. 117. Para uma definição completa dos conceitos de sublime, abjecto, dor e beleza e a relação que é estabelecida entre eles Cf. Márcio Seligmann-Silva, *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*, São Paulo, 2005, pp. 31-56.

²²⁵ Friedrich Schiller, *Op. Cit.*, p. 41.

²²⁶ Sigmund Freud, “As pulsões e as suas vicissitudes (1915)”, *Textos essenciais da psicanálise*, Vol. I – *O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. Selecção e introdução de Anna Freud, 2ª ed., Mem Martins, 1995, p. 215. Sobre a relação entre a dor e o prazer no sadismo-masochismo, S. Freud afirma: “Mas, uma vez realizada a transformação em masochismo, a dor é muito apropriada para fornecer um alvo masochista passivo; porque todas as razões nos levam a acreditar que as sensações de dor, tal como outras sensações desagradáveis, fortificam e invadem a excitação sexual e produzem uma condição de prazer por amor da qual o sujeito está disposto a sofrer o desprazer da dor.” Idem, *Ibidem*, p. 216. Para uma análise aprofundada desta questão, confira todo o texto, pp. 206-226.

objecto. Seria também o único caso no qual se observaria uma mudança do conteúdo de uma pulsão para o seu oposto: a transformação de amor em ódio. Talvez uma das maiores evidências da relação profunda entre Thanatos, a pulsão de morte e a pulsão de Eros, seja uma das conclusões de Herbert Marcuse, na sua análise da obra de S. Freud: ambas as pulsões têm como objectivo a anulação do sofrimento que consiste, em última análise, na morte.²²⁷

A beleza perante o horror, que parece constituir uma revolução na estética, é uma ideia também presente em *American Beauty* (1999). Neste filme a perfeição das rosas vermelhas sem cheiro, quase artificiais, enquanto metáfora da vida vazia de muitas personagens, consegue ser mais horrível que a observação fascinada de Ricky perante um pombo morto ou mesmo perante o rosto sem vida de Lester. Esta anti-estética presente no filme está em consonância com a “kalliphobia” característica da arte moderna. “Kalliphobia” consiste em odiar ou temer a tradicional noção de beleza, sendo esse o próprio objectivo da arte. Como explica Kristin Ringelberg referindo-se à estética de Alan Ball, o argumentista de *American Beauty*:

Ball uses our expectations for pleasure in the superficial to point out their emptiness. Look at the plastic bag, not the roses; the blood, not the family photo; Jane, not Angela. Look at what you normally ignore; don't allow yourself to be swayed into mindless catharsis by well-crafted surface.²²⁸

Tendo em conta estes exemplos, verificamos que a relação com o corpo sofreu alterações na modernidade tardia. O corpo surge sempre como uma idealização da carne, como uma espécie de outra pele invisível e, neste sentido, é biopolítico. De facto, assiste-se, tendencialmente, a uma associação entre a política do corpo e o poder disciplinar o que vem permitir um saber do corpo apoiado no controlo das suas próprias forças e na sua capacidade de dominá-las. Mas, sensivelmente desde o século XVIII, associa-se a este mecanismo uma biopolítica da espécie humana que visa, sobretudo, o prolongamento da vida a qualquer preço.²²⁹

²²⁷ Herbert Marcuse, *Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, 8ª ed., Rio de Janeiro, 1981, *passim*.

²²⁸ Kristin Ringelberg, “‘You Have to Develop an Eye for It’: Anti-Aesthetic Art in Alan Ball’s Vision” Cit. in Thomas Fahy, ed. Lit., *Considering Alan Ball. Essays on Sexuality, Death and America in the Television and Film Writings*, Jefferson, North Carolina e Londres, 2006, p. 73. Para uma análise aprofundada desta problemática no filme e definição completa do conceito de “Kalliphobia” confira todo o artigo desta autora em Idem, *Ibidem*, pp. 70-77.

²²⁹ Cf. Ieda Tucherman, *Breve história do corpo e de seus monstros*, Lisboa, 1999, p. 90 e ss.

Os filmes de David Cronenberg, em particular, confirmam as observações anteriores ao revelarem o corpo numa crua materialidade, sugerindo que as novas tecnologias do capitalismo tardio, longe de apagarem a experiência humana do corpo, pelo contrário, enfatizam essa experiência através do investimento desse corpo em novas e particularmente intensas sensações. A máquina inventada por Seth Brundle em *The Fly* é um exemplo de tal situação. O objectivo dessa máquina é a teletransportação: a derradeira fantasia contemporânea da transmissão instantânea, de conseguir chegar de um local para outro sem ter de suportar os inconvenientes da passagem temporal e do movimento corporal.

A certa altura no filme Seth Brundle desabafa: “I hate vehicles” (CdF), sofrendo permanentemente do que se pode talvez chamar de “doença do movimento”. Porém, contrariamente ao objectivo das suas experiências, a máquina depressa se converte num separador de genes. Longe de anular os constrangimentos da duração e distância, implanta directamente no corpo de S. Brundle a demora e a diferença que elas implicam. De certo modo, toda a transformação de S. Brundle é uma espécie de “doença do movimento”: ele ultrapassa a enorme distância que separa o ser humano do insecto, não de forma instantânea mas através de uma lenta e aflitiva incorporação. Um processo semelhante ocorre em *Scanners*, filme no qual a transmissão de pensamentos, que tradicionalmente aparece associada a uma libertação da mente em relação ao corpo e ao espaço, em vez disso acaba por incentivar a violenta fisicalidade do pensamento. Também em *Videodrome* a tecnologia associada ao vídeo destrói formas de presença física com vista a incarnar a “nova carne”.

Em *The Fly*, todas as cenas sexuais são cortadas ou elididas e a nudez não é mostrada. Os corpos belos existem fora de campo, insinuando-se na sua máxima expressão através da sequência inteiramente muda, na qual Verónica vê Brundle a praticar exercícios físicos no início da sua metamorfose. O que primeiro apavora Verónica é o excesso do corpo, muito antes de se apavorar com o excesso da sua ausência.

Como foi realizado na década de oitenta, alguns espectadores e críticos terão entendido *The Fly* como uma metáfora da sida, ao mostrar a progressiva decadência do corpo humano quando sujeito a uma doença, naqueles anos ainda, inevitavelmente, mortal. Sobre esse aspecto, David Cronenberg comenta:

É verdade que se se fez o trabalho como deve ser, o filme sugere todo o tipo de coisas. Mas, na parte que me toca, vi em *The Fly* uma metáfora do envelhecimento. A seu tempo, todos nos tornamos monstros, de um ou de outro feitio, e eu estava interessado em ver como Seth Brundle lidaria com a mudança. A princípio desespera, olha para o espelho e diz ‘estou a morrer’, mas por fim conforma-se com a condição.²³⁰

Michel Foucault analisa o tema do corpo na sua relação com os mecanismos de poder. Para este autor, o corpo tornar-se-ia no foco do poder e este, contrariamente à tentativa de “marcar” esse corpo na sua exterioridade, como sucedia nos tempos pré-modernos, sujeita-o a uma disciplina interna de autocontrolo. Deste modo os mecanismos disciplinares produziriam “corpos dóceis”.²³¹ De um ponto de vista mais alargado pode, no entanto, considerar-se que a disciplina corporal é intrínseca ao agente social, sendo mais transcultural do que ligada especificamente à modernidade, surgindo como uma característica contínua do fluxo de conduta que caracteriza a vida quotidiana.

O controlo rotineiro do corpo é parte integrante da vida em sociedade e do facto de nos tornarmos objectos da confiança dos outros, que desejamos que nos vejam como competentes. Este é um dos problemas colocados em foco em *Million Dollar Baby*. O grande plano em que observamos Maggie, já no hospital e tetraplégica, a ser forçada a assinar um documento em que, supostamente, passaria todos os seus bens para a posse da mãe, já é aterrador em si mesmo, mas torna-se ainda mais perturbante pelo facto de Maggie não poder utilizar as mãos para o assinar. A mãe coloca-lhe a caneta na boca com uma frieza que acentua a fragilidade física e psicológica da protagonista. As aparências corporais consideradas “normais” acompanham de modo consistente a narrativa biográfica do indivíduo e assumem uma importância vital para os seus sentimentos de segurança ontológica. Podemos perceber, através desta cena e de diversas outras, após o trágico acidente da protagonista, que a sua segurança ontológica se encontrou, a partir desse momento fatal, ameaçada. Maggie decidira controlar o seu corpo de modo a tornar-se uma campeã de boxe. O seu corpo tornara-se um meio para atingir um fim até um determinado ponto: o momento em que deixou de possuir qualquer controlo sobre ele a não ser através da decisão final e fatal de acabar com a própria vida. Mas até quando tomou essa decisão, precisou da ajuda de alguém.

²³⁰ David Cronenberg Cit. in Luís Miguel Oliveira, Maria João Madeira, *Op. Cit.*, p. 54.

²³¹ Cf. Michel Foucault, *Discipline and Punish*, Londres, 1979.

À semelhança do que sucede nos filmes de David Cronenberg, também em *Million Dollar Baby* o sofrimento físico é metáfora do sofrimento psicológico: o auge do sofrimento físico está relacionado com o do sofrimento psicológico. Quando Maggie, tetraplégica, morde a língua na esperança de assim poder morrer, é quando Frankie percebe que ajudá-la a morrer é uma forma de amor. O sofrimento é necessário para o amadurecimento e crescimento espiritual.

Esta relação entre o sofrimento físico e psicológico traduz-se na própria *mise en scène* de *Million Dollar Baby*. Um dos aspectos que acentua esta ligação prende-se com a filmagem de silhuetas de atletas em contra-luz, um procedimento relativamente raro nos filmes de boxe. Deste modo, a *mise en scène* assume uma contradição que a separa do seu tema narrativo. As imagens do filme excluem corpos musculosos, o suor provocado pelo esforço, a carne exposta do atleta em proveito de uma actividade graciosa que tende para a abstracção acentuando, deste modo, a complexidade dramática e psicológica das personagens em detrimento da ênfase no corpóreo. O pugilismo aparece, assim, como uma construção alegórica, confirmando o que observámos no final do subcapítulo anterior.²³² No lado oposto, observamos a família de Maggie: a sua mãe opaca e pesada, o grupo familiar compacto que invade o hospital onde Maggie se encontra internada, os gestos bruscos do advogado, que incitam ao combate, antes mesmo de lhe adivinharmos as más intenções. Não espanta que o desejo dessas pessoas fosse ir à Disneylândia: a forma mais subtil de revelar a brutalidade física e psicológica da alma humana que Clint Eastwood encontrou.

Mas, mesmo antes do acidente fatal de Maggie podemos constatar como o corpo é central no filme. A montagem das cenas, na qual os pés da protagonista são filmados em grande plano, acentua o movimento que conduz o corpo na direcção inversa àquela que primeiro parecia tomar. O agenciamento do tempo em *Million Dollar Baby* deixa observar como a aprendiz vai progredindo no controlo da própria disciplina respiratória. Para um bom pugilista a respiração delinea cada um dos seus gestos, separando o precedente do posterior; uma articulação precisa dos movimentos destaca de todos os outros o movimento de cada um dos membros do corpo. A respiração marca cada um dos movimentos corporais até ao momento em que deixa de haver movimentos nesse mesmo corpo. Nesse momento cessa o movimento respiratório e, conseqüentemente, a própria vida de Maggie.

²³² Cf. *supra* pp. 120, 121.

Ainda no que respeita à relação com o corpo, toda a ética relacionada com ele, todas as técnicas elaboradas com vista à sua preservação mais não fazem do que acentuar a crise do corpo, uma das expressões da crise da modernidade. A noção tradicional de corpo como suporte material, real e tangível está a desaparecer por razões relacionadas com a crise do sujeito moderno, confuso perante as simulações e duplos que põem em causa o seu principal sentido de realidade. Neste sentido, o corpo torna-se um lugar de encenação, uma construção pessoal, um objecto manipulável e transitório, aberto a potenciais múltiplas metamorfoses. Na época actual, experiencia-se, tendencialmente, o que é *ter* um corpo e não mais o que é *ser* um corpo. Segundo Ieda Tuchermann, esta concepção do corpo é devedora da cultura grega, na qual o ideal de corpo perfeito seria um “artifício”, resultado de um processo de aperfeiçoamento estruturado por ideais filosóficos, políticos e sociais e não uma dádiva da natureza.²³³

Na modernidade tardia ocidental, como já foi mencionado, os nossos corpos têm sido profundamente alterados pelos meios de comunicação de massas de reprodução mecânica; percebemos os nossos corpos de novas maneiras e os nossos corpos são também afectados de novas maneiras. Simultaneamente, os próprios mecanismos do cinema – referimo-nos à sua organização económica e social, aos seus modos de produção e distribuição assim como à sua tecnologia – funcionam apenas em relação a certas dinâmicas do corpo. Nós, os espectadores de filmes, somos *cyborgs* (“chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism”), nos sentidos múltiplos definidos por Donna Haraway no seu *Manifesto Cyborg*.²³⁴

Na modernidade tardia, o corpo é cada vez menos um elemento extrínseco, passando a ser reflexivamente mobilizado, à semelhança da identidade pessoal no seu todo. O que pode parecer apenas o cultivo narcísico da aparência corporal, torna-se a expressão de uma preocupação activa e profunda com o controlo e “construção” do corpo. Deste modo, como observámos no subcapítulo anterior relativamente à identidade pessoal, surge uma relação íntima entre o estilo de vida e o desenvolvimento do corpo. O exemplo mais flagrante desta profunda conexão verifica-se na mudança comportamental de Lester, o protagonista de *American Beauty* que, quando decide

²³³ Ieda Tucherman, *Op. Cit.*, p. 18 e ss. e Idem, “Corpo, fragmentos e ligações: a micro-história de alguns órgãos e de certas promessas” Cit. in Fernanda Mota Alves, Helena Gonçalves da Silva, coord., *Redes*, nº 1 – *Discursos do corpo. Biologia, construção, consciência*, Lisboa, 2005, pp. 13-28.

²³⁴ Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” *Apud Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Londres, 1991, p. 153 e ss.

trabalhar numa cadeia de *fast food*, começa também a praticar levantamento de pesos de modo a rejuvenescer o seu corpo.

Também Carolyn, a mãe de Jane e mulher de Lester, é um exemplo da manipulação do corpo efectuada pela sociedade e suas normas. Por isso Carolyn fica encantada com a filosofia do seu rival bem sucedido, que posteriormente se torna seu amante, e que se traduz na ideia de que a chave para ter êxito é projectar uma imagem de êxito em todas as ocasiões. Esse é também o lema de Carolyn: as aparências acima de tudo. Neste contexto, *American Beauty* não deixa de ser um filme que reflecte, ironicamente, sobre as imagens estereotipadas que são impostas tanto aos homens como às mulheres na sociedade ocidental contemporânea. As imagens promovidas pelos meios de comunicação social estão repletas de conceitos rígidos sobre a natureza humana. A mulher na casa dos cinquenta anos que não consegue libertar-se da sua imagem de eternos trinta tornar-se-á infeliz ao tentar conservar a sua simplicidade e no decorrer desse processo contornará, provavelmente, a possibilidade de encontrar a tranquilidade no processo inevitável do envelhecimento. A norma negativa presente de forma mais ou menos subtil na publicidade sugere que as mulheres são sobretudo objectos sexuais cujo valor decresce à medida que envelhecem. Por outro lado, o homem válido para a publicidade é aquele que incarna a imagem convencional do chefe de família trabalhador, que providencia o bem-estar financeiro ao agregado familiar. Em parte devido ao simplismo que caracteriza o pensamento sexista, muitos homens consideram o seu trabalho fora de casa exponencialmente mais relevante do que as competências domésticas da mulher, por forma a promover a sua auto-imagem, apesar das tensões que tal atitude pode criar para sustentar os preconceitos errados.

Este controlo do corpo e da aparência física é também exemplarmente representado por Angela, a amiga da filha adolescente de Lester, que vai desencadear nele o desejo de se tornar um homem diferente. A ideia que Angela tem de si e do seu corpo é reveladora de falta de auto-estima, não se importando de ser olhada como objecto sexual. Numa primeira análise podemos considerar Jane como uma metáfora do espírito, enquanto Angela parece incarnar uma metáfora do corpo vazio, material. De facto, à semelhança da imagem de Sue Lyon, a actriz que incarnou a personagem Lolita no filme *Lolita* (1962) de Stanley Kubrick – uma rapariga de catorze ou quinze anos, com um pequeno biquini e óculos escuros em forma de coração a chupar um *lollipop*, imagem esta que ajudou a difundir a palavra “ninfeta” no vocabulário popular da liberalização

sexual dos anos sessenta – também Mena Suvari, a atriz que interpreta a personagem Angela em *American Beauty*, combina a imagem de inocente rapariguinha loura, protótipo da América do Norte, com a sensualidade sugerida pelas pétalas de rosa vermelhas que cobrem o seu corpo nas fantasias de Lester Burnham.

O termo “ninfeta” é muito ambivalente, formulado em parte pela tradição de uma feminilidade americana idealizada, enraizada na cultura vitoriana, e realçado com o desenvolvimento do cinema no século passado.²³⁵ Durante a era do cinema mudo, as irmãs Gish e Mary Pickford construíram as suas prestigiadas imagens de estrelas de cinema combinando sexualidade com meninice. Lillian Gish, por exemplo, com a idade de vinte e três anos desempenhou o papel de criança vítima de violência e incesto implícito em *Broken Blossoms*, de D. W. Griffith (1919). Devido ao seu tema, este filme de D. W. Griffith pode ser considerado um poderoso precursor de *Magnolia* (1999) na relação que estabelece entre o poder masculino e o abuso sexual – lembre-se a relação de Jimmy Gator com a sua filha Cláudia que, só perto do final do filme, descobrimos ter sido incestuosa.

Em *Magnolia*, o sexismo e o paternalismo são recorrentes ao longo do filme, sobretudo no que respeita ao modo como são descritas as mulheres. Porém, os responsáveis pelo sexismo são representados com ironia. Por exemplo, os seminários misóginos de Frank T. J. Mackey são introduzidos ao espectador através de uma imagem de Mackey numa posição fálica, acompanhado pela música dramática de Richard Strauss, *Assim falava Zarathustra*, de *2001: Odisseia no espaço* (Stanley Kubrick, 1968). A coreografia de Mackey movimenta o seu corpo através de representações fálicas, figuras crísticas e de herói de acção. A certa altura, o filme ironiza com o narcisismo de Mackey na cena em que este dá uma entrevista para um canal televisivo nacional. Mackey, ao posar em roupa interior, fica completamente desapontado quando a entrevistadora finalmente pede para a câmara continuar a filmar, após aquele se ter vestido (“What? I thought we were rolling” CdF). Com uma ironia semelhante, o polícia Kurring, que trabalha de maneira simultaneamente cómica e arrogante nas suas investigações, paternalista com todos aqueles que interroga, está continuamente a perder os seus símbolos fálicos. No seu primeiro encontro com

²³⁵ Cf. estas informações e outras sobre o papel da ninfeta no cinema de Hollywood em Marianne Sinclair, *Hollywood Lolita*, Londres, 1988. De certo modo, o filme *O anjo azul* (*Der blaue Engel*), 1930, de Josef von Sternberg, marca a grande viragem na concepção das “lolitas”: Marlene Dietrich e, também, Greta Garbo mudam os padrões de beleza, acentuando a recuperação da androginia que se processa ao longo dos anos trinta.

Cláudia deixa cair o seu bastão de polícia, posteriormente perde a sua arma, rezando freneticamente a Deus para que o ajude a encontrá-la. Porém, é no fim do filme que em tom mais sério ocorre a crítica mais subtil ao machismo e a todos os lados negros a que está associado. Depois de Jimmy Gator ter sido confrontado com o facto de ter abusado sexualmente da sua filha Cláudia, Gator tenta matar-se com um tiro na cabeça, em vão. Um sapo cai nesse preciso momento e atinge a arma que ele está a disparar, desviando a bala que vai atingir, por engano, um ecrã de televisão que nesse preciso momento estava a fazer publicidade a um artigo que custava apenas \$39.00.

O corpo é trabalhado de modo diferente em *Hable con ella*. O filme centra-se em torno de duas mulheres em coma: uma bailarina de seu nome Alicia e Lydia uma toureira que, quando despertas, eram ambas peritas no corpo em movimento. *Hable con ella* coloca a ênfase na “ressurreição”, que requer uma relação entre os poderes expressivos da palavra e da linguagem corporal. Sobre esta relação entre o corpo e a linguagem, Pedro Almodóvar, a propósito da personagem Alicia, comenta:

Aunque tenga escenas habladas y erguida, o con los ojos abiertos, la presencia de Leonor [Leonor Watling] es más patente y poderosa cuanto mayor es su ausencia (...) Sin palabras, sin ojos, sin ayudarse del menor movimiento, su cuerpo aguanta la presencia de dos soberbios actores [Javier Camara no papel de Benigno e Darío Grandinetti no de Marco] sin que el espectador la pierda a ella de vista. Comparte plano con ambos, en ocasiones se lo roba y lo transporta a un lugar misterioso, que ni yo mismo conozco. Leonor Watling rebosa la pantalla de sueños y de deseos. El verbo se hace carne en ella y yo siempre le estaré agradecido por su generosidad.²³⁶

Esta combinação entre a palavra e a linguagem corporal aplica-se bem ao cinema no que respeita, sobretudo, às dimensões do melodrama – aqueles histrionismos não verbais característicos do género nos quais Pedro Almodóvar se especializou mas que são neste filme todos condensados na dança. De facto, em *Hable con ella*, a separação entre a linguagem falada e a corporal torna-se central no enredo do filme. Com o seu *bad timing* e recuperação milagrosa, o romance entre Alicia e Benigno combina a tragédia de *Romeu e Julieta* - Benigno toma os comprimidos para poder juntar-se a Alicia que, para ele, ainda se encontra em coma - com o conto de fadas de *A bela*

²³⁶ Pedro Almodóvar *Apud* Bárbara Escamilla, “Almodóvar habla de ellos”, *Cinemanía*, nº 78, Março de 2002, p. 91.

adormecida,²³⁷ duas histórias de amor paradigmáticas que foram repetidamente adaptadas na pura linguagem corporal e gestual da dança.

No que respeita a Benigno, para quem a sexualidade praticamente ignora a correspondência corporal e escolhe permanecer confinada ao domínio simbólico, é o corpo quem acaba por impor as suas leis, convertendo o simbólico num mero pretexto para o cumprimento de um fim estritamente biológico: a vida, a morte, o crescimento, a reprodução. O que sucede no enredo do filme não deixa de ser surpreendente no sentido em que se invertem as premissas: é Benigno quem toma o corpo de Alicia como ponto de partida para o seu discurso, interpretações e expectativas. Numa certa cena do filme, Marco questiona a ética de Benigno quando este lhe diz que ele e Alicia se amam e que em breve vão casar. Marco responde-lhe que é impossível para alguém que está em coma manifestar a sua vontade. Porém, por detrás da vontade que depende da consciência, revela-se uma estranha *vontade* do corpo, que é, em última instância, aquela que acaba por se impor a todas as outras.

Essa *vontade* do corpo, por seu lado, recusa sujeitar-se aos pressupostos do discurso: quando Lydia morre, quando Alicia desperta do coma e sai do hospital, o diálogo / monólogo de Benigno torna-se impossível. Ao suicidar-se acidentalmente, Benigno não deseja morrer mas, sim, entrar em coma à semelhança de Alicia que pensa ainda encontrar-se nesse estado. Esse desejo corresponde a uma imagem, mais do que a uma corporalização: a união do seu destino ao de Alicia.

Em vez de iniciar o filme com o espaço teatral de *Café Müller*, Pedro Almodóvar abre esta sequência de dança com um grande plano da mulher bailarina, remetendo imediatamente para o poder expressivo da linguagem corporal. Esta representação não verbal, como já referimos em subcapítulos anteriores, prefigura o duplo coma inerente ao argumento do filme. Como refere Pedro Almodóvar: “*Hable con ella* begins and ends with two of her [Pina Bausch] works that melt miraculously with the plot. It’s as if I had entrusted her with that choreography.”²³⁸ Esta sequência de abertura permite-nos entender todo o movimento humano como coreografia, especialmente porque aparece combinada com música, sem palavras e apresentada através de grandes planos. Os movimentos contrastantes do toureiro e do touro na praça de touros, os rituais de vestir de Lydia nos seus aposentos iluminados, as massagens e cuidados diários do corpo inerte de Alicia por parte

²³⁷ A clínica onde Benigno trabalha e onde Alicia e Lydia se encontram em coma chama-se “El bosque”.

²³⁸ Cf. o site: www.Clubcultura.com/clubcinemastes/almodovar.

de Benigno, o modo metódico como Marco mata a serpente na casa de Lydia e o modo gracioso como o corpo de um homem anónimo desliza através da piscina na sequência em que canta Caetano Veloso – todas estas acções acabam transformadas em dança. Em certos momentos parece que os próprios movimentos da câmara de filmar são coreografados, como na referida sequência em que canta Caetano Veloso: à medida que percorre os rostos dos espectadores e os unifica, a própria câmara parece irmanada com a música. Esta coreografia do movimento parece sugerir que qualquer acção física pode ser potencialmente redimida, dependendo de como é narrativizada e posta em acção.²³⁹

Deste modo, em *Hable con ella*, os cuidados combinados de palavras e gestos físicos provam ter um efeito transformador não apenas no corpo da bailarina Alicia - que fica grávida e volta à vida - e no escritor argentino Marco, que se torna ligado ao enfermeiro Benigno através da identificação e posterior desejo por Alicia, mas também em todos os espectadores do filme. Em todos aqueles aos quais *Hable con ella* consiga convencer que todo o acto físico – não importa o quanto transgressivo possa ser – pode potencialmente ser re-narrativizado como um acto de amor.

O filme dentro do filme, *El amante menguante*, enfatiza este poder do corpo humano. O argumento sublinha duas condições estruturais do corpo que se encontram em oposição dialéctica ao longo do filme que as enquadra. Uma delas é a centralidade dos corpos em movimento, a outra o seu estatismo, que é realçado, desde o princípio ao fim, como um modo não verbal de comunicação. Desde o “Café Müller” a “Masurca Fogo”, desde a *corrida* de Lydia até às aulas de dança de Alicia, as performances do corpo transformam-se em modos de comunicar com os outros. Em última análise, a ideia do corpo como o autêntico instrumento de narração confere unidade e coerência às distintas partes do filme.

A primeira vez que Marco vê Alicia esta está nua, surge como uma aparição perante o olhar dele. A visão do seu corpo desarma Marco de todas as suas preocupações e pensamentos. A nudez de Alicia parece fazer com que ele sinta a sua transparência, surgindo como uma metáfora ao longo do filme e que talvez pretenda traduzir o desejo de revelar quem realmente somos. Talvez também

²³⁹ Em várias entrevistas, Pedro Almodóvar declarou que o aspecto que mais lhe interessa no cinema é o artifício porque se trata de algo completamente real mas que, enquanto está a ser posto em acção, é uma representação da realidade. Por isso, os relatos do realizador espanhol parecem trocar o campo da “mimésis” (imitação) pelo da “diegésis” (narração), cessando de ser espelhos da realidade para se converterem em interpretação e manipulação da realidade.

por isso a ex-namorada de Marco apareça nua numa das suas recordações, mostrando-se completamente indefesa perante o medo de cobras, tal como Lúdia, a toureira.

Neste sentido, consideramos que o corpo nu de Alicia, que aparece assim inúmeras vezes ao longo de *Hable con ella*, parece traduzir o desejo de ser compreendida de forma transparente, sem qualquer tipo de artifícios.²⁴⁰ Por este mesmo motivo, Jane de *American Beauty* despe-se à janela, de modo a ser filmada assim por Ricky, seu namorado.

Também parece ser este o desejo desesperado de Johan de *Saraband* (2003), na noite em que, completamente nu, pede a Marianne para se despir também e se deita na cama com ela. Nesse campo / contracampo Johan, durante uma noite de ansiedade e suores frios, bate à porta do quarto de Marianne e pede-lhe que o deixe dormir com ela. Parece uma noite de tempestade, mesmo que o não seja. Ela diz que sim e ele, velho e de mãos sempre a tremer, despe-se de frente para a câmara pedindo-lhe que ela o faça também. Marianne despe-se num plano em contra-luz que lhe obscurece o corpo. Depois poder-se-iam deitar e dormir. Nada mais do que isso, como se já não houvesse problemas a atrapalhar, os corpos permanecem invisíveis, o desejo já não tem nada a dizer – trinta e poucos anos depois, os dois ex-cônjuges podem voltar a deitar-se juntos na mesma cama. *Saraband*, como já referimos, retoma *Cenas da vida conjugal* (1973) e esta cena parece ser, numa sensação ambígua de ternura e consolo, a derradeira maneira que Ingmar Bergman encontrou para concluir a relação entre as duas personagens.

A relação do realizador sueco com o cinema é, em grande parte, carnal, como resume:

Je me retrouvai brutalement, physiquement, confronté au fait que mes films ont été souvent conçus dans les entrailles de mon âme, dans mon coeur, mon cerveau, mes nerfs, mon sexe, mes tripes (...) La création artistique s'est toujours manifestée pour moi comme une envie de manger.²⁴¹

²⁴⁰ Na cena em *flashbak*, na qual vemos Benigno a invadir a casa de Alicia, com o pretexto da marcação de uma consulta com o Dr. Roncero seu pai, apercebemo-nos que, depois de inspeccionar cuidadosamente o quarto de Alicia por forma a memorizar o lugar exacto de cada fotografia na parede, que mais tarde posicionará de forma idêntica no seu quarto de hospital, leva consigo uma mola do cabelo de Alicia que, a partir desse momento, se torna um objecto fetiche. Por momentos, Benigno abre e fecha essa mola que parece funcionar como uma *vagina dentata* anunciando, provavelmente, o eventual envolvimento de Benigno com Alicia, através da fantasia de *El amante menguante*. Quando Benigno está a sair do quarto, Alicia surpreende-o, ao sair do banho embrulhada numa toalha. Ela fica assustada mas não grita. Ele pede desculpas, confessando que só a queria ver, afastando-se rapidamente e em silêncio. Alicia cobre instintivamente o seu corpo, sem saber que esse estranho homem iria em breve, como ninguém, tornar-se o mais familiar possível com o seu corpo nu.

²⁴¹ Ingmar Bergman, *Images*, Paris, 1992, p. 16 e p. 48. Ingmar Bergman refere também: “Eu penso que a cinematografia do rosto humano trouxe-nos a coisa mais fantástica que podemos observar em arte. Isso é rosto humano

Nos filmes de Ingmar Bergman o corpo dos actores está presente quase de uma maneira obscena. Obs/cena: em frente à cena. Embora esta etimologia esteja incorrecta, parece neste caso aproximar-se ao modo como os corpos das personagens se fundem com a câmara de filmar. Sobretudo se recordarmos todos os grandes planos que percorrem a obra bergmaniana ou o picado de Karin no *travelling* em que foge pela floresta, após ter discutido com o pai, Henrik.

Em Ingmar Bergman é o corpo de todos os dias que deve tornar-se linguagem, é na carne que são gravadas as humilhações quotidianas, parafraseando Andreas, a personagem representada por Max Von Sydow em *A paixão* (1969). Esta relação com o corpo é, sem dúvida, muito marcada por uma visão protestante do mundo. O luteranismo, por exemplo, divide o mundo em dois: o corpo, como é concebido como o receptáculo do diabo, deve estar sempre a trabalhar e precisa ser castigado. Em *A prisão* (1949), Birgitta-Carolina mostra uma antiga queimadura de cigarro que um amante lhe fez; em *A fonte da virgem* (1960), a mãe da rapariga violada e morta não teme derramar algumas gotas de cera escaldantes sobre o seu braço; o músico de *Rumo à felicidade* (1950), à semelhança da irmã casada de *Lágrimas e suspiros* (1972), mutila-se voluntariamente; em *A máscara* (1966), Alma marca o rosto de Elisabeth com uma bofetada; em *A hora do lobo* (1968) quase todas as personagens exibem cicatrizes e, mesmo em *Saraband*, observamos em imagens-relâmpago o corpo nu de Henrik após a tentativa de suicídio. O corpo encontra-se atravessado por outros corpos, o Eu mistura-se com o Tu – como é flagrante na fusão entre Alma e Elisabeth em *A máscara*. O presente do corpo de hoje (*Saraband*) entrelaça-se com o corpo do passado (*Cenas da vida conjugal*). É, sem dúvida, por isso que em Ingmar Bergman a anamnese é uma viagem através de sensações passadas num cruzamento total com o orgânico.

O conhecimento do outro exige o contacto físico. Deste modo, depois de se lamentar que os seus pais nunca a acarinharam, Charlotte, a mãe de *Sonata de Outono* (1978), suplica à filha que lhe toque; Maria faz o mesmo pedido à irmã em *Lágrimas e suspiros*. Em *Da vida das marionetas* (1980), Tim, depois de pedir a Katarina que lhe coloque a mão sobre a sua face, pergunta a si

em movimento. Compreende o que quero dizer? Nenhuma outra arte teve a oportunidade de o fazer, mas a cinematografia tornou-nos possível olhar para o ser humano desta forma. Sentamo-nos ali e podemos observar os milhares de músculos aqui à volta dos olhos, à volta dos lábios. Podemos ver como o sangue vai e vem no rosto. Podemos ver e podemos ser fascinados pelo rosto em movimento. E se (...) eu sou louco pelo rosto humano, e se acho que a câmara é o mais fantástico instrumento que existe para estudar o rosto humano e o ser humano, e se eu quero estudar o rosto humano, o cenário tem que ser silencioso e calar-se.” Idem Cit. in *Ciclo Ingmar Bergman*, Lisboa, Março / Maio de 1989, p. 29. Em 1968, Ingmar Bergman afirmou que era esta mesma razão o que mais o fascinava na televisão: “Desde que comecei a ver televisão, fiquei fascinado por ver a câmara ficar imóvel e poder estudar todas as ‘nuances’ que se inscreviam no rosto que tinha diante de mim.” Cf. Idem, *Ibidem*, p. 60.

mesmo: “Será que sentes o que sou eu? O que sou eu?” (CdF). Mesmo em *Saraband* assistimos à angústia desesperada de afecto por parte de Henrik que confunde o amor que sentia pela mulher defunta com o amor fraternal que deveria sentir pela filha Karin – recordemos todas as situações angustiantes em que força contactos muito íntimos com Karin.

Podemos constatar que, para todas as personagens referidas, se verifica uma necessidade muito grande de abraçar alguém para sentir que existem, uma necessidade à qual a câmara não pode escapar. Com efeito, esta última visa a carne, a textura, o granulado da pele, o grande plano. São imensas as descrições físicas desses grandes planos de personagens por outras. Por exemplo, em *A máscara*, Alma observa atentamente o corpo de Elisabeth Vogler, enquanto esta dorme: “quando está a dormir a sua cara fica mole. A sua boca inchada e horrível. Tem uma ruga desagradável na testa. Cheira a sono e lágrimas. Consigo ver a pulsação na sua garganta. Tem uma cicatriz aí que costuma esconder com maquilhagem.” (CdF) O marido age de maneira idêntica quando descreve a sua mulher em *Rumo à felicidade*:

(...) adoro o corpo dela. A pele macia dos seus ombros; os seios que revelam a maternidade mas que continuam sensíveis, como seres vivos; os pelinhos do pescoço, as curvas suaves da barriga, uma cintura tão pequena que cabe nas minhas mãos. Amo-a porque já nos magoámos mas também pelas mil noites de prazer e alegria que partilhámos. (CdF)

Assim, o corpo para Ingmar Bergman não é um corpo sonhado, votado a uma perpétua admiração, mas relativo. Relativo porque estabelece uma relação estreita com um outro que o subjectiva. Com o espaço. A beleza não se circunscreve ao território da pele. Não são as linhas perfeitas de uma mulher que podem comover, mas a ligação entre o mundo e a carne. O corpo é um lugar de trocas. Em *Lágrimas e suspiros*, Agnes sente um dia o sol acariciá-la, como sucede com Marie de *Verão de amor* (1951). Por momentos, sucede quase um vaivém erótico entre ela e os elementos, um prazer encontrado por Agnes, entre lágrimas e suspiros, no jardim, enquanto passeia com as suas irmãs.

Expressão-imagem dos estados do corpo, a alma traduz as suas disfunções necessárias, destinadas à entropia, à dispersão mortal. Sempre ameaçado de *pannes*, o corpo vivo está sempre próximo do corpo morto. O pensamento de Ingmar Bergman, um pouco à maneira dos quadros da *Vanitas* do século XVII, que representavam sempre caveiras imersas em diferentes cenários,

parece defender que entre a vida e a morte existe apenas uma ténue diferença, aquela do funcionamento ameaçado a todo o momento. Deste modo, o tema da confusão entre o corpo vivo e o corpo morto, é um dos principais do realizador. Como conta em diversas passagens das suas memórias, Ingmar Bergman, ainda criança, viu de perto cadáveres na morgue próxima da capela onde o seu pai rezava missas.²⁴² *Lágrimas e suspiros* é a tradução em imagens dessa confusão possível, a narração de um corpo que não quer morrer, que não pára de morrer. Também em *O silêncio* (1964), Esther debate-se com o seu corpo-cadáver. Helena, a irmã doente de Eva em *Sonata de Outono*, atravessa o filme com o seu corpo disfuncional e torturado.

Neste sentido, podemos constatar que existe uma relação muito directa entre o modo como o corpo é concebido por Ingmar Bergman e o modo como o mesmo é representado por David Cronenberg. Para ambos os realizadores, viver com um corpo é viver em directo a decomposição, é assumir a realidade de uma podridão anunciada, é viver permanentemente sob a ameaça de doença – no caso de Ingmar Bergman, úlcera (*O silêncio*), cancro (*Lágrimas e suspiros*), eczema (*Luz de Inverno*, 1963), peste negra (*O sétimo selo*, 1957) e inclusive o mero envelhecimento dos corpos (as personagens de *Cenas da vida conjugal*, que regressam em *Saraband*). Em suma, tudo o que na vida acaba por corromper, esse “veneno mortal que nos destrói no interior e não nos deixa senão a pele” (CdF), como refere Andreas em *A paixão*.

Se estabelecermos um paralelo entre a exposição visceral do corpo e a apresentação formal de *Dogville* (2003) constatamos, também, esta violência inerente à existência humana. A radiografia social efectuada por este filme deixa a descoberto – à semelhança do que é feito pelo cenário no qual fica sempre exposto o interior dos lugares nos quais decorre a acção – os esquemas predadores que regem uma pequena comunidade cuja auto-defesa exige o sacrifício do estranho, como observámos no primeiro subcapítulo. Uma comunidade na qual nem sequer a submissão pode ser garantia de integração e na qual, por fim, a aparição da “graça” (Grace é o nome da protagonista) não contribui para salvar ninguém, senão para desmascarar a hipocrisia colectiva, libertando todos os demónios escondidos por detrás das enganosas aparências.

Após o que referimos pode talvez considerar-se o cinema, no caso específico dos filmes analisados neste subcapítulo, como uma tecnologia com o propósito de uma intensificação da sensação corporal, na medida em que afecta e transforma o corpo, desestabilizando e multiplicando

²⁴² Cf. Ingmar Bergman, *Linterna mágica. Memórias*, 3ª ed., Barcelona, 2007, *passim*.

os efeitos da subjectividade. Existem uma ambiguidade e passividade primordiais, uma insuperável, indecisa promiscuidade que mistura o corpo e a imagem, o artifício e a realidade, a sujeição e a paixão, o prazer e a dor. Este corpo cinematográfico ambivalente não é apenas um objecto de representação, mas uma zona de intensidade afectiva, um ponto de ancoragem para a articulação de desejos e paixões, um lugar de contínuas batalhas políticas. Neste sentido, através da articulação de uma estética de intensidade corporal, de abjecção e até de masoquismo, procurámos mostrar que essa estética é simultaneamente um efeito sintomático do poder inerente à modernidade tardia e uma possível forma de resistência a esse poder. A própria experiência de fascinação cinematográfica é caracterizada por uma desconcertante combinação de prazer e ansiedade, por isso torna-se impossível separar o significado de um filme da dor e prazer por ele provocados.

O corpo filmado parece intocável e distante talvez porque invoca, na sua aparição literal, uma semelhança hiperbólica consigo mesmo. Blanchot compara-a explicitamente com a presença perturbante de um cadáver por enterrar: “the insupportable image and the figure of the unique becoming anything at all.”²⁴³

Assim, Fernando Pessoa afirma:

Tenho por mais minhas, com maior parentesco e intimidade, certas figuras que estão escriptas em livros, certas imagens que conheci de estampas, do que muitas pessoas, a que chamam reaes, que são d’essa inutilidade metaphysica chamada carne e osso. E ‘carne e osso’, de facto, as descreve bem: parecem coisas cortadas postas no exterior marmóreo de um talho, mortes sangrando como vidas, pernas e costeletas do Destino.²⁴⁴

Sobretudo para David Cronenberg, mas também para os outros realizadores em estudo, é esta realidade de “carne e osso” que é permanentemente experimentada e enfrentada até às últimas consequências – por vezes até à morte.

²⁴³ Blanchot Cit. in Steven Shaviro, *Op. Cit.*, p. 255.

²⁴⁴ Fernando Pessoa, *Op. Cit.*, p. 155.

2.3. O que ficou por dizer

O cinema, tal como outras formas de expressão artística, é a transformação da experiência – de qualquer experiência – em mundos de linguagem próprios. Neste subcapítulo, propomo-nos analisar o modo como são representados alguns problemas, que nos parecem os mais relevantes, relacionados com a violência inerente à comunicação nos sete filmes em estudo.

O tema deste subcapítulo está intimamente relacionado com o seguinte, porque é na relação com os outros que as personagens mais revelam a sua violência verbal (ou não). No entanto, optámos por situá-lo entre o subcapítulo sobre o corpo e o dedicado às relações familiares e amorosas por nos parecer que estabelece um elo de ligação revelador entre o Eu, incluindo todas as suas componentes físicas, e o Outro.

Quando pensamos em termos de comunicação, constatamos que a linguagem não cria o mundo; objectivamente, o mundo já se encontra lá. O poder da linguagem, contudo, é o de constituir, onde são deixadas sensações incoerentes, um universo à medida do ser humano. Cada indivíduo que vem ao mundo resume para si próprio esse labor da espécie humana. Surgir no mundo significa transfigurar a experiência num universo de discurso. A este respeito, podemos afirmar que o surgimento da linguagem foi mais do que a expressão de uma filosofia, mais do que uma simples transcrição. Constituiu uma mudança das condições de existência, uma remodelação do ambiente envolvente com vista à fixação e permanência humanas.

A linguagem não é de um mas de muitos, está *entre*. Expressa o ser relacional do ser humano. À medida que é progressivamente elaborada, a linguagem consolida e multiplica a comunicação. Através da comunicação, o ser humano elabora um novo mundo, o mundo real. A rede das acções comunicativas é alimentada por recursos da vida quotidiana, do mundo, e torna-se, ao mesmo tempo, o meio através do qual formas concretas de vida são reproduzidas.

Porém, a batalha pela dominação entre um significado comum e a iniciativa pessoal nunca irá terminar. Isso define os limites do discurso humano. Se um sujeito fala é menos por si do que pelo outro; ele fala por forma a dirigir-se ao outro, por forma a tornar-se compreendido. Neste contexto, falar é como um *hífen*. Mas, para que o outro o compreenda, a sua linguagem tem de ser a

dele – tem de dar precedência ao outro. Quanto mais inteligível for mais se torna num denominador comum. Outros ensinaram-nos a falar, deram-nos o discurso. Mas ao fazerem isso, eles talvez tenham sufocado uma voz original em nós, uma voz simultaneamente lenta e fraca para conseguir libertar-se. Por uma espécie de paradoxal inversão, o indivíduo encontra-se desprovido do benefício da maravilhosa invenção que é o discurso. De igual modo, é uma invenção de todos, mas de ninguém em particular – uma invenção que, para cada um de nós, forma um alinhamento forçado com os outros, por outras palavras, uma definitiva alienação. Os sujeitos falantes estão sempre a movimentar-se no seio de um horizonte de mundo desvelado, cuidado para eles através da linguagem, e continuamente em mudança por detrás das suas costas.

Podemos considerar que, por um lado, temos a função expressiva da linguagem: o sujeito fala por forma a fazer-se entender, por forma a emergir para a realidade. Por outro lado, temos a função comunicativa: o sujeito fala por forma a alcançar os outros, e pode juntar-se a eles sempre mais e de forma mais eficaz, se puser de lado o que é só seu. Esta polaridade da comunicação corresponde à oposição entre a primeira pessoa e a terceira, entre a subjectividade individual e a objectividade do significado estabelecido em comum.²⁴⁵

Deste modo, a linguagem não deixa de instituir-se em violência. No entanto, por mais eterna ou universal que a violência possa ser, ela também parece ser, curiosamente, histórica e específica, no sentido em que cada geração, cada período histórico, produz as suas próprias formas de violência determinadas social e politicamente, assim como os seus próprios discursos codificados sobre o fenómeno.

Os filmes em estudo situam-se, como foi repetidamente exposto, em plena modernidade tardia. Podemos constatar, no seguimento do que referimos nos subcapítulos anteriores, que na cultura ocidental globalizada se verifica, tendencialmente, uma ânsia em comunicar – fenómeno que não se observa, com esta intensidade, noutras culturas. Na nossa cultura estão muito presentes as funções utópicas que assentam no modo como as coisas deveriam ser.

Deste modo, as narrativas relacionam a macro esfera dos acontecimentos, a estrutura social e a legitimidade com a micro esfera da interpretação, tipificação e cognição. As narrativas podem ser entendidas como permitindo à consciência individual julgar actos distantes de violência –

²⁴⁵ Para uma explicação aprofundada destas duas funções da linguagem, confira Georges Gusdorf, *Speaking (La Parole)*, [s.l.], 1965, p. 53 e ss..

através da sua filiação cultural apoiada em símbolos e mitos da consciência colectiva, como demonstrou Émile Durkheim.²⁴⁶ Na medida em que acções violentas podem ser moralmente aceites desta maneira, mudanças na estrutura das formas narrativas que legitimam a violência influenciam se os actores sociais²⁴⁷ podem, ou não, perpetrar actos de violência sem serem sancionados por isso. – É o que sucede em *Dogville* (2003).

Este filme, entendido como metáfora do que referimos no parágrafo anterior, acentua questões de hipocrisia moral que assentam no poder da construção de narrativas e que convergem na figura de Tom, namorado de Grace. Tom é a primeira pessoa que Grace encontra quando chega à pequena cidade de Dogville. É um “escritor” que não escreveu uma única linha, mas que se vangloria da sua obra. Tom parece encarnar o “Mal”, na perspectiva de Lars Von Trier, representando a subtil ineficácia e a negligência do homem - entenda-se ser humano - intelectual e político. De facto Tom, que admitiu estar apaixonado por Grace, está sempre perto dela, mas nada faz para a ajudar. Pela sua passividade, ele torna-se cúmplice no seu tormento, e até se sente tentado a tirar vantagens do encarceramento dela para o seu próprio prazer.

Dogville pode interpretar-se como uma representação exagerada, mas nem por isso menos perspicaz, do modo como se estruturam as relações comunicativas em comunidade. O filme mostra como os planos e acções de diferentes actores estão interconectados no tempo histórico e atravessam o espaço social através do uso do discurso orientado para o entendimento mútuo, assumindo posições afirmativas ou negativas em propostas validadas criticamente. O acordo chega por meio da comunicação que é medida pelo reconhecimento subjectivo da validade das propostas e que torna possível uma rede de interacções sociais em contextos de vida quotidiana. Em *Dogville* são recorrentes as assembleias nas quais Tom, enquanto líder da pequena comunidade, vai propondo normas de comportamento com vista à aceitação de Grace, que são posteriormente discutidas e votadas pelos habitantes da cidade.

Obviamente, estas propostas validadas têm uma face de Janus: como propostas transcendem qualquer contexto individual; ao mesmo tempo têm de ser levantadas aqui e agora e de ser reconhecidas de facto, se querem ser motivo de acordo dos participantes interactivos, o que é necessário para uma cooperação efectiva. O momento transcendente da validade universal não

²⁴⁶ Émile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, Londres, 1915, *passim*.

²⁴⁷ Utilizamos a palavra “actores” no sentido de sujeitos de acção, tendo em mente Hannah Arendt. Cf. Hannah Arendt, *A condição humana*, Lisboa, 2001, *passim*.

permite a erupção de qualquer desejo particular. As propostas validamente aceites são portadoras de uma união contextual da prática diária. Então, um momento de incondicionalidade é construído dentro dos processos de entendimento mútuo. A validade reclamada para proposições e normas transcende tempos e espaços; mas a reclamação é sempre feita aqui e agora, em contextos específicos, e ou é aceite ou é rejeitada com consequências para a acção. De certa forma estabelece-se um entrelaçamento entre a real comunidade de comunicação e uma outra que é ideal.

Este entrelaçamento está relacionado com a violência do próprio sistema liberal e prende-se com um dos seus inquestionáveis bastiões, nomeadamente, o instrumento da linguagem, o discurso, que, de acordo com a convenção estabelecida, conta como o órgão de transparência, poder político e, em última análise, como pressuposto da liberdade universal. Apesar de considerarmos que *Dogville* não é apenas uma crítica ao sistema político e social americano, mas sim, à semelhança de *American Beauty* (1999), uma reflexão sobre a condição humana na época em que os filmes foram feitos, em nenhum outro lugar estas expressões foram codificadas mais claramente do que nos Estados Unidos da América. A constituição deste país protege a liberdade de expressão na forma da Primeira Emenda que, em conjunto com a liberdade de imprensa, forma uma das pedras fundadoras da democracia liberal. Se pretendermos justificar estes aspectos em termos de consequências, tal significa que a liberdade de expressão é considerada o caminho privilegiado em direcção à descoberta da “verdade”.

Talvez tenha sido John Stuart Mill, o filósofo e pensador político, quem, em *On Liberty*, definiu de forma mais concisa os benefícios do diálogo socrático, ou a dialéctica do discurso e contra-discurso, pela democracia deliberativa.²⁴⁸ Só um livre mercado de ideias, igualitário e utilitário, organizado em torno da discussão e do discurso livre poderia sustentar, segundo John Stuart Mill, a aceitação consensual do melhor, mais persuasivo argumento, por forma a que o discurso triunfasse contundentemente sobre o uso da força bruta, subordinação e, em última análise, tirania.

De qualquer forma, o discurso é entendido não meramente em termos representativos, mas também performativos. O discurso não conta apenas como o meio transparente, ou veículo para a comunicação de ideias e princípios, embora exista uma relação íntima entre a palavra e a ideia. Pelo contrário, o discurso constitui, simultaneamente, o meio privilegiado no interior do qual – não

²⁴⁸ John Stuart Mill, *On Liberty*, Londres, 1998, *passim*.

apenas através do qual – a liberdade é executada ou posta em prática. Mais do que apenas um meio instrumental para atingir a liberdade, o discurso livre, sem falha, possibilita a mais básica liberdade pessoal, possibilitando nada menos do que um discurso / acção livre. Estes aspectos não deixam de mostrar as suas fragilidades quando confrontados com a tentativa de impor objectivos demasiado utópicos às sociedades: a liberdade pode tornar-se tirania, como demonstra *Dogville*.²⁴⁹

No mundo real, utilizando narrativas, os membros da sociedade civil²⁵⁰ podem colocar actores-chave nos dramas sociais como personagens, como símbolos aos quais atribuem papéis e motivações específicas. As suas acções são entendidas, de alguma maneira, como um índice de uma natureza mais profunda, como respostas compreensíveis às condições sociais “objectivas”, como necessárias e válidas, espontâneas ou limitadas (coagidas). É o que sucede com a personagem Tom, namorado de Grace, em *Dogville*.

No filme, os acontecimentos estão organizados à volta dos atributos desta personagem para formar uma narrativa principal prevalecte, que conduz a sequências históricas específicas, designando-as como trágicas, cómicas, heróicas ou simplesmente mundanas. As narrativas e as atribuições da personagem prolongam-se ao longo do tempo, à medida que novas informações se tornam acessíveis aos membros da comunidade. As ambiguidades e tensões são resolvidas pelo trabalho incansável dos seus membros, empenhados em manter um mundo coerente.

²⁴⁹ A relação da liberdade com o discurso remonta à Antiguidade. A palavra retórica é documentada pela primeira vez no diálogo *Górgias* de Platão (Cf. Platão, *Górgias*, 5ª ed., Lisboa, Imp. 2004). Porém, foram os sofistas os inventores desta disciplina e da sua codificação. Existe um paradoxo quando pensamos nos sofistas: iam para Atenas ensinar retórica, mas não eram atenienses, eram estrangeiros, nómadas e por isso não pertenciam à Pólis. Neste sentido, pode considerar-se que existe uma oposição entre a oralidade e a escrita: a primeira está relacionada com o nomadismo e a segunda com o sedentarismo. Existe uma estabilidade na escrita que se opõe ao nomadismo e mobilidade das aparências, da doxa ou opinião. Em termos platónicos a Pólis é pensada como Bem e Verdade, remetendo para a questão ontológica. Os sofistas, através do seu nomadismo, deslocam o campo do político para o domínio da palavra e pensam o político como um efeito da linguagem – o que está intimamente relacionado com o mundo contemporâneo. Ou seja, verifica-se uma oposição entre a ontologia, em que o discurso comemora ou representa o ser, tendo a tarefa de o dizer, e a logologia na qual o discurso faz o ser, o que não deixa de estar relacionado com o papel actual dos *media* devido à manipulação, muitas vezes abusiva, dos usos da palavra.

²⁵⁰ Quando nos referimos ao termo “sociedade civil” temos em conta a ambivalência inerente a esta expressão e que foi sublinhada por F. Hegel (*A sociedade civil burguesa*, Lisboa, 1978, *passim*). Como refere o autor, a sociedade civil resulta da conjugação de interesses particulares, interesses estes que têm o seu fundamento nas carências individuais, nomeadamente nas carências económicas. Neste sentido, a dimensão política, que diz respeito aos interesses universais, opõe-se à dimensão económica, que se traduz nos interesses particulares. A dimensão económica tem de estar resolvida para poder ser prestada atenção à dimensão universal. De facto, a dimensão particular é o garante da liberdade individual, mas não deixam de existir armadilhas inerentes às carências económicas. Também neste sentido *Dogville* não deixa de comprovar tal situação na medida em que, ao constituírem uma pequena comunidade pobre, os habitantes da cidade privilegiam os seus interesses particulares em detrimento dos valores universais que implicam, entre outros aspectos, o respeito pela dignidade humana.

As atitudes da sociedade em relação à violência são mediadas através de estruturas narrativas, e em contrapartida estas narrativas dão forma às acções dos seus membros. No entanto, a violência física só é aceite quando narrativamente construída como necessária, inevitável ou quando utilizada, em último caso, por pessoas com motivações puras ou inocentes. O cumprimento destes preceitos é normalmente conseguido através do contraste entre as motivações e qualidades do perpetrador e as da vítima da violência, representando-os dentro de uma construção narrativa que demonstra a inescapável necessidade de confrontação. A presença de um “outro malvado” é uma pré-condição para o “herói” poder praticar a violência. Esta situação é bem demonstrada em *Dogville* pois, à medida que o filme avança, verifica-se uma progressiva construção narrativa em torno da personagem de Grace: as características negativas que lhe são atribuídas vão-se acentuando progressivamente. Tudo começa a partir do momento em que aparece um cartaz na aldeia oferecendo uma recompensa elevada para quem a encontrar, referindo que ela se encontra à margem da lei.

Todas as sociedades têm tabus que diferenciam o uso legítimo do uso ilegítimo da violência. De uma certa maneira, podemos compreender as narrativas como uma fonte utilizada pelos actores sociais como forma de reforçar esses tabus, para julgar se determinados actos de violência estão dentro ou fora das fronteiras éticas. No entanto, entendemos que as narrativas fazem mais do que isso. A transformação histórica das narrativas que legitimam a violência influenciou significativamente o controlo social da mesma. É agora mais difícil legitimar, e consequentemente perpetrar actos de violência do que era em outras épocas, por exemplo na época da Grécia Clássica, porque o interesse individual e o desejo de obter poder e ganhos económicos já não são considerados motivos suficientes para praticar violência. Agora, tendencialmente, estamos mais interessados na responsabilidade pública dos actos violentos no discurso civil. Aqueles que querem praticar a violência devem tornar as suas acções responsáveis, no sentido de desenvolverem uma forma narrativa aceitável. *Dogville*, como já referimos, não deixa de ser uma crítica ao modo como estes discursos podem ser manipulados e manipuláveis, o mesmo acontecendo com o filme de David Cronenberg, *A History of Violence* (2005), que mostra como uma sociedade inteira pode mitificar um homem comum e torná-lo um herói nacional.²⁵¹

²⁵¹ Conferir um resumo do argumento deste filme em *supra* pp. 38-39.

A ideia de que na tradição liberal democrática a linguagem não é inerentemente violenta mas, pelo contrário, politicamente eficaz, talvez tenha sido mais persuasivamente defendida por Hannah Arendt, para quem a violência deve ser colocada fora da arena da política democrática. Deplorando o crescimento da tecnologia instrumental no pós-guerra e na idade pós-nuclear, o estudo político principal de H. Arendt, *A condição humana*, começa por lamentar o *déficit* da linguagem numa época na qual teria ficado reduzida a jargão científico, enquanto as deliberações políticas teriam sido substituídas por conversas inúteis.²⁵² H. Arendt diagnostica o mundo pós-nuclear e a era espacial como uma época na qual o discurso (“que faz do homem um ser político”)²⁵³ teria perdido cada vez mais o seu poder, tendo sido suplantado pelos símbolos matemáticos das ciências ou posto de lado pela ameaça de aniquilação nuclear. Hoje em dia, a palavra é o único bem que se pode perder, dispersar. No mundo actual, as palavras perderam o seu poder, “e tudo o que os homens fazem, sabem ou experimentam só tem sentido na medida em que pode ser discutido.”²⁵⁴

Por outro lado, para H. Arendt não poderiam existir dúvidas que a livre coerção, o discurso deliberativo, seria o órgão no (e através do) qual o poder seria actualizado – não, desta vez, como um meio para atingir um fim, mas como um fim em si mesmo. Porque a violência constituiria o limite do silêncio ou da agressão muda: como H. Arendt defende em muitas das suas obras, ela conduziria ao fim do poder, daí ser necessário situá-la fora da arena do discurso político.²⁵⁵ *Dogville* demonstra bem como a violência é incompatível com o discurso político, sendo que no final do filme tal situação é levada ao extremo através do extermínio de todos os habitantes, excepto o cão. De facto, Grace, seduzida pelo poder que o pai lhe oferece, acaba por transformar o poder em pura violência. Em nenhuma outra parte foi mais palpável o silêncio de todo o poder político do que nas atrocidades do holocausto, como H. Arendt sublinha em *Sobre a revolução*: “Aqui o problema é que a própria violência é incapaz de falar, e não simplesmente o facto de a fala ser impotente perante a violência.”²⁵⁶

²⁵² Cf. Hannah Arendt, *Op. Cit., passim*.

²⁵³ Idem, *Ibidem*, p. 14.

²⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 15.

²⁵⁵ Cf., por exemplo, passagens das seguintes obras de Hannah Arendt: *On violence*, San Diego, Nova York, Londres, 1969; *Los orígenes del totalitarismo*, Vol. 3 – *Totalitarismo*, 2ª ed., Madrid, 1987; *A condição humana*, Lisboa, 2001; *Sobre a Revolução*, Lisboa, 2001.

²⁵⁶ Hannah Arendt, *Sobre a Revolução*, Lisboa, 2001, p. 21.

Neste sentido, em relação a *Dogville*, podemos talvez afirmar que a violência, em última análise, não se pode definir, não tendo sequer objecto pré-determinado.²⁵⁷ No entanto, podemos descrevê-la como uma força que tem por objectivo proteger a vida do próprio, em detrimento (e por desprezo) relativamente à vida do outro. A qualquer momento, sob a ameaça de um golpe mortal, esta pulsão primitiva pode ser acordada e conduzir à aniquilação de qualquer um que apareça à sua frente. O ser violento parece ser aquele que nunca aprendeu as palavras apropriadas para se dirigir ao outro ou as esquece sob o efeito da cólera, regressando assim ao modo de expressão pré-verbal do agir. A violência extrema é a ausência de comunicação, o gesto sem palavra. Ao entrar no sistema da violência, Grace mostra que qualquer um que entre nele se sente ameaçado. A violência é a última etapa no fim de um longo crescendo de descontentamentos que não foram devidamente canalizados ou expressos de alguma forma. Entendemos que *Dogville* se assume, de entre os filmes que nos propomos estudar, como aquele que melhor permite uma reflexão sobre estas questões pelos motivos que enunciámos acima.

Por outro lado, o sistema pluri-individual consiste em comunicações. Não existem outros elementos, nenhuma outra substância que não sejam comunicações. A comunidade não é construída fora dos corpos e mentes humanos. É simplesmente uma rede de comunicação. Nesse sentido, se os *media* e as técnicas de comunicação mudam, se as formas e as sensibilidades de expressão se alteram, se os códigos mudam da comunicação oral para a escrita e, acima de tudo, se as capacidades de reprodução e armazenamento aumentam, tornam-se possíveis novas estruturas e, eventualmente, tornam-se necessárias para lidar com novas complexidades.

Na época em que vivemos e que é, *grosso modo*, a época em que foram realizados os filmes em análise, a relação da comunicação com o tempo mudou. Anteriormente a comunicação em si mesma, por necessidade, tinha uma função de união do tempo. Agora o tempo torna-se perceptível – e isto não apenas por natureza e não apenas por percepção, mas como um resultado da comunicação. Nós tornámo-nos capazes de observar acontecimentos que desapareceram, movimentos e mudanças como um resultado de comunicação preparada e cuidadosamente seleccionada. Como podemos controlar a selecção, a possibilidade de erro, a possibilidade de

²⁵⁷ Cf. Teresa Cadete, “Lava, ferida, cicatriz: a violência, modo de usar”, *Revista da Faculdade de Letras*, nº 27 – *Violência e anti-violência*, 5ª série, 2003, pp. 49-66.

decepção? – *Magnolia* (1999) é o filme que entendemos ser o que mais problematiza este aspecto da comunicação no mundo actual.

Principalmente através do cinema e da televisão podemos comunicar acontecimentos audíveis e visíveis de forma sincronizada. Isto nunca antes tinha sido possível. Mas depois podemos interrogar-nos: o que significa comunicar esses acontecimentos? Se agora tudo se torna em possível objecto de comunicação, ultrapassando a circunstância da linguagem, e se nada permanece isento, a comunicação pode perder a sua função específica de acrescentar qualquer coisa ao mundo. Torna-se, muito mais do que antes, uma reconstrução do mundo e, por essa razão, uma fonte de decepções. E, mais uma vez, como podemos impor critérios correspondentes para a selecção e para as responsabilidades, se todo o processo tem uma circularidade totalizadora?

De facto, como demonstra *Magnolia*, as mudanças na comunicação têm de ser introduzidas pela comunicação. Não existe ninguém fora do sistema que possa planeá-la e dirigi-la. O sistema desenvolve-se por auto-referência. Só pode ser dirigido e controlado por partes do mesmo sistema, isto é, por si próprio. Observando e descrevendo, planeando e dirigindo, o sistema pressupõe o sistema, e não apenas como objecto mas também como sujeito das suas próprias actividades.

Em *Magnolia*, os conflitos interpessoais giram em torno de sentimentos de culpa entre pais e filhos, homens e mulheres. Todas estas relações foram arruinadas pela incapacidade de construir e manter amizades, e pela impossibilidade de qualquer comunicação real. O filme é uma afectiva, mas cínica crítica ao meio televisivo. Por detrás de tudo está o magnata televisivo Earl Partridge. As vidas das personagens parecem constituir um drama televisivo rodado no lado errado do ecrã.

O filme perturba o esquema patriarcal, alinhando-o com a televisão – os dois pais (Earl Partridge e Jimmy Gator) das duas famílias paralelas principais do filme fizeram ambos as suas carreiras na televisão. Tal alinhamento sucede através da recolha de histórias particulares e introduzindo outras formas de *media*, como sejam filmagens caseiras, individuais e passagens de filmes históricos. Contra o meio de comunicação televisivo, *Magnolia* põe em contraste registos de representação e temporalidade, desde o registo fílmico de notícias em tempo real, atravessando o registo televisivo que domina todo o filme, até chegar, finalmente, a uma breve mas crucial imagem caseira: um quadro com o aviso, “but it did happen.” Através da demonstração contrastante de diferentes formas de *media*, o filme insere o passado, onde se desenvolveu o drama

das personagens, mas em tempo televisivo; visiona o fim do tempo como o fim de um presente que é totalizador, amnésico, patriarcal e televisivo.

A televisão domina o universo fílmico de *Magnolia* tanto em termos visuais como narrativos. Os instantâneos estabelecidos, que servem para introduzir as personagens, tornam isto bastante claro, começando logo com uma moldura televisiva que preenche o ecrã com um anúncio das séries de vídeo instrutivas de Frank T. J. Mackey. Em seguida a câmara desloca-se para Claudia, o “anúncio televisivo” paralelo ao de Frank, numa cena em que ela sugere uma troca de favores sexuais por cocaína, durante a qual uma televisão em pano de fundo passa uma breve retrospectiva da carreira de trinta anos do pai como apresentador do concurso *What Do Kids Know?* Movendo-se através da moldura televisiva da vida e carreira de Jimmy Gator, encontramos-nos de novo dentro de um ecrã televisivo que mostra uma imagem do miúdo-génio, Stanley, no programa de J. Gator. Mais uma vez a câmara desloca-se através da moldura televisiva em direcção ao mundo de Stanley. O pai apressa-o à saída de casa para a escola, carregando sacos e sacos de livros e exercendo uma violência psicológica sobre ele, em simultâneo – com os sons de Frank Mackey anunciando *Seduce and Destroy* numa televisão da casa. Paralelamente, o miúdo dos concursos, Donnie Smith, é também apresentado através de um écran de televisão que mostra uma reposição de *What Do Kids Know?*, antes a câmara tinha mostrado o adulto neurótico Donnie com os seus dentes perfeitamente preparados para usar aparelho. Finalmente a câmara movimenta-se – sem ecrã de televisão – para Earl Partridge, o progenitor deste pequeno e apertado mundo televisivo, com a mulher Linda e o enfermeiro Phil.

Todas estas apresentações são ligadas entre si pela voz de Aimee Mann cantando, “One is the loneliest number that you’ll ever do.” A moldura televisiva continua permanentemente a confrontar a moldura fílmica ao longo de *Magnolia*. Esta intrusão da moldura televisiva faz mais do que sublinhar a crítica do filme à televisão. Também revela a relação da TV com o capitalismo: centros de informação e lojas cheios de televisores e com motivos sexistas e androcêntricos, como bem demonstram os anúncios pornográficos presentes no filme.

A escrita alfabética estimulou a articulação destes meios de comunicação generalizados, que recombina selecção e motivação. Estes códigos foram inventados, e continuam a operar, como aparelhos sociais. Mas continuarão a trabalhar de forma eficiente contra a sedução das imagens em movimento? E como pode, neste caso, ser compreendida, atribuída e, em última análise, controlada

a intenção por detrás da comunicação? A um nível superficial, todos nós nos apercebemos deste novo poder de persuasão e sedução que já não é apenas o poder da linguagem. Para o seu controlo, contudo, confiamos, mais ou menos, em técnicas organizacionais, agências de supervisão, corpos políticos, comissões para discutir e estabelecer princípios de ética profissional. Não temos nada de equivalente à eficiência silenciosa do que em tempos pré-modernos parecia ser suficiente. Existe um novo poder para criar convicções, simplesmente filmando acontecimentos imediatos que desaparecem na mente, que podem então, aparentemente por si próprios, desenhar as suas conclusões, mas alguma coisa fica sempre por controlar.

Magnolia apresenta uma crítica da televisão que consideramos, também, poder ser lida na perspectiva de W. Benjamin como constituindo uma crítica à atrofia da experiência na era da reprodução mecânica.²⁵⁸ Embora W. Benjamin não se refira à televisão e tenha escrito antes de a televisão se tornar uma influência cultural dominante, podemos entendê-la, baseando-nos no pensamento do autor, como o último meio de comunicação de choque, não apenas pela rapidez e ubiquidade das imagens, que o meio permite, mas também pelo tipo de “informação” com a qual bombardeia o telespectador. Por outro lado, enquanto as cuidadosas técnicas da câmara no filme podem despertar memórias involuntárias e assim permitir aceder à experiência, o tempo directo da televisão não tem essas vantagens. A maneira como a televisão é representada em *Magnolia* destaca a falta de experiência, de memória e genuína colectividade que W. Benjamin sugere para caracterizar a modernidade.

De facto, a experiência mediada inerente aos *mass media*, enquanto meios de comunicação pode, inclusive, produzir o efeito de familiaridade que os caracteriza e que produz frequentemente sentimentos de inversão da realidade: o objecto e o acontecimento reais, quando confrontados, parecem ter uma existência menos concreta do que a sua representação nos *media*.

No filme em questão, o meio televisivo - para o qual a memória não é mais que a reificação de dados ou a colecção de informação factual exemplificada através dos concursos televisivos – relaciona-se com a noção de consciência formulada por W. Benjamin, que impede a memória. A televisão parece representar o esquecimento da História através de um eterno presente patriarcal. A temporalidade da televisão, como fazendo parte da temática do filme, está relacionada com a

²⁵⁸ Cf. Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa, 1992. Referimo-nos, em especial, ao capítulo “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” e *passim*.

história e tecnologia desse meio de comunicação, a sua vivacidade técnica, e a sua relação com o colectivo, de uma tal maneira que evidencia o factor capitalista e patriarcal na contribuição desses *mass media* para a atrofia da experiência. O filme aponta para que todos estes aspectos da televisão produzam trauma, o que vai inibir a capacidade de as personagens alcançarem o nível da sua própria experiência.

Uma das formas utilizadas por *Magnolia* para tecer esta crítica à televisão é apresentando o mundo televisivo como um colectivo disfuncional, utilizando o discurso televisivo dos anos 40, 50. Como refere o crítico Lynn Spigel, a televisão desde o seu início foi uma tecnologia e um meio de comunicação investido com o potencial de relacionar entre si elementos díspares – nas formas variadas de nações, comunidades, famílias, pessoas, ideias – num todo unificado e homogéneo.²⁵⁹ Na linha deste mesmo pensamento utópico, Richard Dienst assinala que o discurso popular nos primeiros dias do aparecimento da televisão a investia com a capacidade de criar uma espécie de paz mundial, de harmonia na homogeneidade.²⁶⁰ Desde a sua história recente como meio de comunicação, com esta nova capacidade para oferecer visibilidade instantânea e total, a televisão era imaginada como podendo mostrar o mundo. Deste modo foi tida como uma nova forma de colectividade, uma espécie de totalidade global e abstracta.

A civilização ocidental, observada de uma perspectiva histórica, das suas origens greco-judaicas até ao presente, pode ser entendida como uma era global em que o discurso falado, rememorado e escrito, constituía o fio condutor da sua consciência. Porém, este primado das articulações do tempo e do sentido em torno do *logos* está actualmente a chegar ao seu fim. A palavra torna-se cada vez mais a legenda da imagem. Uma grande parte da informação requerida pela sociedade de consumo de massas passou a ser veiculada em termos imagéticos. Inverteram-se as proporções entre a coluna impressa e a imagem. Hoje em dia, é já muito frequente ser o fragmento de texto a “ilustração” e a imagem o conteúdo principal.

No entanto, enquanto a indústria mediática propõe o meio televisivo como totalidade, *Magnolia* revela que a lógica televisiva não é apenas incompleta como também distorcida. O filme apresenta este meio de comunicação como formando um sistema social totalizador e fechado,

²⁵⁹ Lynn Spigel Cit. In. Erin Runions, *How Hysterical. Identification and Resistance in the Bible and Film*, Nova York, 2003, p. 149. L. Spigel cita o presidente da NBC, Sylvester Weaver, afirmando que “television would make the entire world into a small town, instantly available, with the leading actors on the world stage known on sight or by voice to all within it”, Cf. Idem, *Ibidem*.

²⁶⁰ Cf. Richard Dienst *Apud* Idem, *Ibidem*, p. 150.

criando laços fortes e correspondências entre as pessoas. No entanto, embora a televisão no filme pareça cumprir a sua promessa de gerar e relacionar colectividades, apenas o faz no seu aspecto mais grotesco e distópico. No universo fílmico de *Magnolia*, o meio televisivo aparece como uma força totalizadora: tudo no filme aparece interligado por ele e ganha significado através dele. De facto, a televisão em *Magnolia* unifica a colectividade, aproxima a família. Contudo, neste filme, o meio televisivo é a triste contrapartida das ilusões da colectividade oferecidas pela televisão, com as suas pretensões de felicidade e de constituição de uma força unificadora da família, como sugerem os anúncios publicitários com grupos familiares felizes e sorridentes.

No filme, o meio televisivo unifica a colectividade como constituindo famílias disfuncionais, ou melhor, mostra-as como carenciadas do sentido de comunidade, produzindo indivíduos alienados. Por outro lado, *Magnolia* revela a totalidade abstracta que é a televisão como sendo acentuadamente branca, controlada e dominada por patriarcas brancos, excluindo deliberadamente narrativas que não se encaixam, como é demonstrado através da pouca importância que Kurring, o polícia, atribui à história do jovem profeta negro, e através da história de Marcie que aparece truncada no filme.

Magnolia mostra a televisão e a colectividade por si criada como uma das possíveis respostas à questão que coloca no início: “Is there something that binds together all the strange happenings in the world?” (CdF) Como uma forma de resposta, o filme oferece a imagem negativa da família distópica e a sua intersecção com a tecnologia da televisão e com a sua produção. Os produtores de imagens televisivas também são responsáveis por produzirem crianças traumatizadas: Frank Mackey, Claudia, o pequeno rapaz dos concursos televisivos Stanley e o rapaz dos concursos, o adulto, Donnie Smith. De alguma maneira, todas estas imagens televisivas mostram personagens alienadas dos seus familiares, de relações íntimas e de comunidades saudáveis. Exemplificam a atrofia da experiência através de um meio de comunicação que tipifica e produz efeitos de choque.

Por outro lado, não apenas *Magnolia*, mas todos os outros filmes que nos propomos analisar exploram as capacidades expressivas e simbólicas do cinema. De facto, qualquer filme é mais do que arte, no sentido em que pode tornar-se também discurso e linguagem. O cinema surge como uma forma de sistema de linguagem que pode funcionar como expressão de ideias através da apresentação narrativa da realidade concreta – uma linguagem embebida no (e que surge da

experiência do) concreto. O cinema possui um estatuto único enquanto meio de expressão que é, ao mesmo tempo, um duplo da realidade, uma arte, e uma forma de linguagem.

A linguagem cinematográfica, devido à sua estrutura específica, parece-nos possuir pouca afinidade com outras artes. Não se trata de uma linguagem no sentido convencional da palavra, mas de uma representação recorrendo a signos de uma maneira que não pode ser comparada com qualquer método pictórico ou literário de desenvolvimento. No método cinematográfico, o objecto representado encoraja quem está a contar a história a explorá-lo por forma a torná-lo um facto significativo, devedor de alguma referência simbólica ou demonstrativa. A estrutura simbólica da sétima arte não parece derivar do objecto ou objectos filmados mas sim da relação organizada, estabelecida entre eles na sequência narrativa. Um filme pode, assim, ser considerado o resultado de uma fabricação deliberada da realidade de acordo com o ângulo percebido, a luz escolhida ou o marco temporal expresso.²⁶¹

Poderia talvez ser defendida a ideia de que o cinema é uma forma de escrita e não uma linguagem, no sentido em que as imagens fílmicas não têm um equivalente fonético necessariamente relacionado com palavras. De facto, a imagem de uma mesa mostra-nos o objecto mas não o nomeia. Traz à mente a palavra que define “mesa”. No entanto, confinar a linguagem apenas ao discurso seria atribuir-lhe um significado muito limitado. Obviamente que, se por linguagem nos referimos apenas ao meio através do qual se trava uma conversação, então o cinema nunca poderia ser entendido como uma linguagem. De facto, também a textualidade transcende a conversação mas não a linguagem.

Estas características do cinema conduzem a uma questão que nos parece muito interessante e que é levantada por David Cronenberg, enquanto realizador de *Spider* (2002). A propósito de ter descrito o seu projecto como realizador como a tentativa de “making mental things physical”, David Cronenberg refere que tem pensado sobre o problema do cinema literário e que esse problema, na sua opinião, se concentra numa questão fundamental: como se representa uma metáfora no ecrã? O realizador refere que ela tem de ser representada, em última análise, de forma física. Eisenstein tentou representá-la de modo literal. A multidão rugia como um leão. Primeiro filmou a multidão, depois cortou esse plano e mostrou um leão petrificado que parece rugir. David

²⁶¹ Para um aprofundamento destas reflexões conferir Christian Metz, *O significante imaginário: psicanálise e cinema*, Lisboa, Imp. 1980, *passim*.

Cronenberg comenta que resultou numa coisa risível, e que mais ninguém tornou a usar essa técnica.²⁶² Refere que a tentativa de produzir uma metáfora no ecrã de forma literal não se tornou parte da linguagem do cinema, embora resulte na perfeição no campo da literatura. O realizador afirma que não se trata de uma questão de simbolismo, trata-se sim de como produzir a metáfora. De facto, não falamos apenas metaforicamente, pensamos, também, de forma metafórica o que abre para o domínio da imagem. Para David Cronenberg a resposta a esta questão centra-se na ideia de que a metáfora teria de ser representada de modo físico, no ecrã. Termina esta passagem da entrevista referindo que se trata de um problema de comunicação.²⁶³

De facto, o cinema é um meio de comunicação e reprodução no sentido em que, numa primeira abordagem, não é mais do que uma série de fotografias em movimento de acontecimentos imaginários ou reais. Mas o cinema – que está para as imagens como a literatura está para o discurso – é entendido, simultaneamente, como o instrumento de uma dialéctica particular, a arte de explorar um determinado problema e os meios de comunicar o resultado dessa exploração.

O cinema, enquanto meio de expressão capaz de organizar, construir e comunicar pensamentos, bem como de desenvolver ideias que podem mudar, formar-se e transformar-se a si mesmas, acaba por tornar-se numa linguagem. Se a literatura permite a expressão de ideias assim como de emoções, é porque o romance e a poesia são formas estéticas de uma linguagem que é o discurso. O cinema, como forma estética e à semelhança da literatura, explora imagens que são em si mesmas meios de expressão, cuja extensão - no sentido de organização dialéctica e lógica - é linguagem e também uma forma de escrita.

A obra cinematográfica de Marguerite Duras relaciona de forma muito íntima o cinema com a literatura, sobretudo nos seus filmes *India Song* (1975), *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert*

²⁶² Podemos, talvez, lembrar uma excepção ao comentário de David Cronenberg: a curta-metragem de Luis Buñuel, *Un chien andalou* (1929).

²⁶³ No original: “how do you make a metaphor on screen?” Cf. esta passagem da entrevista em David Breskin, *Filmmakers in Conversation* (...), Nova York, 1997, p. 219. Numa produção da ARTE, David Cronenberg aborda o mesmo problema referindo-se, mais uma vez, ao filme *O Couraçado Potëmkin* (1925) de Eisenstein como exemplo de uma metáfora que não resultou. Neste documentário o realizador afirma que a metáfora só é conseguida no cinema através da carne, através de algo tão concreto como o corpo vivo. Para David Cronenberg todas as problemáticas têm a sua sede no corpo, por isso quando precisamos de provar alguma coisa é ao corpo que vamos, fazemos autópsias, por exemplo. Deste modo, justifica a sua necessidade frequente de criar monstros como metáforas do que pretende dizer. Cf. *David Cronenberg – I have to make the World be Flesh*, realizado por André S. Labarthe, com Serge Grünberg e David Cronenberg. Episódio da série “Cinéma de Notre Temps”, produção ARTE, 1999. Também no filme *Caravaggio* (1986), realizado por Derek Jarman, o pintor pergunta como se pode tornar a carne em tinta e a tinta em carne.

(1976), o reverso sonoro do primeiro e *Hiroshima, mon amour* (1959) que, embora seja realizado por Alan Resnais, tem argumento e diálogos da sua autoria. A questão sobre o que existe de visual num texto é acentuada por Marguerite Duras e retoma uma problemática que já tinha sido levantada por Jean Cocteau, sobretudo, a partir de *La Belle et la Bête* (1946).²⁶⁴ De facto, nestes filmes verifica-se uma fusão profunda entre a literatura e o cinema que parece procurar traduzir, da forma mais fiel possível, um texto em imagens, filmando inclusive o texto.

Para David Cronenberg, o trabalho do realizador é semelhante ao do escritor na medida em que está intimamente relacionado com as palavras, consiste na tentativa de controlar o caos através das palavras.²⁶⁵ Para o realizador canadiano, a partir do momento em que o que foi filmado passa para o ecrã deixa de ser real, torna-se tão abstracto como as palavras. David Cronenberg afirma ter consciência que a realidade do filme é totalmente condicionada pelas estruturas culturais que são necessárias para que o filme tenha significado; do mesmo modo que as palavras só têm significado se existir linguagem, e se existir uma cultura por detrás dessa linguagem, e uma história por detrás dessa cultura e dessa linguagem. E tais estruturas podem mudar, podem desaparecer, e a linguagem que usamos pode também desaparecer. David Cronenberg refere que sente o mesmo em relação ao filme. O filme pode desaparecer, o enquadramento pode desaparecer, o significado desse enquadramento pode deixar de existir. É muito volátil, é muito frágil e efémero. O realizador refere que todos os escritores deveriam saber isso e, simultaneamente, ignorá-lo, porque se não o fizerem podem endoidecer; se um escritor ficasse obcecado com essa ideia tal situação conduziria à sua paralisia. David Cronenberg considera uma ilusão pensar que com o realizador se passaria de maneira diferente apenas porque ele põe em movimento coisas físicas e o escritor não.

Mesmo do ponto de vista óptico, as imagens deslizantes e repentinas do cinema assemelham-se à escrita. São agarradas, não contempladas. O filme arrasta consigo o olhar tal como o faz a linha do texto escrito e vira-se a página do livro, no ténue solavanco da mudança de uma cena. Ou seja, todas as formas de escrita implicam necessariamente linguagem, da qual são a forma simbólica fixada em palavras. Como as imagens fílmicas não são utilizadas para o seu propósito

²⁶⁴ Cf. Mário Jorge Torres, “Não vi o livro, mas li o filme. Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura”, *Entre artes e culturas – Act 2*, Lisboa, 2000, p. 61.

²⁶⁵ Cf. a importância que tem, para David Cronenberg, a relação entre a literatura e o cinema em David Breskin, *Op. Cit.*, p. 226. Numa passagem anterior desta entrevista o realizador refere: “Dialogue was always important to me. It was extremely important. Have I gotten better at writing and directing it? Yeah, I hope so. The words are important. And this comes from my writing. I have an ear for it. You either have it or you don’t, it’s like music: you’re tone-deaf or you’re not tone-deaf.” *Idem, Ibidem*, p. 221.

expressivo, como simples reproduções fotográficas através das quais se constituiria um meio de transmitir ideias, estamos, de facto, a lidar com uma linguagem, na qual a imagem desempenha o papel de discurso, através das suas propriedades lógicas e simbólicas e dos seus atributos como signo potencial. Uma linguagem na qual uma equivalência dos dados do mundo perceptível não é mais adquirido através de formas mais ou menos abstractas, mas através da reprodução da realidade *concreta*.

Entre outros aspectos, *Million Dollar Baby* (2004) impressiona também pela audácia da sua construção, do seu dispositivo narrativo. O comentário, em voz *off*, emana de uma das três personagens principais (“Scrap”, o melhor amigo de Frankie): funciona como uma espécie de intérprete do protagonista do qual é, de algum modo, a consciência. No fundo desempenha o papel do coro de tragédia.²⁶⁶ Esta palavra desencarnada, que compensa o laconismo dos diálogos trocados entre as personagens, parece menos aquela de um participante do que a de um emissor extradiegético privilegiado, senão mesmo omnisciente. Esta palavra cria uma dupla distância: em relação às personagens e à história por um lado e, por outro, em relação ao espectador que este discurso implica – de uma maneira objectiva, é a nós que ele se dirige. É esta palavra que nos fornece uma série de ensinamentos e informações que a acção nos recusa ou, simplesmente, transmite de forma indirecta. Ela adquire carácter de representação; tudo se passa como se o protagonista, objecto principal, quase único, deste comentário, desempenhasse o seu papel num teatro, dentro de uma intriga pré-determinada, sobre a qual a voz *off* não cessa de lembrar a sua teatralidade.

Em *Million Dollar Baby*, o monólogo de Eddie Dupris, denominado “Scrap”, é mais meditativo do que informativo, constituído menos por informações biográficas do que por reflexões

²⁶⁶ Friedrich Schiller reflecte sobre o papel do coro na tragédia e as suas características enquanto mediador entre o juízo racional e o envolvimento emocional do espectador. Essas características vão de encontro à função preponderante de Scrap em *Million Dollar Baby*. Como refere F. Schiller e, à semelhança, de Scrap “o coro abandona o círculo restrito da acção para se estender sobre o passado e o futuro, sobre tempos e povos longínquos, sobre tudo o que é humano em geral, para extrair os grandes resultados da existência e proferir as lições de sabedoria. (...) O coro *purifica* portanto o poema trágico ao separar a reflexão da acção e ao armar, precisamente através dessa separação, a própria acção com força poética; do mesmo modo que o artista plástico transforma a carência comum do vestir, por meio de um rico tecido, num elemento de encanto e beleza. (...) A presença do coro, que as ouve [as outras personagens] como testemunha judicativa e modera as primeiras manifestações da sua paixão por meio da sua interferência, motiva a ponderação com que agem e a dignidade com que discursam.” Cf. Friedrich Schiller, *Textos sobre o belo, o sublime e o trágico*. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imp. 1997, pp. 238-239 (itálico do autor). Para uma reflexão aprofundada sobre este assunto conferir a totalidade do texto: “Sobre o uso do coro na tragédia”, pp. 233-239.

quase filosóficas, aforismos sobre o boxe, discretas incursões psicológicas. Um dos raros momentos em que se verifica a coincidência entre o narrador e a personagem – a cena no restaurante entre Maggie e Scrap – constitui também um raro momento de confiança. A cena começa por um plano onde Scrap, sentado ao balcão, é filmado de costas enquanto fala, por forma a que a sua voz diegética pareça continuar a função de comentário da sua “outra” voz.

Porém, nem mesmo esta voz *off* consegue fornecer todas as explicações porque, de qualquer modo, todas as formas de linguagem têm limites. A linguagem intervém numa dada situação como um momento dessa situação ou como uma reacção a ela. A sua função é manter ou restabelecer um equilíbrio, para assegurar a inserção da pessoa no mundo, para atingir a comunicação. No entanto, as situações continuamente decorrem no percurso da biografia pessoal sem nunca se reproduzirem a si mesmas exactamente – por isso o significado de uma palavra, longe de ficar fixo de uma vez por todas, é novo em cada uma das suas re-incorporações. Enquanto o dicionário apenas apresenta uma lista de valores normativos e, por assim dizer, estatísticos, a palavra é criada de cada vez que é utilizada.

Se a linguagem dissesse tudo o que poderia ser dito seria a linguagem que não diria nada do que pudesse ser dito, ou quase nada – a linguagem da intimidade onde predomina a insinuação, onde cada palavra indica uma atitude e evoca a possibilidade de uma aventura interior. Entre os limites contrastantes da linguagem explícita e implícita – entre o falar exhaustivamente e o silêncio – existe uma hierarquia das formas habituais de exclamações e reticências e também, no geral, formas de revelação e ocultação. E podemos interrogar-nos sem fim se a perfeição do discurso humano é fundada na linguagem que diz mais ou naquela que diz menos. Para além disso, talvez a linguagem que diz mais seja, afinal, aquela que diz menos. A denúncia ou descrição de qualquer falha de comunicação cria a expectativa desta se tornar provável.

Em Ingmar Bergman, um dos grandes temas é a conversa, a discussão a dois. O lugar onde se trocam as palavras, entre os corpos e o espaço, o lugar do afastamento por excelência. O equilíbrio de *Saraband* (2003) surge como tributário de uma *mise en scène* silenciosa que instaura o ritual do duelo, melhor dizendo “monólogo, quero dizer, diálogo.”²⁶⁷ Um fala, o outro não está presente ou, simplesmente, não existe; espera pela sua vez de falar. Escutar, neste caso, é

²⁶⁷ Cf. Ingmar Bergman referindo-se a *Saraband* e à sua estrutura formal: “Dez monólogos, quero dizer, diálogos”. Esta afirmação está num DVD que resume excertos de repetições e da rodagem do filme, sob o título: *Nos bastidores de Saraband (I Bergman regi)*, produzido por Torbjörn Ehrnvall e Lotti Carlgren, 2004 (?).

responder. O espectador, ao olhar o ecrã, responde ao filme que olha e escuta em silêncio. A posição de Marianne vai de par com a de quem olha, no ecrã, figuras familiares que pertencem ao universo de Ingmar Bergman. Olha agora e mais tarde, no escuro, entre os outros, alguém aparecerá ao seu olhar e ela não estará mais lá.

A expressão não pode ficar completa sem a consciência de se ser compreendido. Numa espécie de nostalgia, o ser humano tem com frequência um desejo de absoluto. Mas, deste ponto de vista, a experiência da fala seria a experiência de um falhanço. Em vez de estar ao serviço dos requerimentos tanto da expressão como da comunicação, a linguagem parece criar obstáculos intransponíveis à sua completa concretização.

Existe uma limitação constitutiva do discurso humano, uma falha ontológica. As palavras são meios imperfeitos de comunicação: com frequência escondem em vez de revelar, e iludem o ser humano quando ele sonha com uma perfeita transparência. Todo o ser humano se sente mal reconhecido e mal compreendido; e todos desejamos, em horas de melancolia, outro meio de compreensão. Seria um meio no qual o discurso se tornaria uma canção, e a canção seria espontaneamente fiel às mais subtis inflexões da alma. A necessidade de falar, considera Plotino, é o castigo por uma queda que privou a criatura da sua perfeição original. Irá desaparecer uma vez que essa perfeição for redescoberta num mundo melhor.²⁶⁸

Em *Saraband*, não existe nunca a certeza de que o destinatário seja o correcto, as palavras podem estar codificadas, ser destinadas a outros. A carta de Anna, a mãe de Karin, endereçada ao seu marido Henrik (que a tinha escondido dentro de um livro), encontrou o seu verdadeiro destino nas mãos e olhos da sua filha. O filme acentua ou apaga esta separação entrelaçada de espaços. No caso de Henrik e de seu pai, a situação torna-se irremediável, atingindo o clímax no final do filme, no qual Henrik aparece em duas fotografias, em sangue, nu, reduzido ao silêncio após a sua tentativa de suicídio.

Neste filme, quando um fala o outro cala-se, porque existe uma diferença de tempos: o tempo não é o mesmo. Para responder é necessário que o momento de silêncio do outro chegue. Depois o interlocutor olha o seu terreno, nunca temos a certeza que o outro nos escuta. Ele recebe

²⁶⁸ Plotino refere: “Even in our own case here, eyes often know what is not spoken; and There all is pure, every being is, as it were, an eye, nothing is concealed or sophisticated, there is no need of speech, everything is seen and known.” Cf. Plotinus, *Enneades*, vol. IV, Nova York, Londres, 1956, p. 18. Embora tenhamos consciência de que a reflexão sobre a linguagem prossegue de Plotino e vai até Wittgenstein e Heidegger, no contexto da ideia que pretendemos defender, pareceu-nos interessante esta reflexão de Plotino.

as palavras. Por isso se explica essa permanente divisão do espaço, dolorosa, nomeadamente na biblioteca de Johan aquando da visita de seu filho Henrik. A visita de Karin ao avô (Johan), também na biblioteca, que escuta, entusiasticamente, uma sinfonia de Anton Bruckner e o encontro na igreja entre Marianne e Henrik: um destes lugares está relacionado com a escrita.

Deste modo, pode ser dito que existe uma insuficiência de origem no discurso humano. Sobre um pensamento pessoal só pode ser mostrado o exterior, a superfície. O principal escapa sempre porque o principal não é uma ideia ou coisa, mas a atitude que é peculiar a uma determinada pessoa, a sua intenção. Este horizonte do seu ser não pode ser tornado explícito e, no entanto, é a seu respeito que o significado de tudo aquilo que ela pode dizer é estabelecido. Assim, como não pode publicitar o seu melhor eu, tal como duas existências não podem coincidir de modo absoluto, essa pessoa não tem quaisquer meios para conseguir aceder ao melhor dos outros. Cada ser humano permanece para todos os outros um segredo. Não pode nunca existir acordo directo, qualquer entendimento completo.²⁶⁹ Pode então dizer-se que a eficácia do falar é confrontada com um insuperável limite. As palavras não dão acesso directo à pessoa. O melhor que conseguem fazer é apontar essa direcção.

O significado literal das palavras talvez possa ser compreendido, mas o valor do seu significado irá escapar. Se alguém pensa que determinada pessoa está séria quando está a brincar, ou que está a ser brincalhona quando está a ser muito sincera, as suas palavras perdem todo o seu significado. Para que a comunicação “verdadeira” consiga ser atingida, tem de existir o mesmo entusiasmo de ambos os lados, uma espécie de comunhão preliminar. Cada vez que alguém fala, o que diz depende do outro a quem a sua linguagem se dirige: uma pessoa indiferente, um adversário ou um amigo e aliado. O significado é sempre o sinal de uma colaboração. Por exemplo, no capítulo nove de *Saraband*, intitulado “Crucial”, Johan comenta por detrás de Marianne (a sua ex-mulher que ainda o ama), que não se compreende o facto de Henrik, seu filho, ter tido o privilégio de amar Anna e de ela o ter amado a ele. Como está por detrás de Marianne não consegue ver o seu rosto e por isso pergunta-lhe se está com o seu sorriso irónico. Marianne responde, com o rosto marcado pela dor, que apenas os espectadores conseguem ver: “Não estou a sorrir de todo. Estou a tentar não chorar.” (CdF) Também em *Dogville*, Ben, um dos habitantes da cidade, entende mal as palavras de Grace quando ela, amavelmente, não o condena por frequentar o bordel.

²⁶⁹ Este aspecto será aprofundado no subcapítulo seguinte. Cf. *infra* pp. 246-247.

Deste modo, partilhar o contexto é importante para ajudar a passar mensagens claras. Muitos discursos são ambíguos sem um contexto, na medida em que existem palavras que têm mais do que um significado. Duas pessoas que conversam precisam de partilhar a definição da situação. Isto significa a natureza básica, o propósito da situação e os papéis de cada pessoa nela.²⁷⁰

Esta dificuldade na comunicação entre as personagens em *Saraband* está intimamente relacionada com a ideia de revelação. Como incarnar ou articular a “verdade” sem precisar das palavras? Passando através das imagens, porque na linguagem se desenha a barreira do silêncio, aparecem as mentiras, os não-ditos, as misérias que se escondem e, sobretudo, a difamação que consiste em dizer o que vimos e repetir o que não entendemos. Estes mal entendidos sucedem, de forma mais clara, na relação entre Henrik e seu pai Johan. Logo no início do capítulo quatro, “Uma semana depois o Henrik visita o pai”, Johan diz ao filho que não gosta de improvisos, referindo-se à visita de Marianne, no entanto, o que na realidade pretendia dizer é que não gosta da visita do filho. À medida que o diálogo entre os dois avança, verifica-se que entre eles existem barreiras emocionais intransponíveis que remontam à juventude de Henrik. Johan acaba por dizer ao filho: “o ódio sincero deve ser respeitado e é o que faço, mas não me importo se me odeias. Mal existes para mim.” (CdF) - A verdade é destituída de pudor, terrível de ser dita, quase impossível de se dizer. Os planos são uma necessidade, a *mise en scène* uma criação a partir do silêncio das imagens e da escrita, que permite aos personagens renovarem-se, darem-se conta dos corpos e sentimentos que os habitam como verdades sensíveis. Não existem monólogos interiores, qualquer palavra pronunciada se dirige a qualquer um. A palavra é distribuída intimamente e entregue ao silêncio temporário do interlocutor. Depois de Johan dirigir aquelas palavras terríveis a Henrik, este fica em estado de choque com os olhos marejados de lágrimas. Johan, seu pai, mostra indiferença através de um brutal silêncio.

²⁷⁰ O modo como a comunicação pode constituir um problema nos relacionamentos humanos aparece brilhantemente sintetizado em *The Cobweb*, de Vincente Minnelli (1955). Neste filme a dificuldade de comunicação é o eixo central do enredo e a falta de diálogo é a teia (cobweb) que une todas as personagens e que faz com que, simultaneamente, todas se afastem umas das outras. São abundantes os exemplos desta situação: a secretária, sempre irritada, desliga o telefone inúmeras vezes e por isso não compreende o que as outras personagens lhe querem dizer sobre os cortinados da clínica; os filhos do casal protagonista nunca são filmados com a mãe (figura completamente ausente) e, apesar de se relacionarem com o pai, é notória uma falha na comunicação entre eles; a relação entre o casal é caótica, Karen diz que tentou falar ao marido nos cortinados inúmeras vezes, mas que foi sempre em vão o que tentou dizer e, na cena do concerto, é dada ênfase ao lugar vazio ao lado dela. Perto do final do filme, Karen tenta falar com o marido, mais uma vez, mas abordando directamente o problema da ausência de comunicação entre os dois.

No filme *American Beauty* (1999), os obstáculos presentes entre as personagens são uma constante: janelas, grades, portas. Uns estão de um lado, outros estão do outro e a distância parece sempre intransponível.²⁷¹ O exemplo que nos parece mais sugestivo, no que respeita a esta questão, é a cena em que o pai de Ricky observa, através da sua janela, a janela do quarto de Lester onde este está com Ricky. Neste caso a janela serve como metáfora da distorção do olhar, como metáfora da impossibilidade de comunicação: o pai de Ricky entende mal a imagem que vê, o que vai precipitar o desfecho trágico da acção. A janela aqui não tem o aspecto revelador e objectivo que a caracterizava em *Rear Window* de Alfred Hitchcock (1954).

Quanto ao silêncio, este não parece ser, em si mesmo, uma forma de expressão particularmente densa. Tem sentido apenas no seio de uma comunicação existente como a sua contrapartida, ou como a sanção final de uma linguagem estabelecida. As relações humanas poderiam ter progredido por outros meios a um tal ponto de perfeição em que as palavras se tornassem desnecessárias no estabelecimento da comunicação. No entanto o silêncio, muitas vezes, é um espaço em branco num diálogo onde as harmonias do acordo ou desacordo existente podem aparecer. O silêncio dá voz às profundezas, quando estas estão a decorrer, e às distâncias, se existirem algumas.

A comunicação não verbal desempenha, frequentemente, papéis fundamentais na conversação: acrescenta e completa os significados das mensagens, providencia o *feedback* por parte dos ouvintes e ajuda com a coordenação e sincronia. Quem conversa emite uma grande variedade de sinais não verbais que estão intimamente coordenados com o seu discurso, embora não se aperceba disso. Duas pessoas que conversam adoptam posturas congruentes, normalmente constituem imagens em espelho e, quando o fazem, existe um forte sentimento de relação e conexão. Se alguém inexperiente copia os movimentos corporais do outro, é mais amado e mais aceite. Parece observar-se uma dança corporal.

²⁷¹ Estes obstáculos desempenham um papel semelhante ao da rede de arame farpado que separa, logo no início do filme, o casal Karen e Antonio de *Stromboli, terra di Dio*, de Roberto Rossellini (1949). Estas grades simbólicas condensam a mensagem do filme tal como todos os outros elementos que remetem para a ideia de prisão: a ilha com um vulcão, o mar, a construção labiríntica das casas na ilha, o próprio pijama de Karen na primeira noite de amor, que se assemelha ao de um preso, e representam a impossibilidade de comunicação entre o casal por motivos culturais, linguísticos, de educação e de valores. Ainda em relação a outro filme de Sam Mendes, *Revolutionary Road* (2008) leva ao extremo a impossibilidade de comunicação entre um casal, acentuada pelo contexto espacial e temporal da acção do filme: a América dos anos cinquenta.

Quando conversamos com alguém esperamos, por vezes, uma atitude por parte desse alguém. Isto significa que imaginamos o seu ponto de vista, desempenhamos o papel do outro. Esta é uma forma de inter-subjectividade. Porém, muitas pessoas com distúrbios mentais estão incapacitadas de ver o ponto de vista dos outros. Em *Spider* (2002), existe um monólogo constante do protagonista em todo o filme. Spider fala e pensa constantemente, mas para o exprimir precisa de se concentrar muito; é como se não conseguisse falar porque todas as suas palavras e pensamentos estão reprimidos. Para Spider poder concretizar o acto de falar tem de passar por cima de barreiras e bloqueios mentais que são entendidos por ele como protecções. Os esquizofrénicos têm um estilo de conversação muito próprio que é monótono, quase inaudível e suspirado; existe um “vazio”, uma não ressonância na qualidade da voz. Alguns esquizofrénicos, por oposição a Spider, não falam de todo porque têm dificuldade acrescida em dar a volta ao discurso e em chegar aos tópicos mais relevantes. Sobre Spider, a sua personagem, Ralph Fiennes refere que é como se existisse sempre um monólogo que o acompanha ao longo do filme e que apenas conseguimos ouvir através de pequenos murmúrios. O actor confessa que considerou a escrita de Samuel Beckett muito útil enquanto chave para a personagem:

Those bits in *Molloy* where he's moving stones from the left pocket to the right pocket and the obsessional details about how his legs feel. Both David [Cronenberg] and I used Beckett as a key, not just his writing but his face. I had my hair cut like his – that short crop at the back.²⁷²

Em *Spider* constatamos que, quando se processa uma má conversação, existem sérias falhas na competência social o que resulta num isolamento social e em solidão, que se traduz em ineficácia em situações do dia-a-dia. O exemplo máximo desta inadequação a situações do quotidiano sucede quando, no final do filme, Spider tenta matar com um martelo Mrs. Wilkinson, a governanta da casa de saúde onde estava internado, pensando que se tratava da prostituta / mãe.

David Cronenberg refere que a Londres agitada, com automóveis e pessoas nas ruas, que aparece no livro de Patrick Macgrath e que inspirou o argumento do filme, não resultou quando transposta para o cenário. O realizador confessa que a sua leitura de *Spider* é totalmente expressionista, radical e abstracta no sentido em que queria traduzir visualmente o estado de

²⁷² Ralph Fiennes *Apud* Kevin Jackson, “Odd man out”, *Sight & Sound*, nº 1, Janeiro de 2003, p. 14.

espírito de Spider, a sua impossibilidade de comunicação, o seu isolamento extremo e falta de conexões com o mundo exterior.²⁷³

Ainda no que respeita às funções do silêncio, num certo momento, em *Saraband*, Karin pede a Marianne que continue a leitura de uma carta, a carta de sua mãe Anna, que ela já tinha lido, fora de campo, em lágrimas, em silêncio. As cartas, nos filmes de Ingmar Bergman, são como relíquias que enfeitam as imagens, tal como as fotografias.²⁷⁴ É desta convivência íntima do silêncio sonoro, o papel e a voz dentro do envelope, a escrita, com o silêncio visível, os clichés fotográficos, que surgem as sequências e os planos.

Cada personagem em cena, preparada para começar a falar, obriga ao silêncio o seu interlocutor. Cada a um fala à vez, como numa troca de cartas. O campo / contracampo de Ingmar Bergman não deixa de ser epistolar. E é esta característica que faz com que o tempo dos mortos possa comunicar com o dos vivos – é através da carta que Anna consegue comunicar com a filha, com Marianne, com o marido. Nós podemos ler e reler as cartas dos mortos. O cinema permite registar os corpos, a voz, a cara daqueles que adorávamos ver e rever, depois da sua morte.

Ao longo dos seus dez capítulos mais um prólogo e um epílogo, Ingmar Bergman coloca em cena, como num sono profundo, as correspondências entre o momento em que uma personagem toma ou retoma a palavra e um bloco de tempo essencialmente silencioso. Deste modo, sente-se uma massa considerável que perturba, agita e atormenta os corpos, alarga e marca os espíritos sem que as pessoas físicas possam desembaraçar, descolar da sua pele esse silêncio devastador e impregnado de tempo. Do mesmo modo que o espaço é habitado, assim também o tempo é pura e simplesmente mudo. As personagens de Ingmar Bergman são vistas, trabalhadas pela luz que é, aqui, o elemento essencial e totalmente silencioso da *mise en scène*. O ritmo e a música são tudo em *Saraband*. Quase não há desenvolvimento dramático, apenas a captação de intensos momentos temporais. Johan escuta um excerto da *Nona* de Bruckner.²⁷⁵

²⁷³ David Cronenberg Cit. in Virginie Apiou, “David Cronenberg: ‘Les écrivains se reconnaissent dans mes films’”, *Synopsis*, nº 22, Novembro / Dezembro de 2002, p. 62 e Idem Cit. in Serge Kaganski, “Schizopolis”, *Les inrockuptibles*, nº 364, 13 a 19 de Novembro de 2002, p. 51.

²⁷⁴ Referimo-nos, por exemplo, às suas funções em filmes como *Verão de amor* (1951), *Persona* (1966) ou *A hora do lobo* (1968).

²⁷⁵ Talvez o filme de Ingmar Bergman que aluda, de forma mais explícita, ao silêncio seja mesmo *O silêncio* (1964). Este filme transcorre, quase na sua totalidade, em silêncio absoluto. De qualquer modo, exceptuando algumas frases em espanhol e sueco, o pouco que as personagens falam entre si é através de uma linguagem indecifrável, inventada pelo próprio Ingmar Bergman, com a finalidade de acentuar, de um modo deliberadamente exagerado, o problema inerente à dificuldade da comunicação humana. Porém, neste filme ainda podemos escutar música o que, para Ingmar

Também a voz rouca e grave de Scrap, que acompanha o desenrolar da acção em *Million Dollar Baby*, tal como a voz reservada de Frankie, evoca uma profundidade imperceptível. As conversas entre Maggie e Frankie são pronunciadas por lábios marcados por uma crispação, quase como se fossem bocas silenciosas: uma máscara espessa parece recusar à palavra a instauração de uma passagem entre o interior do corpo, onde ela se articula, e o mundo exterior. Este estilo sugere um elogio do segredo, da reticência, de uma maneira reservada de ser e de estar que parece implicar a possibilidade de se romper a qualquer momento. Os enunciados lacónicos, destacados sob um fundo de silêncio, deixam transparecer que implicam outra coisa, diferente daquela que dizem. Porém, o mutismo tem sempre o seu autor e, por isso, o segredo pode sempre ser partilhado e manifestado sem ser dito. A sinopse do argumento do filme poderia ser breve: um treinador que, após algumas recusas, aceita treinar e conduz uma jovem ao campeonato do mundo de boxe, acabando por lhe conceder a morte por forma a pôr um fim à sua inacção forçada. No entanto, são as revelações imperceptíveis e os subentendidos adivinháveis que alimentam o argumento. O desenrolar da acção acaba por repousar na atenção a minúsculos indícios narrativos.

Neste sentido, o diálogo não impõe a sua lei a nenhum dos protagonistas. A recusa em responder, a resposta que pega no enunciado com um sentido codificado, a ruptura do que é proposto fazer, constituem neste filme uma probabilidade igual ou superior à continuidade semântica do diálogo. O ritmo contido do filme permite que Frankie comente as peúgas rotas de Scrap, ou que Maggie teime em colocar questões deslocadas e proibidas a Frankie. O modo como é abordado o boxe assenta também aqui: Frankie desaconselha a Maggie os combates arriscados e os rápidos KO, tal como a proíbe de o interrogar sobre o que lhe ensina; o horizonte decisivo jaz adormecido, tal como surge sempre a palavra inesperada. O golpe fatal na heroína distingue-se dos outros apenas por uma pequena variante: é dado por trás, depois de o combate ser dado como findo. Porém, a regra do boxe, da vida, já tinha sido estipulada: estar sempre atento, apoiando o seu equilíbrio no desequilíbrio do outro. Esta regra suporta e subentende-se nos diálogos entre as personagens, segundo as voltas que são dadas no ritmo que envolve o filme.

Deste modo, em *Million Dollar Baby*, tudo parece concentrar-se nos movimentos das personagens, nos seus corpos, nos seus rostos e no que fica não dito entre elas e delas. O exemplo

Bergman, parece simbolizar alguma esperança de redenção para as personagens. Quando a música é recusada, como em *A vergonha* (1968), no qual até os instrumentos musicais são destruídos perante os nossos olhos, parece não existir esperança para qualquer tipo de comunicação humana - no sentido lato de entendimento humano.

mais significativo desta afirmação é o significado de “Mo Cuishle”: palavra que Frankie consegue que fique sempre associada à presença de Maggie nos combates e cujo significado só é revelado no final do filme – para a protagonista e para nós, espectadores do filme. Outro exemplo é o problema que Frankie tem com a filha biológica, do qual nada ficamos a saber, a não ser o facto de ser esse problema o que leva Frankie a escrever todas as semanas à filha e a frequentar diariamente a missa, levando-o a responder ao padre a verdade com o modo de quem diz uma mentira – à semelhança do diálogo mais célebre de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954).

Também *Hable con ella* (2002), apesar do seu título é, entre outros aspectos, um filme sobre o silêncio e sobre o uso dos silêncios. De facto, este filme é feito de narradores de si mesmos, homens que falam a quem os pode ouvir mas, sobretudo, a quem não pode ouvi-los. Os dois protagonistas do filme não deixam de se completar entre si: Marco representa o drama da incomunicabilidade, Benigno representa a fé na alma humana, o poder da comunicação como encarnação do amor desinteressado que consegue, até, superar a morte. Benigno tem o dom do monólogo convertido em diálogo, uma forma de comunicação que é, no fundo, um acto de amor (“habla el que ama”), fuga desesperada a uma solidão que sempre magoa mais do que o silêncio de quem escuta. O fio condutor é a presença, sem palavras, de Alicia. Apesar de estar em coma, Alicia vibra e comunica durante todo o filme, deixando sempre um rasto de mistério e sugestão.

O título do filme surge de uma espécie de conselho que Benigno, que acarinha a silenciosa Alicia com dicas de beleza, sumários de filmes e anedotas divertidas, dá ao melancólico Marco (“hable con ella”, CdF). O filme desenvolve-se em torno da relação que Marco e Benigno estabelecem com Lydia e Alicia, duas mulheres em coma. As mulheres não podem falar, mas o seu silêncio induz nos homens uma poderosa resposta emocional - num certo sentido, desperta-os.²⁷⁶

Neste filme o silêncio tem também uma função subtil. *Hable con ella* inclui, numa sequência de sete minutos, um tragicómico filme mudo, *El amante menguante*. Quando interrogado, numa recente conferência, sobre a razão por que tinha recorrido a uma técnica

²⁷⁶ É curioso como este filme de Pedro Almodóvar reforça o poder da comunicação feminina embora, agora, servindo-se do seu silêncio. O realizador confessa: “...but once two or three women start talking, their conversation has that natural tonality typical of conversations among women. I find it fascinating to listen to women talk when they are relaxed, or taking a break from work, or when they have decided to do nothing, except smoke cigarettes and take a five minute break, during those moments of tranquility... In fact, there aren’t many opportunities to listen to them.” Cf. Pedro Almodóvar *Apud* Paula Maricondi-Willoquet, ed. lit., *Pedro Almodóvar. Interviews*, Jackson, 2004, p. 145. O realizador refere mesmo: “To me, three or four women speaking is the origin of life, but also of fiction and narrative.” *Idem Cit. In* Marsha Kinder, “Reinventing the Motherland. Almodóvar’s Brain-death Trilogy”, *Film Quarterly*, vol. 58, nº 2, Inverno de 2004 / 2005, p. 18.

narrativa tão arriscada, isto é, quebrar a sequência narrativa do filme a meio do mesmo, Pedro Almodóvar, confirmando o que referimos num subcapítulo anterior, respondeu: “I did it to hide something that is going on in the film and something which the spectator should not see...”²⁷⁷ O silêncio, neste contexto, é uma elipse e surge como uma forma de proteger tanto a sua personagem (Benigno) como a sua audiência.

Existe também uma função unificadora na linguagem. O discurso surge como o meio de comunicação necessário que fixa o momento no qual se estabelece uma nova linguagem: o momento no qual o *nós* é percebido na união do *eu* com o *tu*.

Jean Piaget descreveu um período designado como *realismo nominal*, durante o qual a criança que acaba de aprender a falar atribui a esse instrumento um valor miraculoso.²⁷⁸ Saber o nome de uma coisa é ter descoberto a sua essência. Assim se explicam as perguntas da criança ávida por saber “como se chama isso?”, na medida em que para ela é um meio de se apropriar de tudo aquilo que consegue nomear. A palavra aparece relacionada com o ser das coisas, o pensamento activa uma realidade da qual nunca aparece dissociado.

Etimologicamente, a noção de *cons-ciência* invoca à mente uma imagem de algo que emerge da solidão, o par de um ser *com*. Existe um poder criativo na comunicação do qual um ser humano isolado se sente dolorosamente privado. O poder da comunicação revela-se também na relação com a própria sobrevivência humana. É maior a capacidade de sobrevivência quando se estabelece um diálogo com o outro e esta questão é comprovada por factos reais. O filme *Hable con ella*, aborda esta questão na relação que Benigno estabelece com Alicia, que foi baseada em histórias verídicas. Pedro Almodóvar refere:

Durante los últimos dez años se han producido algunos sucesos reales que me han impresionado profundamente: una mujer que despierta del coma después de 16 años; un joven guardián nocturno de una morgue que viola a una joven muerta y ésta, como reacción a su acoso amoroso, despierta a la vida (...); una chica que lleva nueve años en coma y se queda embarazada; la

²⁷⁷ Cf. Idem, *Ibidem*, p. 157. A alusão a esta ideia, na presente dissertação, está em *supra* pp. 105-106. A takeostopia, que consiste numa técnica teatral utilizada para elidir certos aspectos em palco, por exemplo cenas de batalha, pode, neste sentido, ser aplicada ao cinema.

²⁷⁸ No original “nominal realism”. Cf. Jean Piaget, *The Child's Conception of the World*, Paterson, New Jersey, Littlefield, 1960, cap. II, pp. 61 e ss..

película *El increíble hombre menguante...* Todos estos acontecimientos y el recuerdo de un amor, roto cuando aún estaba vivo, me inspiraron el guión de esta película.²⁷⁹

A verdadeira comunicação é a realização de uma unidade. É a união de cada um com o outro, mas ao mesmo tempo a unificação de cada um consigo mesmo, a reorganização da vida pessoal no encontro com outros.²⁸⁰ A comunhão do amor, que representa um dos modos mais completos de compreensão entre duas pessoas, não pode ser conseguida sem uma comunicação de personalidade, cada um descobrindo-se a si mesmo através do contacto com o outro. Toda a relação é comunicação através de pessoas e não simplesmente através de coisas; mais especificamente, as coisas intervêm apenas como símbolos das pessoas. Por exemplo, a palavra, em *Hable con ella*, é apresentada “como una arma para huir de la soledad, la enfermedad, la muerte y la locura. Una locura tan cercana a la ternura y al sentido común que no se diferencia de la normalidad.”²⁸¹

Consideramos que é na arte que as limitações da comunicação melhor são superadas. A mais pura expressão, a afirmação do espírito através da arte, encontra uma nova comunhão, e a perfeita comunicação liberta em nós possibilidades de expressão que até aí se encontravam adormecidas. Segundo George Steiner a arte é “*a maximalização da incomensurabilidade semântica quanto aos meios formais de expressão.*”²⁸²

Acerca do filme *Hable con ella*, Almodóvar comenta: “It’s a bit of contradiction that a movie that talks about words, communication, human voices is a movie that’s difficult to talk about without betraying it”.²⁸³ Num certo sentido, muito concreto, o realizador tem razão. A condição humana, da maneira como é transmitida no filme torna-se, inevitavelmente, impossível de traduzir. Pedro Almodóvar refere: “One of the ideas that I wanted to convey was a man who cried for emotional reasons linked to a work of art – from seeing a work of enormous beauty.”²⁸⁴

E a narrativa do filme, como consequência, aparece saturada de significado e permeada de sentimento, para além do que pode ser explicado pelo realizador ou analisado pelo espectador. Talvez por isso *Hable con ella* comece e termine com peças de Pina Bausch, sendo que a meio se

²⁷⁹ Pedro Almodóvar *Apud* Bárbara Escamilla, “Almodóvar habla de ellos”, *Cinemanía*, nº 78, Março de 2002, p. 83.

²⁸⁰ Embora, em última análise, como demonstraremos no subcapítulo seguinte, esta afirmação não passe de uma ilusão: a comunicação é o acesso ao outro, que permanece irreduzível. Cf. *infra*, pp. 246-247.

²⁸¹ Pedro Almodóvar *Apud* Bárbara Escamilla, *Op. Cit.*, p. 86.

²⁸² George Steiner, *Presenças reais. As artes do sentido*, Lisboa, 1993, p. 81 (itálicos do autor).

²⁸³ Pedro Almodóvar *Cit. in* Paula Maricondi-Willoquet, *Op. Cit.*, p. 163.

²⁸⁴ *Idem*, *Ibidem*, p. 163.

introduz a canção de Caetano Veloso. Pedro Almodóvar comenta: “this movie represents something very intimate of myself, something that even I feel embarrassed to talk about, some part of myself that I don’t even know how to verbalize.”²⁸⁵

Talvez por isso, a sequência inicial não verbal, de comunicação inadvertida, contenha em si o tom emocional do filme. Funciona como uma abertura cinematográfica ou uma espécie de epígrafe, esboçando estados sentimentais e temas que serão elaborados e relacionados entre si de uma forma coerente ao longo do filme. As duas mulheres cegas de Pina Bausch prefiguram Lydia e Alicia, privadas de um contacto sensorial com o mundo. No entanto, a emoção que é filtrada do palco por Marco e, depois, por Benigno, é também uma espécie de alegoria do método e a mensagem de Pedro Almodóvar. Uma obra de arte, entre outros aspectos, comunica connosco e convida-nos a comunicar uns com os outros.

De modo mais acentuado nos seus últimos filmes – *La flor de mi secreto* (1995), *Carne trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella*, *Volver* (2006) e, agora, *Los abrazos rotos* (2009) – a dor é transformada em beleza e ternura. E o realizador consegue-o através da criação artística. Assim, verifica-se uma inscrição progressiva num melodrama mais maduro. Desde o início da sua carreira cinematográfica, as personagens definem-se a si mesmas e estabelecem relações entre si, através das suas experiências mediadas pelo teatro, peças musicais, filmes e livros. Os amantes de *Matador* (1986) encontram as suas paixões violentas e desesperadas espelhadas e inspiradas no amor / ódio de Jennifer Jones e Gregory Peck em *Duel in the Sun* (1947). Carmen Maura e o seu amado dobram em espanhol, numa sequência de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), o diálogo entre Joan Crawford e Sterling Hayward de *Johnny Guitar* (1954). Em *Tacones Lejanos* (1991), a personagem de Victoria Abril expressa a raiva que sente pela sua mãe citando uma cena de *Sonata de Outono* (1978) de Ingmar Bergman. A romancista de *La flor de mi secreto* tem como referência *The Apartment* (1960), de Billy Wilder. Em *Todo sobre mi madre*, a personagem principal é profundamente marcada pela peça de Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire*. São recorrentes os exemplos ao longo dos filmes do realizador espanhol. Inclusive, no centro de *Hable con ella*, encontra-se o já referido pequeno filme mudo *El amante menguante*, dirigido, também ele, por Pedro Almodóvar.

²⁸⁵ Idem, *Ibidem*, p. 167.

Esta situação sucede com este realizador mas também com Clint Eastwood que faz referências à obra de Yeats não apenas em *Million Dollar Baby*, onde lê passagens de *Innisfree* em Gaélico, mas também em filmes anteriores como *The Bridges of Madison County* (1995). Este é um mecanismo sem fim, não só nos filmes dos realizadores que nos propomos analisar, mas em muitos outros realizadores ao longo de toda a história do cinema.

Por seu lado, David Cronenberg, através de Spider consegue realçar um outro aspecto da criação artística. Para o realizador esta personagem é o arquétipo do artista e, à semelhança do que sucede com G. Flaubert quando afirma “Bovary c’est moi”, David Cronenberg refere:

Maintenant je le sais: *Spider, c’est moi*. Il aurait suffi d’un léger incident dans ma vie – physique, économique, politique, ou artistique – qui mène à une crise pour que je devienne cet homme marchant dans la rue, se parlant à lui-même dans une langue que personne ne comprend. Je me rends compte seulement aujourd’hui que Spider est l’archétype de l’artiste : c’est un écrivain, mais ce qu’il écrit n’est pas compris par les autres. Il incarne le cauchemar du metteur en scène: n’avoir d’autre spectateur que soi-même.²⁸⁶

Porém, podemos também considerar que a vontade de comunicar é um dos alicerces da expressão artística. Traduz-se num desejo de comunicar o próprio eu, apesar de todos os obstáculos. É uma vontade de atingir um estado de paz entre os seres humanos, isto quer dizer, para além de todos os mal entendidos e violência, esse total entendimento que se estende e que é verificado pela cooperação efectiva.

Todos os filmes em análise expressam a dificuldade de traduzir a emoção e, simultaneamente, o desejo de a conseguir traduzir. Cada um deles aborda, de maneira muito específica, como procurámos demonstrar, o poder do olhar, o poder da comunicação como forma última e mais eficaz de lidar com a potencial violência.

Os realizadores, através da imagem em movimento, conseguem uma fusão de todas as artes e de todo o mistério e magia que elas transmitem, desde a música até à pintura. Conseguem romper o silêncio sem ser preciso sequer que comuniquem um som. A metáfora é semelhante a um relâmpago que brilhasse à noite, de repente, deixando entrever, durante breves segundos, uma

²⁸⁶ David Cronenberg, “Dossier David Cronenberg”, *Positif*, nº 501, Novembro de 2002, p. 82 (itálicos do autor).

imensa paisagem escondida por entre as trevas. Cada um destes filmes é, em si, também uma metáfora.

O cinema é uma arte de elipses, de silêncios, no qual cada *raccord* é como um espaço em branco – abre possibilidades. O cinema é a derradeira forma de linguagem não discursiva ou lírica: o símbolo concreto, percebido pelos sentidos, abrindo portas para sentidos e experiências para além da esfera da expressão discursiva normal. O filme é o veículo para a inovação / renovação e descoberta.

Na sequência final de *Magnolia*, uma primeira imagem mostra Cláudia em reabilitação. É um longo plano durante o qual os espectadores ouvem e têm a noção da presença de Jim, que entra para lhe dizer que a ama; mas ele não é revelado num contracampo. Claudia olha para Jim, e nesse momento esperamos um contracampo, ela levanta os seus olhos em direcção à câmara, sorri para a audiência, e o filme acaba. Podemos, também, considerar que existe um contracampo com a própria câmara. De qualquer modo, os espectadores são deixados com um desafio em aberto perante o final do filme. Através desta perturbação da convenção fílmica, os espectadores são confrontados consigo próprios e com as suas próprias experiências.

Este é também o caso de *Million Dollar Baby* e de alguns outros filmes realizados por Clint Eastwood; tal já sucedera com *Unforgiven* (1992). No final do filme, tal como acontece com Frankie de *Million Dollar Baby*, não se sabe exactamente o que terá ocorrido com William Munny. O realizador considera o final do filme ambíguo referindo que depende da audiência o final da personagem. Clint Eastwood confessa que chegou a filmar a chegada a casa de William e o reencontro com os seus dois filhos. Pensa que é uma boa cena mas que abriria qualquer coisa, e sentiu que foi melhor terminar como terminou. O realizador confessa: “I love endings that let people put what they want into them. They can add whatever they want.”²⁸⁷

Na verdade, como tentámos demonstrar, não apenas *Million Dollar Baby* ou *Magnolia*, mas também os outros filmes que nos propusemos analisar, deixam entrever um problema de comunicação que não pode ser solucionado. Sente-se que alguma coisa ficou por dizer, mas o que ficou por dizer não podia, de qualquer modo, ser dito.

²⁸⁷ Cf. esta passagem e as ideias anteriores em David Breskin, *Op. Cit.*, pp. 366 - 387.

2.4. Nas margens da nostalgia: a dor contida no amor

Como pudemos constatar, através das análises propostas nos subcapítulos anteriores, em todos os filmes em estudo a violência está relacionada com o amor, com o Eros. É nas relações familiares e amorosas que se vive com mais intensidade o amor associado à violência. Neste subcapítulo propomo-nos analisar essas relações. Num primeiro momento verificaremos as relações entre pais e filhos, passando pela análise do incesto implícito ou explícito e, por fim, analisaremos as relações amorosas entre as personagens. Devido ao modo complexo como os processos afectivos se desenvolvem, muitas vezes estas formas de relacionamento entrecruzam-se.

As pulsões de vida, ou de Eros, não se limitam apenas a designar a sexualidade. S. Freud define Eros como o conjunto das pulsões que mantêm ou criam unidades, englobando, deste modo, não apenas as pulsões sexuais, que tendem a conservar a espécie humana, mas também as pulsões de autoconservação que têm como objectivo afirmar e manter a existência individual. Do mesmo modo, a pulsão de morte não é apenas um conceito geral que engloba, sem diferenciar, todas as manifestações agressivas. De facto, alguns aspectos da luta pela sobrevivência pertencem a Eros. A partir de *Para além do princípio do prazer* (1920), S. Freud refere-se a Eros como sinónimo de pulsão de vida e, para legitimar a sua nova teoria das pulsões recorre, por exemplo, ao mito de Aristófanes em *O Banquete* de Platão, inscrevendo-a numa tradição mítica e filosófica de alcance universal. Deste modo, Eros teria como objectivo complexificar a vida, reunindo os seus estilhaços em unidades cada vez maiores e tentando conservá-la nesse estado.²⁸⁸

Na perspectiva psicanalítica existe uma espécie de pecado original que, segundo S. Freud, consistiu no parricídio cometido na horda primitiva, da castração e / ou assassínio da figura paterna pelos seus filhos – esta teoria confirma mais uma vez que a origem da violência se encontra no amor e nas relações familiares. A humanidade, segundo S. Freud, estaria marcada por este crime primitivo. Tanto em *Totem e Tabu*, uma obra mais antiga, como em *Moisés e o Monoteísmo*, S. Freud invoca, de maneira explícita, a noção de um legado colectivo de memórias primevas, defendendo a existência de uma transmissão de traumas e experiências arquetípicos através do inconsciente da humanidade. Para S. Freud, esta conjuntura que se apoia neste legado da

²⁸⁸ Embora numa fase tardia da escrita desta dissertação, optámos por esclarecer, só agora, estas definições por nos parecerem estruturais no contexto deste subcapítulo. Por outro lado, as definições desses conceitos tornam, desde logo, mais transparentes as relações profundas entre amor e violência.

recordação arquetípica dos primórdios da humanidade, representa o mesmo que a queda do ser humano pela sua desobediência a Deus, na teologia de São Paulo. Esse é o acontecimento a partir do qual descende a longa história dos ajustamentos, imperfeitos na sua maioria, entre repressão social e pulsão instintiva, ordem familiar e sexualidade indiscriminada. Numa das suas últimas obras, *O mal-estar na civilização*, o autor propõe um diagnóstico desolador e irónico das supressões, tensões e distorções sofridas pela psique humana no processo do seu ajuste às exigências da sociedade organizada.²⁸⁹

Como demonstrou Konrad Lorenz, a violência exerce-se normalmente em relação aos semelhantes, constituindo qualquer forma de ritualização um modo de desviar e canalizar essa violência.²⁹⁰ Neste sentido, a família seria o palco onde se pode assistir às formas mais elaboradas de agressão. As sociedades fechadas estimulam mais eficazmente a intolerância e a violência, na medida em que excluem certos grupos sociais segundo critérios assentes na honra e na vergonha – é o que sucede, por exemplo, em *Dogville* (2003).

Em todos os filmes em estudo assistimos a essa tensão entre as pulsões instintuais e as exigências sociais. É nas primeiras experiências do ser humano que este deve adquirir confiança nos fundamentos existenciais da realidade, num sentido emocional e cognitivo, que assenta no reconhecimento da fiabilidade das pessoas. A “confiança básica”, a que se refere Erik Erikson, baseando-se em D. W. Winnicott, constituiria a âncora originária a partir da qual poderia surgir uma orientação cognitiva-emotiva no sentido dos outros, da identidade pessoal e do mundo objecto.²⁹¹ É esta confiança que pode permitir, inconscientemente ou não, encarar a possibilidade de perda do sustento das figuras dos educadores, que podem, ou não, ser parentais. O medo da perda gera o esforço por parte da criança, no sentido em que as relações que fundamentam a sua confiança básica são “trabalhadas” emocionalmente por ela. Como refere A. Giddens:

²⁸⁹ Cf. Sigmund Freud, *O mal-estar na civilização*, Rio de Janeiro, 1974.

²⁹⁰ Konrad Lorenz, *A agressão [...]*, Lisboa, 2001, *passim*. Também René Girard estuda a ritualização, mais especificamente o sacrifício como forma de canalizar a violência. O mecanismo do “bode expiatório”, como observámos no subcapítulo 1.1., é um dos exemplos dessa canalização da violência uma vez que, através da atribuição das culpas de toda uma comunidade a um único elemento da mesma, o qual é posteriormente sacrificado, essa comunidade sente que foi purificada de todos os malefícios que possa ter praticado. Cf. René Girard, *La violence et le sacré*, [s.l.], 1972, *passim*.

²⁹¹ Cf. Erik Erikson, *Childhood and Society*, Nova York, 1950, *passim*. Numa outra obra o autor refere que confiança básica seria uma atitude para conosco mesmos e para com o mundo derivada da experiência do primeiro ano de vida. Idem, *Life Cycle, Psychological Issues*, Vol. 1, Nova York, 1959, p. 37 e ss.

(...) o espaço potencial que permite a emergência cedo (e inconsciente) de um não-eu através da separação é paralelo ao estágio de separação atingido num determinado ponto da psicoterapia de um adulto. Tal como nas ligações da criança pequena, um corte que não é alcançado através de confiança e fiabilidade pode produzir consequências traumáticas. Tanto no paciente adulto como no infantil, a confiança é um modo de lidar com as ausências do espaço-tempo implícitas na abertura de espaço potencial.²⁹²

Nesta perspectiva, podemos verificar que existe uma relação muito complexa e conturbada entre pais e filhos nos filmes em estudo que se prende, sobretudo, com esse medo do abandono por parte das figuras parentais. Como refere David Cronenberg: “I think kids can take a lot of things that adults find terrifying, but what is almost universally terrifying for a kid is the idea of being separated from his parents.”²⁹³ A família constitui o sistema (social e psíquico) privilegiado no que se refere à aliança entre amor e violência, pois traduz sentimentos ambíguos sentidos pelo sujeito e que se traduzem no inevitável conflito desenvolvido, quando amor e ódio se dirigem para uma só e mesma pessoa.

Spider é o exemplo mais óbvio desta ambiguidade de sentimentos, quando desdobra a imagem que constrói da figura materna. Miranda Richardson interpreta três papéis femininos: o da mãe, o da prostituta e, num determinado momento do filme, passa a dar o seu rosto à personagem de Lynn Redgrave – a assistente social responsável pela casa de saúde onde Spider é internado. Esta opção do realizador não se reduz apenas a acentuar a dicotomia “maman / putain” mas também a baralhar os estatutos das mulheres do filme, evocando as contradições ancestrais que envolvem a figura materna – entre a autoridade castradora e o amor incondicional. Será que para Gabriel Byrne, o pai de Spider, o rosto da mãe corresponde, exactamente, ao da prostituta, como insiste junto do filho? Esta questão levanta uma outra: qual a fronteira entre a ficção e o documentário no “filme” projectado pela mente de Spider? Este é também um dos fios da teia de aranha que aprisiona o protagonista e que remete para a questão autobiográfica que analisámos anteriormente e que, ao regressarmos de novo a ela, não podemos deixar de confirmar que se trata de uma aporia.²⁹⁴

²⁹² Anthony Giddens, *Modernidade e identidade pessoal*, 2ª ed., Oeiras, 2001, p. 39.

²⁹³ David Cronenberg Cit. in David Breskin, *Inner Views. Filmmakers in Conversation. Expanded Edition*, Nova York, 1997, p. 208.

²⁹⁴ Conferir o subcapítulo 2.1. “A teia como prisão ou o labirinto sem saída”.

De certo modo esses sentimentos estão relacionados com o tormento pelo qual passa o melancólico. Segundo S. Freud, “In mourning it is the world which has become poor and empty; in melancholia it is the ego itself.”²⁹⁵ Na trajetória descrita por Freud, o melancólico satisfaria tendências sádicas e de ódio orientadas para um objecto perdido - no caso de *Spider* as figuras parentais - que acabariam por se dirigir para a própria pessoa. Como refere Bowlby, “as respostas padronizadas à perda de pessoas amadas são sempre, em primeiro lugar, impulsos para reavê-las e, depois, para recriminá-las.”²⁹⁶ Assim se pode explicar em parte uma espiral de violência, pois na melancolia une-se o prazer com a autodestruição e heterodestruição, compreendendo-se, deste modo, os fenómenos de vingança e autopunição que nela se manifestam.

À semelhança do que sucede nos mitos dos heróis, a construção labiríntica de *Spider* é apoiada em caminhos que, na sua totalidade, acabam por conduzir à figura feminina. A Mulher desdobra-se em mãe, prostituta e guardiã dos sonhos de *Spider*: o homem que ficou para sempre criança. A escolha da música para o filme foi também baseada nesta relação com a figura materna. David Cronenberg refere que foi difícil para si e para Howard Shore a escolha do tema musical para *Spider* mas que, por fim, encontraram o tema chave no próprio argumento: a canção *Silent Night* (*Stille Nacht*). O realizador refere:

J'ai déniché un vieil enregistrement avec une voix de femme, car pour moi cela devait être sa mère. C'est donc avec cette chanson élisabéthaine, de quatre cents ans, que nous commençons le film.²⁹⁷ Howard [Shore] se posait des questions sur le rapport de *Spider* à la musique: un schizophrène ne communique pas avec les autres, et, par voie de conséquence, il est possible qu'il n'ait pas envie d'écouter de la musique parce que c'est trop émotionnel. Mais il est tout aussi possible qu'il ne tire un réconfort que de la musique.²⁹⁸

²⁹⁵ Sigmund Freud, “Mourning and melancholia (1917 [1915])”, *The standard edition of the complete psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. XIV [...], Londres, [s.d.], p. 246.

²⁹⁶ John Bowlby, *Formação e rompimento dos laços afectivos*, São Paulo, 2001, p. 78.

²⁹⁷ Sobre esta canção popular de Natal, descobrimos que não remonta à época da rainha Isabel I de Inglaterra, mas que é mais recente: “‘Silent Night’ (**German**: *Stille Nacht, heilige Nacht*) is a popular **Christmas carol**. The original **lyrics** of the song *Stille Nacht* were written in German by the **Austrian** priest Father **Joseph Mohr** [1792-1848] and the melody was composed by the Austrian headmaster **Franz Xaver Gruber** [1787-1863]. In 1819, **John Freeman Young** (second Bishop, Episcopal Diocese of Florida) published the English translation that is most frequently sung today.” Cf. Estes dados em http://en.wikipedia.org/wiki/Silent_Night, acessado a 8 de Setembro de 2010.

²⁹⁸ David Cronenberg *Apud* Philippe Rouyer, Dir. Lit., “Dossier David Cronenberg”, *Positif*, nº 501, Novembro de 2002, p. 85.

A criança começa a sentir-se como uma pessoa, um elemento significativo numa relação humana, quando começa a relacionar-se com a mãe. O ser humano torna-se uma pessoa só quando se define perante outra pessoa. Como a mãe é a primeira e, durante algum tempo, a única pessoa na vida de um ser humano, este define-se em relação a ela. Mas, devido a esta profunda dependência da mãe, o filho não pode ascender a uma autodefinição equilibrada a não ser que se relacione com um terceiro elemento. É uma condição necessária para a independência aprender que podemos confiar numa outra pessoa sem ser a nossa mãe, antes de podermos acreditar que somos capazes de sobreviver sem nos apoiarmos em *alguém*. Depois de a criança ter estabelecido uma relação íntima com uma outra pessoa, ela pode começar a sentir que, se preferir a mãe a essa pessoa, essa já é uma decisão sua – já sente que é livre para sentir, sem qualquer constrangimento. No caso de Spider este não confiou no pai que, no seu caso era essa terceira pessoa e, para agravar o problema, desdobrou a figura materna em duas identidades: uma positiva e outra negativa.

Por outro lado, a visão dicotómica da realidade por parte de Spider e também de Grace (*Dogville*) apresenta-se como uma característica do olhar infantil sobre o mundo. No caso específico de *Spider* (2002), se numa primeira abordagem podemos pensar que é um filme sobre a loucura, numa segunda percebemos que se centra, sobretudo, no olhar, no ponto de vista, no enquadramento. É uma história melancólica, contada com um lirismo desesperado sobre a irreconciliável opacidade de uma certa imagem do mundo, onde a única claridade que se pode entrever parece ser a de uma infância que nunca cessou: aquela época da vida em que se acredita ainda nos mistérios do mundo sem neles participar de forma concreta. Neste filme, Spider encontra-se ainda num período da infância, antes da puberdade, em que acima de tudo é ainda um espectador da vida amorosa dos adultos.

No caso de Spider, é notório que a personagem não conseguiu resolver o dilema edipiano, não abdicando dos seus sentimentos de natureza sexual para com os seus pais. Se a criança é um rapaz, caso de Spider, o pai é visto como um rival pela atenção da mãe. Pela primeira vez nas suas vidas as crianças experimentam as tensões da perda, quando confrontadas com este dilema sendo, desse modo, forçadas a abdicar de algo importante para elas, que não podem possuir. As pessoas que não se revelam capazes de resolver de forma satisfatória o complexo de Édipo sentirão, posteriormente, uma dificuldade grave, ou mesmo esmagadora, em conseguirem renunciar a alguma coisa, pois nunca fizeram a primeira renúncia – é o que sucede com Spider e é por isso

crucial aprender a lidar com a incapacidade de possuir o progenitor, na forma como este teria sido fantasiado. *Spider* é, de facto, construído como a tragédia de Édipo pois, à semelhança do herói clássico, questiona-se sobre o seu passado e, ao fazê-lo, torna-se culpado. Sobre esta relação com o complexo de Édipo, David Cronenberg comenta:

Nous sommes face au dilemme freudien classique. Le petit garçon réagit à la sexualité de sa mère et de son père. Il est jaloux car il est attiré sexuellement par sa mère et il veut tuer son père. C'est le complexe d'Œdipe traditionnel. Puis on nous révèle qu'il a peut-être tué sa mère, et non son père. Enfin il ya un autre fin possible : sa mère s'est suicidée et il s'est senti coupable parce qu'il voulait sa mort. Mais nous ne savons jamais si ce ne sont pas de simples fantômes. Autrement dit, il n'y a aucune certitude quant à la réalité des choses, simplement des réalités possibles.²⁹⁹

Numa outra entrevista, o realizador canadiano refere : “Il ne s’agit pas d’un cas freudian type, ni d’un cas de schizophrénie classique. Le monde réel est bien plus complexe que les catégories qu’on se forge.”³⁰⁰

A ambiguidade e complexidade em torno da figura materna são representadas em plenitude num outro filme de David Cronenberg: *The Brood* (1979). Neste filme, o psiquiatra Hal Raglan ajuda os seus pacientes a exteriorizarem os seus desejos conflituosos e emoções reprimidas. O problema é que o faz demasiado bem. Não sabe quando parar pois, ao contrário da maioria das personagens na obra fílmica de David Cronenberg, tem excesso de auto-confiança. Ao ser confrontado com a paciente Nola Carveth, a quem o marido mandou internar temendo pela segurança da filha de ambos, Raglan descobre que em criança Nola foi agredida pela mãe e ignorada por um pai incapaz e fraco. Nola torna-se a sua paciente mais importante pois, enquanto os outros pacientes permanecem presos às suas violentas perturbações – um deles apresenta diversas feridas no corpo, outro desenvolve apêndices linfáticos que lhe caem do pescoço – ela engravida e concebe crianças reais, monstros sem fala, dentes, retinas, umbigo ou sexualidade. Essas criaturas são, literalmente, manifestações da sua raiva e por isso, tal como o próprio sentimento, têm uma vida curta e estão ligadas a ela, não através de um cordão umbilical, mas sim por uma conexão mental que as faz revoltarem-se e matar todas as pessoas que Nola sente como

²⁹⁹ Idem, *Ibidem*, p. 83.

³⁰⁰ Idem Cit. in Serge Kaganski, “Schizopolis”, *Les inrockuptibles*, nº 364, 13 a 19 de Novembro de 2002, p. 51.

ameaças à sua segurança ontológica. Neste filme, a ciência descobre e desperta monstros, cuja origem está profundamente enraizada no interior das próprias personagens e Nola possui tantos traumas que só na morte pode alcançar uma cura. *The Brood* demonstra como a família pode ser a fonte de uma violência atroz, em espiral. Como refere Juliana, a mãe de Nola: “Thirty seconds after we were born, we have a past, sixty seconds after we start to lie to ourselves about it.” (CdF)

A figura materna é também estrutural na cinematografia de Pedro Almodóvar. Numa entrevista, o realizador espanhol responde da seguinte maneira à pergunta sobre o facto de nas narrativas espanholas edípicas o impulso patriarcal ser, muito frequentemente, transferido para a mãe: “The idea of motherhood is very important in Spain. It’s as if the mother represents the law, the police... When you kill the mother, you kill precisely everything you hate. It’s like killing the power.”³⁰¹

Pedro Almodóvar refere que a mãe espanhola é, frequentemente, uma mulher frustrada e amarga porque o seu marido a abandonou ou porque não era suficientemente maduro, desenvolvendo, por essas razões, uma atitude cruel para com os seus filhos.³⁰²

Quanto à figura do pai na filmografia de Pedro Almodóvar, podemos constatar a sua ausência ou ténue presença. Esta opção pode estar relacionada com o próprio contexto histórico espanhol. O passado recente da Espanha, desde o final da guerra civil até 1975, foi presidido pela figura onipotente do general Franco. O *generalísimo* converteu-se no grande pai de todos os espanhóis, protector e bom para uns, implacável e tirano para outros. A figura deste patriarca auto-imposto gravitou sobre alguns “filhos” que, na sua grande maioria, queriam escapar à sua asfixiante omnipresença. Deste modo, a história da Espanha a partir do pós-guerra poderia definir-se como um grande drama edípico. A morte do pai, clássica resolução da narrativa edípica, verifica-se em Espanha de modo quase literal através do atentado a Carrero Blanco (1973). Esta morte deslocada do pai acelerou o processo de transformação social e política que culminaria com o advento da democracia.

³⁰¹ Pedro Almodóvar Cit. in Marsha Kinder, “Reinventing the Motherland. Almodóvar’s Brain-death Trilogy”, *Film Quarterly*, vol. 58, nº 2, Inverno de 2004 / 2005, p. 17. De certa maneira, como Pedro Almodóvar confessa numa outra entrevista, *Volter* (2006) é uma homenagem à sua mãe que, até morrer, teve pequenas participações nos seus filmes. Cf. Helen Barlow “Almodóvar, adulto, reconcilia-se com a sua infância”, *Y Cinema, Público*, 8 de Setembro de 2006, pp. 16-19.

³⁰² Cf. Pedro Almodóvar Apud Jean-Max Méjean, *Pedro Almodóvar*, Roma, 2004, p. 27.

Pedro Almodóvar tem afirmado repetidamente que nos seus filmes tem tentado negar um passado negativo, um pai odiado por aquele que o renega, para construir outro mais gratificante. Marsha Kinder observa que grande parte do cinema espanhol, desde *Raza*, de José Luiz Sáenz de Heredia (1941) até *Bilbao*, de Bigas Luna (1978), se caracteriza pela constante representação de conflitos edipianos.³⁰³ Estes conflitos edipianos, dentro da família, substituem conflitos políticos e sociais, cuja representação estava absolutamente reprimida durante a época franquista. No entanto, como nota a autora, o mais surpreendente é que depois da morte de Franco e da abolição da censura, esta tensão edipiana, longe de desaparecer acentuou-se – os filmes de Pedro Almodóvar não deixam de confirmar esta observação, embora se centrem, sobretudo, na procura de alternativas à configuração familiar tradicional.

Em *Hable con ella* (2002), nenhum dos personagens tem pai e mãe: Alicia e Benigno perderam a mãe e Lydia o pai. O comportamento das personagens parece explicado e determinado por essa ausência: percebemos que Benigno e Lydia decidiram o seu destino profissional em consonância com o desejo de um dos seus progenitores. Num dos *flashbacks* finais, Pedro Almodóvar mostra uma sequência na qual Benigno, antes de morrer, escreve uma carta de despedida a Marco. Nessa montagem, observamos quais teriam sido os últimos pensamentos de Benigno antes de morrer: pingas de chuva a escorrerem na sua janela – uma convenção melodramática que remonta ao Hollywood dos anos trinta e que parece constituir uma citação explícita de *All that Heaven Allows* (1955), de Douglas Sirk -, uma capa de um dos guias de viagem escritos por Marco e que o ajudaram a sonhar na prisão, as suas últimas memórias da casa que ele tinha preparado para si e para Alicia e, na parede da sua cela na prisão, uma fotografia do casamento da sua mãe, com a outra metade cortada – como sucede com a fotografia do pai de Esteban, em *Todo sobre mi madre* (1999).

Por outro lado, nenhum dos protagonistas do filme tem filhos e a possível paternidade de Benigno, através da gravidez de Alicia, é um efeito colateral de uma acção que pode ser considerada como possuindo um reconhecido valor simbólico. De facto, a família convencional nos filmes de Pedro Almodóvar é retratada como opressiva, pouco afectuosa e frequentemente em processo de ruptura, sendo constante a ausência da figura paterna que, quando existe, tende a ser

³⁰³ Cf. Marsha Kinder, em “The Spanish Oedipal narrative: from *Raza* to *Bilbao*”, Cit. In Alejandro Yarza, *El reciclaje de la historia: camp, monstruos y travestis en el cine de Pedro Almodóvar*, California, 1994, p. 209.

repressiva. Esta degradação da família é literal em *Qué he hecho yo para merecer esto!!* (1984), filme no qual Gloria, a protagonista, vai perdendo, progressivamente, os membros da sua família, um por um. A dicotomia entre a família e a amizade é constante nos seus filmes, sendo que se verifica um fortalecimento das relações de amizade quando as relações com a família estão em ruptura ou são inexistentes: a relação entre Benigno e Marco, em *Hable con ella*, é um exemplo desta situação, bem como toda a rede de entre-ajuda que caracteriza *Todo sobre mi madre*. De facto, Pedro Almodóvar explora diversas possibilidades familiares no mundo Ocidental contemporâneo, declarando que, “Il est possible maintenant de créer une famille avec d’autres membres, d’autres relations, d’autres relations biologiques. Et les familles doivent être respectées quelles qu’elles soient, car l’essentiel c’est que les membres de la famille s’aiment.”³⁰⁴

Em filmes como *Laberinto de pasiones* (1982), *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987) e *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), Pedro Almodóvar representa a mãe como uma entidade que reprime o desejo do filho, o que se torna a principal origem dos problemas psicológicos deste. Em *Hable con ella*, - à semelhança do que sucede nesses filmes anteriores nos quais a presença materna é, com frequência, transparentemente repressiva - a mãe não necessita sequer de estar fisicamente presente. Neste sentido, assemelha-se à mãe de Norman Bates em *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock. De facto, na única cena em que a mãe de Benigno “aparece”, está fora de campo e, mesmo assim, sentimos que tende a ser repressiva para o filho. Benigno chega a confessar a Alicia, em coma, que até à morte da sua mãe ele nunca saía de casa porque se dedicava exclusivamente a cuidar dela. Numa outra cena do filme, Benigno revela ao pai de Alicia, no seu consultório de psiquiatria, que teve uma mãe castradora e severa e um pai ausente – motivos recorrentes na filmografia de Pedro Almodóvar.

Talvez partindo destas premissas possamos compreender melhor a particular imobilidade que caracteriza as personagens de *Hable con ella* que começa, desde logo, com o coma das duas protagonistas, mas que se prolonga na vida monótona de Benigno - que transferiu todo o afecto exclusivo que sentia pela sua mãe para Alicia - e na incapacidade de esquecer o passado por parte de Marco. No momento em que ocorre a acção do filme, o sofrimento de Marco prolonga-se já por dez anos sendo que a personagem acaba, também, por transferir essa relação do passado para uma espécie de seu duplo – tanto Lydia como Ângela têm problemas com o seu próprio passado, já para

³⁰⁴ Pedro Almodóvar Cit. in Jean-Max Méjean, *Op. Cit.*, p. 35.

não referir o facto óbvio de ambas terem medo de cobras. Ou seja, podemos referir que existe um comportamento neurótico por parte das referidas personagens se definirmos neurose de acordo com Gilles Deleuze: “A neurose, a psicose, não são fragmentos de vida, senão estados nos quais se entra quando o processo está interrompido, impedido, fechado.”³⁰⁵ Segundo esta perspectiva e retomando o que referimos no subcapítulo 2.1. – “A teia como prisão ou o labirinto sem saída”, parece possível descrever um processo neurótico como uma situação em que se está fechado em si mesmo, preso a memórias não resolvidas, sem se conseguir prosseguir rumo ao futuro. Como demonstraremos nos subcapítulos seguintes, algumas destas personagens conseguirão superar esta prisão no passado.

Podemos, deste modo, referir que em *Hable con ella* se revela que as relações entre mulheres e homens são, tendencialmente, determinadas por uma imobilidade decorrente de uma nostalgia que se traduz numa certa incapacidade de crescer. A infância, no seu estado mais inicial, é neste contexto entendida como se fosse um tempo em que não houvesse definição sexual. Talvez por esse motivo o desejo e a sexualidade apareçam como condicionamentos que os corpos impõem aos seres humanos. Como referimos no subcapítulo 2.2. – “Imposição consentida: o controlo do corpo”, a sexualidade é um fenómeno natural que sucede a todos nós e contra o qual é inútil opor resistência. O desejo revela-se, deste modo, como uma “misteriosa” lei dos corpos que não está dependente da nossa vontade pessoal e que, inclusive, se socorre do simbólico para prevalecer indefinidamente. Sem dúvida que, no contexto social que envolve Benigno e as restantes personagens e que se estrutura com base na indiferença face às necessidades do corpo, repelindo toda a acção que não tenha a sua origem na vontade e intenção, todo o comportamento desviante se torna inaceitável. No entanto, o amor de Benigno ressuscitou Alicia: ao contrário de Orfeu não olhou para trás, conseguindo libertar a sua Eurídice dos infernos.

De facto, em *Hable con ella* pode pensar-se que o sentimento que interliga todas as personagens é a nostalgia. O exemplo mais evidente desse vínculo é a incapacidade de Marco em esquecer a sua relação com Ângela. No seu caso, a recordação está relacionada com uma propensão para chorar que, como referimos em subcapítulo anterior, é uma das características femininas dessa personagem. Porém, parece-nos ser a infância o ponto estrutural da nostalgia, no qual aquela é abordada sob o seu aspecto mais significativo e simbólico. Esta afirmação sustenta-

³⁰⁵ Gilles Deleuze, *Crítica y Clínica*, Barcelona, 1997, p. 14.

se, por exemplo, na relação entre Marco e Lydia que estão unidos, precisamente, pela incapacidade de ambos em ultrapassar memórias de paixões antigas. A relação de Lydia com Niño de Valencia exemplifica esse vínculo entre a nostalgia e a infância não apenas pelo próprio nome da personagem masculina, mas também pela sua própria conduta: Niño é apresentado sempre como alguém que recebe ordens de um superior. Esta atitude é explícita na cena em que Niño explica a Marco que, apesar de o desejar, não pode permanecer ao lado de Lydia em coma porque o seu agente, que aqui aparece como uma figura de pai autoritário e castrador, considera que é inconveniente para a sua carreira. Niño refere: “Tengo que irme a América por tres meses. Mi apoderado dice que es muy importante, pero según están las cosas yo no quiero irme.” (CdF) Numa cena posterior, o coma de Lydia revela-se um mero pretexto possível para que ele possa cumprir a sua vontade, como se ele por si não conseguisse tomar essa iniciativa. Nessa cena, Niño refere que ainda bem que foi ferido pelo touro porque assim já pode ficar junto de Lydia até ela despertar do coma – algo que nunca chega a suceder.

Porém, a relação entre a nostalgia e a infância em *Hable con ella* ganha contornos ainda mais nítidos através da simbologia do filme mudo *El amante menguante*. Este filme, ao representar o desejo de fusão com o ser amado, remete também para o complexo de Édipo, indiciando que a sexualidade de Benigno – e, provavelmente, a sexualidade em geral – está relacionada com o desejo de regresso ao ventre materno e ao estado de simbiose característico da infância. De facto, Benigno identifica-se com Alfredo, o *amante menguante* nesse desejo de fusão e unidade com o ser amado. Porém, Alfredo não apenas encolhe mas infantiliza-se, por forma a regressar ao ventre materno e conseguir, desse modo, encontrar um comportamento que identificasse eficazmente a sua mãe com a sua amada. Desse modo, o personagem consegue, *através da sua vontade*, introduzir-se no ventre da mulher amada, reconstruindo a simbiose original entre mãe e filho. No caso de Benigno, essa solução simbólica revela-se ineficaz e, por isso, podemos entender a sua morte como uma nova estratégia de concretizar esse mesmo fim. Neste sentido a sua morte, por nostalgia ou neurose, não deixa de ser edipiana.³⁰⁶

³⁰⁶ Sobre a personagem de Benigno, Pedro Almodóvar refere: “Em *Fala com ela*, cito Patricia Highsmith por intermédio de Benigno, que é ao mesmo tempo o oposto de uma personagem de Highsmith. Num dos seus romances, *This Sweet Sickness*, ela conta a história de um homem que organiza toda a sua vida em função de uma rapariga, com quem se encontrou uma só vez. Compra uma casa para ela, entra verdadeiramente numa vida paralela, em que esta rapariga tem um lugar central. É um psicopata, e a sua loucura pode ser perigosa para os outros. Em *Fala com ela*, Benigno constrói para si uma vida paralela com uma mulher, Alicia, à qual não está verdadeiramente ligado. Esse

Benigno chega mesmo a comentar com Alicia, sobre Alfredo, quando lhe descreve o filme mudo: “Un chico un poco gordito, como yo, pero buen tío”. (CdF) As semelhanças entre as duas personagens, como observámos, não se limitam à aparência física e são até muito concretas: nenhum dos dois tem pai e ambos têm uma complexa relação afectiva com as respectivas mães. Pedro Almodóvar refere que o gosto de Benigno pela narrativa revela a sua profunda solidão, pois a sua vida dependia da existência da mãe que, entretanto, morreu. O realizador acrescenta,

Há um diálogo que eu não mantive no filme em que a mãe lhe pergunta: ‘Que vais tu fazer quando eu morrer?’, e ele respondia de uma maneira absolutamente natural, nem trágica nem provocadora: ‘Não sei. Suicidar-me, suponho.’ A mãe dizia então: ‘Não. Tu vais continuar a viver. É preciso que tu saias, que vejas o mundo exterior, que conheças pessoas. Vais ver coisas horríveis (ela diz isto porque é o que pensa da sociedade em que vive), mas encontrarás qualquer coisa de que gostes, que quiserás para ti e bater-te-ás para a ter’. E quando Benigno vai olhar para a rua, vê Alicia a dançar na escola em frente. Ele apercebe-se de que a mãe tem razão, e é assim que substituirá uma pela outra.³⁰⁷

De qualquer modo e como sucede, por exemplo em *Todo sobre mi madre* (1999), *Hable con ella* celebra uma trans-subjectividade amorosa que funde o desejo com a identificação. Essa trans-subjectividade pode fluir entre uma mãe e um filho, um enfermeiro e um paciente, amantes e

mundo paralelo tornou-se o seu, verdadeiramente. Ele pode integrar-se no mundo dos outros, porque há pontes de acesso, mas quando tem de deixar o seu mundo tem sempre a sensação de estar a fazer uma concessão. É louco, mas tem um bom fundo, é um psicopata doce. O seu sentido moral não é o mesmo que o nosso, é um inocente que não atingiu a idade adulta no seu mundo paralelo. Ele sempre se ocupou da mãe e, quando ela morre, ocupa-se de Alicia, que por assim dizer a substituiu. Mas ele apaixonou-se por Alicia, e isso altera-o literalmente, como a uma criança que não está preparada para viver um amor adulto. Em *Fala com ela*, Benigno é portanto uma espécie de anjo.” Pedro Almodóvar *Apud* Frédéric Strauss, ed. lit., *Conversas com Pedro Almodóvar*, [Lisboa], 2006, p. 246.

³⁰⁷ Idem, *Ibidem*, p. 249. Pedro Almodóvar refere que *El amante menguante* foi baseado numa história que o próprio já tinha escrito e que revela com bastante clareza o papel castrador da entidade materna. O realizador comenta sobre esta primeira história, que refere ser muito mais extensa que o pequeno filme a preto-e-branco: “O homem que mingua, depois de abandonar Amparo, a bela cientista, regressa ao lar para junto de uma mãe déspota com a qual não mantém relações há anos. A ocasião serve-lhe para se reconciliarem. Quando Alfredo mede apenas uns escassos centímetros, instala-se dentro dos seus brinquedos e vive rodeado dos seus fetiches de infância (livros, histórias de quadrinhos, etc...). No meio das páginas de um dos seus livros preferidos, descobre uma carta do pai que já morreu; ainda que dirigida a si, Alfredo nunca a recebeu. Na carta, o pai alerta-o para a loucura crescente da mãe e avisa-o de que se alguma coisa acontecer, a mãe é a responsável... A mãe percebe que Alfredo descobriu que ela matou o pai... Alfredo vive dentro do comboio eléctrico, do qual não quer sair por medo da mãe... Num acesso de fúria a mãe persegue-o ao longo das carruagens... Nesse momento, aparece Amparo (depois de descobrir onde vive a mãe). Salva o pequeno Alfredo e leva-o com ela para o hotel Youkali onde está hospedada...” Cf. Idem Cit. in Mariana Branco, ed. lit., *Homenagem a Pedro Almodóvar*, Estoril, 2007, pp. 110-111. Este texto confirma, mais uma vez, a representação da mulher amada como duplo da mãe ausente.

amigos, espectador e actor, independentemente dos géneros. A mobilidade dos géneros no filme, a que já fizemos alusão em subcapítulos anteriores, é demonstrada através de reversões simples como ao mostrar homens apaixonados sofrendo pelas suas amadas em coma, em vez das convencionais mães chorando pelos filhos ou maridos, como sucede em *La flor de mi secreto* (1995) ou em *Todo sobre mi madre*. Tais reversões verificam-se também na inclusão, por parte de Pedro Almodóvar, de um enfermeiro masculino e de uma mulher toureira como protagonistas do filme; ao escolher dois protagonistas masculinos para um melodrama maternal e por ter escolhido que ficasse fora de campo a relação sexual entre Benigno e Alicia, enquanto o acto heterossexual subversivo que desvia a possibilidade da identidade homossexual de Benigno, identidade essa que é presumida por outros, inclusive pelo pai de Alicia.

O filme mudo, *El amante menguante* revela a relação íntima entre Benigno e Alicia de uma forma completa: ao contar a história de um jovem apaixonado que bebe a poção da sua noiva cientista e encolhe, de tal modo, que pode passear pelo corpo da sua amada como se este se tratasse de uma bela paisagem, acabando por entrar para dentro dele, torna-se na metáfora fílmica perfeita do amor que penetra no ser amado. De facto, o sexo parece ser, em *Hable con ella*, sobretudo uma questão de géneros. *El amante menguante*, o filme dentro do filme, é a única alusão a uma relação sexual. Essa opção de Pedro Almodóvar faz com que a sexualidade em *Hable con ella* apareça impulsionada por uma instância simbólica e, desse modo, só incida casualmente sobre os corpos, enquanto realidades físicas e concretas – o que Benigno deseja quando “viola” Alicia é habitar no seu interior à semelhança do *amante menguante*, que se introduz na vagina da sua amada para viver para sempre dentro dela. O filme mudo termina com a informação: “Y Alfredo se queda a vivir dentro de ella, para siempre.” (CdF) Essa motivação simbólica ultrapassa em muito o desejo carnal sendo que esse desejo não parece relacionar-se com os corpos, embora actue sobre eles. Ou seja, a “violação” é real porém, no plano simbólico, nunca sucede; talvez por isso Benigno não demonstre qualquer culpa em relação a ela.

De facto, em *Hable con ella*, apenas Benigno, o enfermeiro, consegue curar e cuidar de Alicia, mas transmite, também, o seu amor e poderes maternais a Marco, o jornalista sentimental. Alicia é a única comatosa que consegue regressar à vida através dos actos de amor de Benigno, simultaneamente verbais e físicos, que despertam o seu corpo. Embora esses actos possam ser, normalmente, apelidados de “violação”, o enfermeiro maternal desempenha-os como parte da sua

trágica devoção à sua amada, com a qual ele se identifica e a quem ele, voluntariamente, doa os seus órgãos vitais, mesmo correndo o risco de perder a própria vida.

Esta subjectividade que transcende os géneros, com a sua combinação entre desejo e identificação, é precisamente aquela que é característica dos espectadores de cinema e de outras artes performativas como a dança, o teatro, a música e até a literatura. Marco sente atracção por Lydia quando a vê pela primeira vez em desespero num *talk show* televisivo, quando evita comentar a sua dolorosa separação com o seu antigo amor Niño - mais tarde descobriremos que ainda o amava. Embora em ocasiões diferentes, tanto Lydia como Benigno são atraídos por Marco por causa das lágrimas que liberta enquanto assiste aos espectáculos de Caetano Veloso, no caso de Lydia, e Pina Bausch, no caso de Benigno. Este último partilha as aventuras e viagens de Marco através da leitura dos seus guias turísticos, identificando-se com a mulher cubana que ele descreve, e funde-se com Alicia ao adoptar a sua paixão pela dança e pelo cinema mudo.

As relações familiares e inter-subjectivas são também o cerne da violência nos outros filmes em estudo. Numa entrevista ao *New York Times*, P. T. Anderson sugeriu que o tema central de *Magnolia* (1999), e dos seus filmes até ao momento de *Magnolia*, é a família.³⁰⁸ Este será também o tema do seu último filme até à data, *There will be blood* (2007). Em *Magnolia*, após um prólogo baseado nos contos do excêntrico escritor americano Charles Fort, um coleccionador de misteriosos e bizarros acontecimentos, P. T. Anderson introduz gradualmente as personagens e a sua história. As pétalas da magnólia vão-se revelando conforme as personagens do filme vão mostrando as suas esperanças e tragédias. Devagar e inevitavelmente padrões e conexões entre as personagens começam a emergir. O argumento de *Magnolia* assenta em pais abusivos e seus filhos, particularmente os constituídos pelas duas famílias paralelas que estão relacionadas através da televisão. Ambos os pais são magnatas da indústria televisiva. Um deles, Earl Partridge, está acamado a morrer de cancro e a receber os cuidados do enfermeiro Phil Parma. Como referimos anteriormente, Partridge é o dono da estação televisiva onde decorre grande parte da acção do filme. Ele é também pai de Frank T. J. Mackey, estrela do seminário de “auto-ajuda” para homens – *Seduce and Destroy*. Como ficaremos a saber ao longo do filme, Frank não fala com o pai, porque Partridge abandonou a sua primeira mulher Lily (a mãe de Frank) durante a sua doença

³⁰⁸ Cf. estas informações em Giullia D’Agnolo Vallan, “Vivere e morire a Los Angeles”, *Ciak*, nº 3, Março de 2000, p. 87.

fatal, deixando o seu filho de catorze anos a tomar conta dela. A segunda mulher de Partridge, mais nova e bonita, agrava a distância emocional entre pai e filho demonstrando hostilidade para com Frank.

Na outra família paralela, Jimmy Gator, a quem também foi diagnosticado cancro, é o anfitrião reconhecido de um concurso televisivo – *What Do Kids Know?* Que faz parte da cadeia televisiva de Earl Partridge. Jimmy Gator é o pai de Claudia Wilson Gator, uma rapariga viciada em droga que se recusa a falar com ele porque, como fica claro mais tarde, ele abusou sexualmente dela. Claudia envolve-se romanticamente com o polícia Jim Kurring que parece uma caricatura dos polícias existentes em séries televisivas e que existem com uma função: *make a save, correct a wrong, or right a situation*. Entre estas duas famílias estão mais duas gerações relacionadas com o mundo da televisão: o antigo miúdo dos concursos Donnie Smith, agora adulto e ainda ressentido com os seus pais que o obrigaram a participar no *What Do Kids Know?*, roubando-lhe o dinheiro do prémio; e o actual miúdo dos concursos Stanley que, no final, consegue reverter a história de abuso por parte do pai enfrentando-o, contrariamente ao que teria feito Donnie Smith.

A vida de todas estas personagens, diferentes entre si, está inter-relacionada ao longo do filme de maneira imprevisível. Todas elas parecem desejar a mesma coisa: qualquer forma de amor, de aceitação. O realizador sublinha esta ideia especialmente numa sequência do filme. Referimo-nos à montagem na qual cada uma das personagens principais canta, separada das outras, uma das canções de Aimee Mann. Esta sequência em que cada um canta a mesma música serve não apenas para unir as histórias e acções das personagens, mas também para realçar como, após já terem decorrido duas horas de filme, todas aquelas personagens com as suas histórias específicas têm alguma ferida simbólica no plano emocional.

A complexidade das relações familiares constitui, também, o núcleo de *American Beauty* (1999), o qual parece reforçar a ideia de que a célula familiar é uma encenação movida por interesses – excepto a que é constituída por um casal homossexual de advogados – sendo que a única solução para o inferno suburbano parece ser esventrá-lo por dentro e construir um outro universo inteiro para preencher o vazio que ficou. De facto, quando o filme começa, percebemos que Lester, o protagonista, já amou a sua esposa Carolyn; porém, os anos felizes desembocaram em silêncio e ressentimento. Carolyn é determinada: tenta vender casas na esperança de com isso preencher o vazio da sua vida e concentra toda a atenção nas necessidades das rosas do seu jardim,

sem se aperceber da corrosão da vida familiar que se foi instalando à sua volta. Lester, que detesta o emprego que tem, precisa de se masturbar de manhã no chuveiro para que o seu dia ganhe algum sentido. A filha de ambos, Jane, tem problemas de comunicação com os pais e, na sua pose gótica e melancólica, fecha-se no quarto, sem se interessar pelos problemas dos pais. Jane é apenas um dos exemplos de filhos vítimas de casais que também acabaram por falhar: Ricky - o filho do vizinho, militar, neo-nazi e homossexual recalcado - juntamente com Angela, a amiga de Jane, que revela problemas de auto-estima profundos quando precisa de afirmar com convicção actos que nunca fez, são mais dois exemplos dessas disfunções familiares.

A complexidade da relação entre Lester e a sua filha Jane é acentuada quando nos apercebemos que é através da concretização sexual frustrada com Angela, a amiga da filha, que Lester consegue agir como o “role model” que esta tanto desejava – o filme começa com Jane a ser filmada por Ricky comentando a fixação sexual do pai pela sua amiga Angela: “I need a father who’s a role model, not some horny geek.” (CdF) A maneira como é filmado este último encontro de Lester com Angela, pouco antes de aquele morrer, demonstra o seu poder em relação a ela, bem como a extrema vulnerabilidade de Angela. Um grande ângulo da câmara reduz o tamanho de Lester, mas o modo como é colocada no enquadramento da cena mostra Angela ainda mais pequena, vulnerável e quase infantil. A iluminação hiper-realista que envolvia Angela e que enfatizava a sua qualidade icónica enquanto objecto de desejo é substituída por tons neutros associados ao realismo, surgindo quase sem maquilhagem. Quando Lester percebe que Angela ainda é virgem reage como um bom pai, cobrindo-a com o seu casaco, preparando-lhe uma sanduíche e confortando-a com sensibilidade paternal.

Podemos assim constatar que, num tempo passado, as figuras parentais se ausentaram e afastaram de muitas das personagens dos filmes em questão, não permitindo que estas gravassem dentro de si a função simbólica da parentalidade. Deste modo, o passado vem sempre invadir o tempo presente porque não está minimamente pacificado. O grande problema das personagens parece-nos ser esta dificuldade em relacionar o passado com o presente e o futuro.

A maior parte das personagens na obra cinematográfica de Clint Eastwood encontram-se na demanda do reconhecimento parental; esta situação é evidente em Maggie de *Million Dollar Baby* (2004), mas também o ladrão de *Absolute Power* (1997) tenta aproximar-se afectivamente da sua filha que o acusa de ter sido um pai ausente. O cantor *country* itinerante tuberculoso de *Honkytonk*

Man (1982), viaja acompanhado do seu sobrinho, Whit, transmitindo-lhe o seu legado parental. De facto, este último filme e *A perfect world* (1993), no qual o personagem de Kevin Costner também morre no fim, deixando a sua marca na vida do rapaz que, inicialmente seu refém passa a ser o seu companheiro de viagem, têm em comum com *Million Dollar Baby* o facto de serem histórias de parentesco forjadas numa relação de substituição e marcadas por um percurso iniciático, apoiado na cumplicidade e na perda. Também *Breezy* (1973) está relacionado com os filmes anteriores e com *Million Dollar Baby* na necessidade que as personagens revelam em encontrar o amor e reconstruir uma família. Embora o argumento de *Breezy* se centre na relação amorosa entre um homem mais velho (cerca de 56 anos) e uma rapariga jovem (de 17 anos), aproximando-se no tema de forma mais óbvia a *The Bridges of Madison County* (1995), não deixa de estar relacionado com *Million Dollar Baby* até nesse aspecto com a diferença que, no último caso, a relação é filial e não amorosa.

Vemos assim como os pais nos filmes de Clint Eastwood ou não são pais biológicos, mas sim pais metafóricos ou substitutos, ou são pais reais mas, de alguma maneira, ausentes. Em *Million Dollar Baby* ocorrem as duas situações: Frankie é um pai biológico ausente – nunca se chega a perceber porquê – porém, um pai substituto e metafórico presente para Maggie. Só muito raramente na filmografia de Clint Eastwood é permitido que a paternidade exista de uma maneira, qualquer que ela seja, bem sucedida, sem alguma sombra ou negação. Talvez *Absolute Power* seja uma das exceções, pois no final do filme subentende-se uma reconciliação entre o pai biológico e a sua filha. Desta mistura de contradições, compensações e desenvolvimentos emerge uma construção de ideias sobre a paternidade no sentido mais inclusivo do termo. *A perfect world* parece ser um exemplo perfeito desta amplitude inerente à sua construção da figura paterna: o criminoso que rapta um menino de oito anos acaba por tornar-se o seu pai no sentido mais precioso que pode existir, transmitindo-lhe a palavra paterna de um modo tão ou mais eficaz do que um pai biológico o poderia fazer. Neste aspecto, os filmes de Clint Eastwood assemelham-se aos de Pedro Almodóvar.

No caso específico de *Million Dollar Baby*, apesar de Maggie transferir os seus sentimentos filiais para Frankie, este tem, de facto, uma filha biológica que não perdoa ao pai por qualquer erro que este cometeu no passado. Porém, tal erro nunca é especificado. Ao deixar o desgosto que Frankie sente pela filha por esclarecer, o filme não nos permite julgá-lo: como podemos condenar

um homem, quando não sabemos sequer o que ele fez? Muito pelo contrário, no final do filme, após observarmos o que Frankie está disposto a fazer e a arriscar pela sua “filha adotiva” – vai contra os preceitos da sua religião, Católica e Romana, e desliga Maggie da máquina que a prende à vida - somos levados a acreditar que a recusa da sua filha biológica a perdoá-lo é baseada num tremendo equívoco acerca do mérito do seu pai. “I just wanted you to know what kind of man your father really was” (CdF) – refere a voz *off* de Scrap quase a terminar o filme, enquanto a câmara o mostra à secretária a escrever uma carta. *Million Dollar Baby* consiste, neste aspecto, no clássico melodrama sentimental, no qual o ser amado recusa ou é incapaz de reconhecer a natureza surpreendente do amor da personagem que o ama, a sua coragem, fidelidade e amor, até que se torna dolorosamente tarde para que esse reconhecimento beneficie qualquer uma das duas partes envolvidas.

Porém, *Million Dollar Baby* parece reverter os típicos papéis que caracterizam o melodrama clássico de Hollywood, sobretudo os melodramas maternais. Neste tipo de melodramas é acentuado o papel da bondosa e auto-sacrificada mãe - *Stella Dallas* (1937), de King Vidor, constitui o seu paradigma, bem como *Mildred Pierce* (1945), de Michael Curtiz. No filme de Clint Eastwood assistimos precisamente ao oposto: estamos perante um melodrama paternal que vem desafiar a supremacia da mulher no campo da parentalidade e do auto-sacrifício a ela associado, como sucede também, em *Kramer vs. Kramer* (1979), realizado por Robert Benton. Seguindo os trâmites do melodrama, embora deseje permanecer para sempre com Maggie, Frankie sacrifica a sua “filha adotiva” que deseja libertar-se das máquinas que a prendem à vida.

Enquanto esperamos que sejam as mães que se prontificam a sacrificar as suas vidas, se necessário, pelos seus filhos, *Million Dollar Baby* apresenta um pai que é de tal modo altruísta que arrisca as suas hipóteses de ser salvo, na vida depois da morte, correndo o risco de ser condenado à danação eterna – aviso feito pelo padre, seu confessor. Os melodramas centram-se na ideia de perda e nos sentimentos que certas perdas desencadeiam em nós: pathos, nostalgia, saudade, etc. As perdas podem incluir oportunidades perdidas, perda da juventude, perda de entes queridos e, no caso de *Million Dollar Baby*, a alma do próprio protagonista. Por fim, e talvez seja o aspecto mais importante, *Million Dollar Baby* parece fazer o luto da potência masculina.³⁰⁹

³⁰⁹ Retomando o que referimos no subcapítulo 2.1. – “A teia como prisão ou o labirinto sem saída”, a auto-destruição que caracteriza os filmes realizados por Clint Eastwood está muito presente, também, em *Million Dollar Baby* e está relacionada com a ideia de perda da potência masculina em relação à figura feminina. Logo no seu primeiro filme, *Play*

Ao analisarmos a obra cinematográfica de Clint Eastwood, podemos constatar a existência de uma complexa rede de temas que se bifurca em duas linhas temáticas estruturais. A primeira entrecruza o *Western* com o *Thriller*, na qual o próprio Clint Eastwood incarna a imagem de uma violência transcendental, cujo expoente máximo talvez seja *Unforgiven* (1992). Por outro lado, existem outros filmes, entre os quais *Million Dollar Baby*, que incluem uma série de papéis mais “humanos” nos quais se destacam relações de afecto; sobretudo um elevado número de filmes nos quais o actor / realizador representa a figura de um pai ou de um substituto do pai. Talvez *A Perfect World* possa ser entendido como o culminar desta segunda temática relacionada com a figura do pai real ou simbólico.

Gran Torino (2008) parece unir estas duas linhas temáticas. Ao representar Walt Kowalski, um veterano da guerra da Coreia, reformado da Ford, Clint Eastwood faz convergir nessa sua personagem a transcendência de Josey Wales (*The Outlaw Josey Wales*, 1976) e os modos rudes de Dirty Harry aliados, no entanto, à fragilidade do músico itinerante tuberculoso de *Honkytonk Man* (1982). Por outro lado, são muitos os pontos de contacto entre *Gran Torino* e *Million Dollar Baby*: desde a relação de Walt com o padre, semelhante à de Frankie, até à evolução da relação parental, embora não biológica, com Thao, no primeiro filme e com Maggie, no segundo - se de início se verifica a rejeição de seguida estabelece-se uma forte relação afectiva entre eles. Porém, se em *Gran Torino* é Walt quem, por amor, dá a vida por Thao, em *Million Dollar Baby*, Frankie também por amor, acaba por matar Maggie.

Podemos, deste modo, concluir que nos filmes de Clint Eastwood, bem como nos de Pedro Almodóvar, é atribuída uma prioridade ao nome do pai sobre a figura paterna biológica clássica, delineada por Freud e associada à família nuclear burguesa, e que está em consonância com a revisão do complexo de Édipo efectuada na psicanálise a partir de Lacan. De facto, Lacan desviou

Misty for me (1971), este tema está bem presente quando se percebe a fraqueza do protagonista, Dave (protagonizado pelo próprio Clint Eastwood), um *disc jockey* que se envolve com Evelyn, uma fã obsessiva que se torna cada vez mais perigosa e da qual Dave não se consegue libertar. Mas será talvez em *The Beguiled* (1971) - um filme que, embora realizado por Don Siegel é protagonizado por Clint Eastwood - que as características masoquistas e de impotência masculina perante o ser feminino atingem o seu auge. O argumento conta a história de um soldado yankee (John McBurney) que durante o final da Guerra Civil Americana é ferido e tratado por um grupo de mulheres que vivem num colégio interno. Embora da facção inimiga, as mulheres acolhem-no, tratam dele e todas elas se apaixonam pelo soldado. Porém, ao tentar aproveitar-se dos sentimentos de todas, o soldado precipita-se na sua ânsia por saciar os seus instintos e é por causa deles que acaba por morrer. No final do filme as mulheres descobrem que ele se aproveitou delas e a vingança é terrível, pois acabam por matá-lo, servindo-lhe a sua refeição preferida: os cogumelos (agora venenosos) que a menina “inocente” estava a apanhar quando o encontrou ferido no meio da floresta.

a atenção da família nuclear através da releitura do Complexo de Édipo como um fenómeno linguístico e não como um fenómeno intrafamiliar primário. Neste sentido, mais importante que o pai biológico é a função do “nome-do-pai” na ordem simbólica da linguagem. Para Lacan, a estruturação da mente do indivíduo depende da estrutura da linguagem, na qual o “nome-do-pai” ocupa um lugar central.³¹⁰

Em filmes como *Magnolia*, *Hable con ella*, *Million Dollar Baby*, a figura do enfermeiro, de forma explícita, incarna os cuidados amorosos e parentais de que as personagens precisam. Também em *Saraband* (2003), Marianne se torna quase uma enfermeira, no sentido de psicóloga, da família de Johan, à semelhança do enfermeiro Phil Parma que consegue um encontro final entre o moribundo Earl Partridge e o seu filho, Frank Mackey, em *Magnolia*. O mesmo sucede com Eddie Scrap-Iron Dupris, o narrador de *Million Dollar Baby* e confidente de Frankie e Maggie, que acaba por unir os dois últimos numa relação muito semelhante à de um pai com uma filha.

Por outro lado, em todos os filmes em estudo, percebe-se uma tendência para os pais tentarem estabelecer comunicação com os filhos, sendo evidente a existência de perturbações na relação entre as personagens e as suas entidades parentais. Em *American Beauty*, é notória a preocupação dos pais com a filha adolescente. Na sequência final de Lester com Angela, pouco antes de morrer, Lester conversa com esta última procurando saber, através dela, se a sua filha é feliz. No filme *Magnolia*, todas as personagens acabam por ter, de uma forma ou de outra, problemas por resolver com as suas entidades parentais. Em *Dogville* o pai procura a filha e tenta levá-la com ele, acabando por fazer com que aceite a sua palavra parental: Grace acaba por exterminar os habitantes da aldeia quando percebe a ideia (distorcida) de poder vinculada pelo discurso do pai. Em *Spider*, através de um único diálogo percebemos que o pai do protagonista se tenta aproximar do seu mundo interior. Também em *Million Dollar Baby* são notórios os esforços do pai que tenta, sempre em vão, estabelecer contacto com a filha que lhe devolve incessantemente as suas cartas por abrir, com a mensagem “return to sender” (CdF); deste modo torna-se claro que Maggie acaba por ser um duplo da sua filha ausente. Em *Hable con ella*, através do que Benigno conta sobre a sua história pessoal, ficamos a saber que tinha uma relação muito profunda e íntima com a sua mãe e, por fim, *Saraband* termina com a aproximação final, ténue mas significativa, de

³¹⁰ Cf. Jacques Lacan, *Le quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse: le séminaire de Jacques Lacan*, Paris, 1973, *passim*.

Marianne com a sua filha, internada numa casa de saúde. No epílogo do filme, como sucede no prólogo, Liv Ullmann dirige-se à câmara e assistimos ao seu encontro com a filha doente mental que, por breves instantes, abre os olhos como que respondendo às carícias da mãe: “E, pela primeira vez nas nossas duas vidas, percebi, senti, que tinha tocado na minha filha. Na minha criança.”³¹¹ (CdF) De facto, *Saraband*, aparece como uma súpula da obra fílmica de Ingmar Bergman ao salientar a importância da comunicação nas relações parentais e amorosas.

Depois de *A fonte da virgem* (1960), o realizador sueco fez uma trilogia sobre o Silêncio de Deus que nos mostra como as pessoas que não são capazes de se reconciliar com os outros seres humanos, não podem reconciliar-se elas mesmas com Deus. Ingmar Bergman explica:

A maior parte das pessoas nestes três filmes estão mortas, completamente mortas. Não sabem como amar ou sentir quaisquer emoções que sejam. Estão perdidos porque não conseguem alcançar ninguém fora deles mesmos.³¹²

Os três filmes são *Em busca da verdade* (1961), *Luz de Inverno* (1963) e *O silêncio* (1964). *Em Busca da verdade* parece ser a chave da trilogia. Estes versículos de São Paulo aparecem no preâmbulo do filme:

Agora, vemos como num espelho, de maneira confusa; depois, veremos face a face. Agora, conheço de modo imperfeito; depois, conhecerei como sou conhecido. Agora permanecem estas três coisas: a fé, a esperança e o amor; mas a maior de todas é o amor. (1, Cor 13; 12-13)

No filme *Em busca da verdade* a questão do silêncio de Deus é tratada de uma forma muito peculiar. Karin, a protagonista que está a resvalar para a esquizofrenia e que, à semelhança de Antonius Bloch, o cavaleiro medieval protagonista de *O sétimo selo* (1957), pretende o saber e não a fé, conta ao irmão que tem um segredo, leva-o ao sótão da casa e diz-lhe que quando uma vez se encostou à parede esta converteu-se em folhas secas e ela conseguiu transpor a parede e ir para o lado de lá. Do outro lado estavam muitas pessoas com um rosto iluminado e que comentavam: “Ele

³¹¹ Para uma compreensão aprofundada de como as relações com a sua própria família influenciaram as representações daquela nos filmes de Ingmar Bergman, cf. Ingmar Bergman, *Linterna mágica. Memórias*, 3ª ed., Barcelona, 2007 e Idem, *Images*, Paris, 1992.

³¹² Idem Cit in *Ciclo Ingmar Bergman*, Lisboa, Março / Maio de 1989, p. 94.

está quase a chegar.” (CdF) Quando Minus lhe perguntou quem, ela diz, “não sei, mas possivelmente Deus.” (CdF) No final do filme Karin atrasa o seu internamento porque diz que Ele está quase a chegar, de repente vê uma porta abrir e começa a gritar desesperada. Depois de ela se acalmar, o pai e o marido perguntam-lhe o que aconteceu. Com os olhos muito abertos, Karin diz que quando a porta se abriu surgiu Deus, mas era uma aranha, a aranha olhou para ela com os seus olhos grandes e frios e saltou-lhe para a cara, depois para o peito e quando estava no peito tentou entrar para dentro dela mas, como não conseguiu, fugiu para a parede.

Na sequência final de *Em busca da verdade*, David conforta o filho dizendo-lhe que Deus é amor e que nós conhecemos o amor divino mediante o amor que temos aos outros seres humanos. Pela primeira vez, David é capaz de comunicar com o seu próprio filho, quando cada um procura ajudar o outro a ultrapassar a devastadora experiência que é a loucura final de Karin. Para Karin, o conhecimento que nos é dado de Deus nesta vida “em espelho, por enigma”, não era suficiente. E para Minus o amor redescoberto entre ele e o pai é um verdadeiro milagre, que, como David já lhe tinha dito, é um reflexo de Deus Pai - “O meu pai falou comigo” (CdF) - diz Minus espantado momentos antes de o filme terminar.

Neste sentido, Ingmar Bergman parece estar a dizer-nos que uma coexistência entre o mal e o bem é tudo o que podemos esperar, tendo em conta a nossa existência fragmentada. Para além disso, parece também querer-nos dizer que a vida se torna menos insuportável quando estamos dispostos a correr o risco de comunicar com os outros e de procurarmos uma união com eles. A um ser humano não é possível estabelecer qualquer relacionamento com Deus pondo de lado os seus semelhantes.

De facto, se numa primeira interpretação dos seus filmes, Ingmar Bergman explora as implicações da afirmação sartreana de que “o inferno são os outros”, tal interpretação não exclui a convicção que o realizador deixa transparecer de que é preferível estar num inferno acompanhado do que estar só. Apesar das dificuldades inerentes à comunicação humana, que é em muitos filmes representada nas relações amorosas - como veremos em seguida relativamente a *Saraband* - ela é um elemento imprescindível da existência, pois seria impossível a um homem e a uma mulher existirem sós. É esta dificuldade de comunicação que impulsiona o desejo de constituir um casal.

Neste sentido, não é por acaso que um dos seus primeiros filmes, *A sede* (1946), inclui em si, também, o título simbólico de Fonte de Aretusa. Este filme narra a história de um casal dividido

que abandona a Suíça rumo à Suécia, passando pela Alemanha do pós-guerra, em pleno desenvolvimento económico. O compartimento no comboio aprisiona-os – o comboio, nos filmes de Ingmar Bergman, parece representar uma espécie de reclusão aprisionante das neuroses dos casais.³¹³ A protagonista acaba de sofrer um aborto. O protagonista masculino explica o mito da fonte de Aretusa, segundo o qual a ninfa Aretusa, banhando-se no rio Alfeu, na Grécia, teria sido perseguida pelo deus do rio até às imediações de Siracusa. Diana, a deusa da caça e das donzelas, terá vindo em seu socorro e tê-la-á transformado numa fonte. E, deste modo, as suas águas não se misturariam na travessia do Adriático. Esta impenetrabilidade vai ao encontro da solidão entre os amantes, tema que Ingmar Bergman abordou frequentemente. Ainda em *A sede*, o marido afirma: “eu não desejo estar só e independente, isso seria pior que o inferno que estamos a viver, porque somos dois para o atravessar.” (CdF) Deste modo, mais uma vez, Ingmar Bergman defende, desde o início da sua filmografia, que como viver só é impossível o casal seria, por assim dizer, uma inevitabilidade. É curioso que em sueco *gift* signifique, simultaneamente, casamento e veneno.

Como a filmografia do realizador sueco mostra, a incapacidade de receber amor revela-se quase tão destrutiva como a incapacidade de o dar. O amor é frequentemente ambíguo; por vezes requer ternura, outras vezes, no entanto, pode ser agreste. De facto, não podemos amar bem alguém, se estivermos, de forma constante, a oferecermo-nos aos outros sem cuidar de nós de igual forma. Da mesma maneira que ao longo da vida temos de escolher o que é ou não da nossa responsabilidade pessoal, temos de escolher igualmente, quando amar os outros e quando amarmos a nós mesmos. A chave do amor parece estar num trabalho contínuo sobre nós próprios. É necessário um árduo trabalho interior para o ser humano se curar da necessidade que tem de mudar o outro, para se chegar a uma forma de amor que combine a aceitação com a compreensão – é o que sucede com o amor que Marianne sente por Johan, em *Saraband*.³¹⁴

Million Dollar Baby reflecte sobre essa complexidade na tradução do amor, de uma maneira que nos parece particularmente reveladora. No final do filme, Frank acaba por respeitar a decisão de Maggie e ajuda-a a morrer. Esta decisão pode parecer, à primeira vista, polémica mas não deixa de se subentender como acertada. Sobre este aspecto, Clint Eastwood refere:

³¹³ Como podemos constatar, exemplarmente, em *Uma lição de amor* (1954), filme cuja acção decorre quase toda no interior de uma carruagem de comboio, na qual um casal reflecte e discute sobre a sua relação.

³¹⁴ Cf. *infra*, pp. 239-241.

(...) podia ter deixado para o espectador decidir se era ou não a decisão certa. Alguém podia pensar que era a decisão errada, mas senti que era a decisão que devia ser para aquele projecto em particular. Ela [Maggie] argumenta, e ele [Frank] gosta tanto dela – ela tornou-se a filha com a qual ele nunca teve uma relação, e é o dilema final. (...) Não queria fazer um filme contra ou a favor da eutanásia – só queria levá-lo ao ponto em que se tornou aquele dilema particular naquela situação particular; não necessariamente uma coisa abrangente sobre a eutanásia em geral.³¹⁵

A “máxima” que Frankie procura transmitir a Maggie, que percorre *Million Dollar Baby*: “Always protect yourself” (CdF), não deixa de revelar o medo que qualquer pai sente ao saber que um filho, para amadurecer psicologicamente, tem de saber proteger-se a si mesmo. Frankie arriscou com Maggie e acreditou nela e, apesar de tudo, ela enfrentou as consequências das suas acções até ao fim. O mesmo não pode ser dito da relação que Henrik estabelece com a filha, Karin, em *Saraband*. O desejo de proteger a filha revela-se, neste último caso, uma forma de egoísmo e a prova desta afirmação é a tentativa de suicídio do pai, quando a filha decide seguir o caminho profissional que escolheu. Em vez de transmitir a segurança necessária a Karin para que esta tenha confiança em si, Henrik torna-se, pelo contrário, numa força de inércia e de regressão.

No caso de *Magnolia*, *Saraband* e *Dogville*, os filhos reproduzem em espiral os comportamentos violentos dos seus pais. Frank Mackey acaba por mimetizar e exagerar as características misóginas e agressivas que tanto criticava no pai, em *Magnolia*; Henrik odeia tanto o pai quanto o pai o odeia a ele, sendo que ambos se encontram no amor que sentem por Anna e Karin, em *Saraband*. Em *Dogville*, após uma longa conversa com o pai sobre o orgulho, a bondade e a maldade humanas, Grace acaba por reproduzir exageradamente o comportamento que tanto criticava no pai, ao acusá-lo de ser profundamente injusto: extermina toda a população de uma aldeia, sendo o único sobrevivente o cão – como já referimos em subcapítulo anterior, símbolo de toda a pulsão de violência instintiva e de submissão. E, por irónico que pareça, Frank Mackey, de *Magnolia*, acaba por fazer aquilo que Henrik confessa a Marianne desejar fazer em relação a seu pai, em *Saraband*: observar o pai morrer lentamente. Será que a sua reacção seria a mesma de

³¹⁵Clint Eastwood Cit. in Peter Bogdanovich, “Clint Eastwood, Million Dollar Guy”, *Revista Y, Público*, 30 de Dezembro de 2005, p. 7.

Frank? Será que apesar de supormos que tivesse prometido não chorar, como fez Frank, não conseguiria evitá-lo?³¹⁶

A complexidade da relação entre pais e filhos dificulta o amadurecimento destes últimos. Para se conseguir atingir uma estabilidade emocional é necessário incorporar as figuras parentais. De facto, a criança inicia a sua vida na dependência do amor da mãe que surge como fonte de toda a existência, voltando-se depois para o pai que surge então como um princípio - guia para o seu pensamento e acção. No estágio de plena maturidade, o filho liberta-se das figuras parentais com poderes imperativos e protectores e estabelece os princípios materno e paterno dentro de si. Deste modo, o sujeito vai-se tornando seu próprio pai e sua própria mãe: parece-nos ser este um dos grandes objectivos das personagens dos filmes em estudo.

Poderá afirmar-se, retomando o que foi dito acerca da identidade, que foi esta ausência das figuras parentais o que causou a fragmentação do Eu das personagens? A nostalgia dos pais é sem dúvida uma constante ao longo dos filmes, mas será que a unificação do Eu traria por si só a presença das figuras parentais? Esta visão demasiado simplista parece contrariada em *Million Dollar Baby*, por exemplo, quando através da transferência do amor paterno de Frankie para Maggie, esta vem provar que “nenhum filho tem pais” e que somos nós que construímos o nosso futuro.

De facto, e como nos mostram os filmes em estudo, parece-nos que as sínteses disjuntivas operadas pelo inconsciente ultrapassam o círculo familiar. Neste sentido, concordamos com G. Deleuze e F. Guattari quando criticam a ligação do desejo a uma falta.³¹⁷ Tal pensamento, característico de S. Freud e do seu conflito edipiano, é para estes autores considerado em relação com um inconsciente micrológico e micropsíquico, molecular e produtivo, no sentido em que não teria em conta as contingências e acasos inerentes à ordem complexa que o constitui. Defendemos, à semelhança dos dois autores, um inconsciente representativo ou expressivo. Isto não significa que eles considerem que os pais não têm qualquer papel no modo como o desejo de uma criança irá funcionar; o que eles defendem é que os pais não funcionam como organizadores do desejo, mas apenas como indutores ou simples estímulos dele. Neste sentido, concordamos com esta ideia de que o que é investido é a totalidade do mundo que rodeia a criança, e não apenas o pai e a mãe. De

³¹⁶ As questões relacionadas com o perdão serão retomadas e aprofundadas no último subcapítulo.

³¹⁷ Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia*, Lisboa, 1995, *passim*.

facto, a psicanálise freudiana parece não entender as multiplicidades e os devires, pois não basta saber o que fizeram de nós ou o que nos aconteceu, mas ver o que podemos também fazer com o que nos fizeram.

Por outro lado, alguns dos filmes que nos propomos estudar relacionam-se, de alguma maneira, com o incesto. Os filmes são: *Magnolia*, *American Beauty*, *Spider* e *Saraband*. O tema do incesto é explícito em *Spider* e *Saraband*, bem como em *Magnolia*, aparecendo neste último filme, como verificámos, associado ao abuso do poder masculino. Quanto a *American Beauty*, podemos considerar que o tema do incesto aparece indiciado se concordarmos com Kathleen Karlyn que defende que:

More often, popular narratives disguise the theme through the process of displacement. When the father's desire is explicit, as in *American Beauty*, the target is displaced onto a daughter substitute. (...) Whenever a film or cultural narrative centers on a midlife male, a young girl who arouses his sexual or intense proprietary interest, and a mother who is missing or otherwise characterized as inadequate, the incest theme is likely to be lurking in the background.³¹⁸

Em *American Beauty*, se considerarmos que existem indícios de incesto, este problema está relacionado com o desdobramento da personagem masculina. Como observámos num subcapítulo anterior, se Lester inicia o seu desejo de transformação procurando um estilo de vida aventureiro e descontraído – “I want to look good naked” (CdF) – rapidamente aspira à liberdade romântica de Ricky, que está relacionada com o desprendimento das ilusões e banalidades da vida quotidiana. Este desdobramento culmina nos momentos finais do filme quando, segundos antes de morrer, Lester repete as anteriores palavras de Ricky sobre a bondade e beleza da existência. Esta duplicação das duas personagens transforma Lester num herói / artista e acaba por, de certo modo, resolver o tema do incesto, pois se Lester e Angela não têm relações sexuais, Ricky e Jane sim. Se colocarmos a questão em termos de triângulo edipiano, o jovem apaixonado, Ricky, derrota o pai com o objectivo de obter o objecto do seu desejo partilhado.

Em *Saraband*, o incesto é notório na relação de Henrik com a sua filha Karin. O pai de Karin habita com ela numa pequena cabana perto de Johan, seu pai, preparando-a para uma carreira de

³¹⁸ Kathleen Rowe Karlyn, “To close for comfort: *American Beauty* and the incest motif”, *Cinema Journal. The journal of the society for cinema and media studies*, 44, nº 1, 2004, pp. 70-71.

violoncelista, ensinando-a enquanto a prende a si de uma maneira obsessiva, pouco saudável. Não é apenas na fuga pela floresta que Karin, de *Saraband*, faz lembrar a jovem morta de *A fonte da virgem* (1960), que tentou em vão escapar aos violadores que a perseguiam. A virgindade que Karin deseja preservar está relacionada com a possibilidade de se retirar da história familiar, de escapar ao amor daquele que reúne em si, simultaneamente, a figura do pai justiceiro e do violador. Na segunda cena de *Saraband*, Karin rompe em lágrimas perto da ex-mulher do avô, Marianne. Ela não consegue cumprir a exigência do seu pai tirano que lhe pede para executar um movimento de uma sonata de Hindemith, respeitando escrupulosamente as indicações do compositor: “vivo, sem expressão”. Como compreender a contradição? Como é que alguém vivo pode não ter expressão? E como pode uma jovem entendê-lo, senão como a invasão da morte sobre a vida, a tirania exercida por um pai em nome de uma mãe morta?³¹⁹

A proibição de certos graus de incesto determina, definindo mesmo a identidade do ser humano como sendo uma consciência socio-histórica, na medida em que é inteiramente inseparável da evolução progressiva do discurso humano. Neste contexto, Claude Lévi-Strauss refere que só podemos proibir aquilo que a exactidão e amplitude do nosso vocabulário e gramática nos permitem nomear.³²⁰ Ou seja, só quando possuímos uma estrutura frásica complexa o suficiente para definir o terceiro primo em quinto grau do tio da mãe é que podemos criar regras de parentesco e incesto. Deste modo, e como tentámos demonstrar no subcapítulo anterior dedicado aos problemas da comunicação, a gramática é, de certa forma, uma condição necessária para o processo de formação de uma lei moral básica. As regras de parentesco são, de modo literal, a sintaxe da existência humana.

Também o amor, e não apenas o incesto, está codificado. O modo como pretendemos relacionar o amor e a violência no *corpus* fílmico parte da ideia de que o amor deve ser entendido como algo que procura intensamente meios de comunicação simbólica sendo, por isso, extremamente codificado. É neste sentido que se pode pensar que “Il y a des gens qui n’auraient jamais été amoureux s’ils n’avaient entendu parler d’amour.”³²¹ De facto, sempre se produziram discursos em torno do sexo e a modernidade tardia atingiu o auge dessa produção. Os últimos três

³¹⁹ O sentido do termo “vivo”, em termos musicais, significa “vivace”, tocar com vivacidade; porém decidimos utilizá-lo no sentido vida / morte para traduzir, de certo modo, a incompreensão sempre latente entre o pai e a filha.

³²⁰ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Antropologia estrutural*, Rio de Janeiro, 1975, *passim*.

³²¹ La Rochefoucauld *Apud* Niklas Luhmann, *O amor como paixão, para a codificação da intimidade*, Lisboa, Imp. 1991, p. 21.

séculos são assinalados por uma teia de discursos variados, coercivos e específicos. É também neste sentido que se pode afirmar que o amor possui uma profunda dimensão cognitiva. O processo de sentir começa por incentivar o organismo a ocupar-se dos resultados dessa emoção; a alegria e o sofrimento começam pelos sentimentos mas são realçados pelo conhecimento. O sentir é o pilar onde assenta a etapa seguinte: “*o sentimento de conhecer que sentimos*”.³²²

Desde o início da história percebeu-se esta relação entre o amor e a razão sendo *Eros e Psyche* de Apuleio um dos contos que nos parece melhor ilustrá-la.³²³ Consideramos que uma das mensagens fundamentais deste texto consiste na tomada de consciência de que a racionalidade – representada pela *curiositas* e pela *simplicitas* de Psyche – sem o amor nada consegue concretizar, pretendendo-se a conciliação de duas realidades que parecem opostas, mas que na realidade se complementam. A conciliação dos opostos aparece logo no mito que narra o nascimento de Eros, filho do Engenho e da Pobreza, relatado por Diotima.³²⁴ Também no “Génesis” o amor aparece relacionado com o conhecimento quando Eva, convencida pela serpente, incita Adão a provar o fruto da única árvore proibida por Deus que continha o conhecimento do bem e do mal. Após terem desobedecido ao mandamento de Deus, Adão e Eva tomam imediato conhecimento do seu sexo e corpo, perdem a inocência e são expulsos do Paraíso. Fernando Pessoa refere: “Nunca amamos alguém. Amamos, tam somente, a ideia que fazemos de alguém. É a um conceito nosso – em summa é a nós mesmos – que amamos.”³²⁵

A própria produção da vida está ligada ao afecto e à inteligência na medida em que estes se tornaram, na modernidade tardia, os principais poderes produtivos. A vida pode ser entendida, de certa forma, como a produção e reprodução de cérebros e corpos. Até na percepção de alguém são

³²² Cit in António Damásio, *O sentimento de si (...)*, 12ª ed., 2001, p. 325 (itálicos do autor).

³²³ Cf. Apuleius, *Cupid & Psyche*, Cambridge, 1990.

³²⁴ Platão, *O banquete*, Lisboa, Imp. 2001, pp. 71-73. Esta relação é também explícita em textos medievais, sobretudo em *Le lai de l'ombre*. Esta obra é de cerca de 1221 /1222 e, através de um entrelaçamento entre a escrita narrativa e a lírica, narra a história de amor entre um cavaleiro medieval e a sua Dama. O cavaleiro tenta conquistar o seu amor através de uma narrativa que constrói sobre ela e para ela, atribuindo uma primazia do significante sobre o significado. Neste conto o amor é revelado como uma iniciação e as provas dele são sempre verbais. No entanto a dama, a certa altura, desconstrói a narrativa que o cavaleiro tinha formulado sobre ela, através de um sorriso sarcástico e, nesse momento, verifica-se um impasse na comunicação amorosa. Essa comunicação só é restabelecida através da mediação de um poço, lugar de encontro dos dois amantes. O cavaleiro observa a imagem da Dama no poço e é para ela que se dirige, atirando-lhe um anel. Através da mediação da imagem, que funciona como um duplo da mulher amada, o cavaleiro consegue conquistar o seu amor. Este texto demonstra, deste modo, que apenas a imagem que construímos do outro pode servir como ficção mediadora na relação amorosa. Neste caso, a imagem funciona como salvação e não como perdição, ao contrário do que sucede no mito de Narciso. Cf. Jean Renart, *Le lai de l'ombre*, Paris, 1983.

³²⁵ Fernando Pessoa, *Livro do desassossego, por Bernardo Soares*, Vol. II, Lisboa, 1982, p. 159.

investidos afectos e forças mentais, de tal modo que é impossível separar o sujeito do objecto, pois o que observa faz parte da observação. Deste modo não existe objectividade integral na percepção de um corpo humano; a cada instante cada aspecto observado é impregnado de múltiplas impressões subjectivas que condicionam a forma como é percepcionado o outro. É por esta razão que o amor transforma a percepção do corpo que se ama, sendo que a percepção de um corpo está imbuída de afectividade.

O filme *O sétimo selo* (1957), de Ingmar Bergman, que centra o seu argumento num jogo de xadrez entre um cavaleiro medieval que regressa das Cruzadas e a Morte, contém uma cena exemplar desta relação entre amor e conhecimento. A cena desenrola-se entre duas personagens secundárias: Skat, o director da companhia de teatro onde representam Jof e Mia, as únicas personagens que conseguirão sobreviver à peste, juntamente com Michael, o filho de ambos; e Lisa, a mulher do ferreiro. Skat parece incarnar o actor por excelência e, neste sentido, é uma figura alegórica, à semelhança da morte. O actor representa na sua vida a comédia do amor; Lisa, que ele procura seduzir, deixa-se voluntariamente prender no seu jogo e, logo que pode, o actor nega ter dito a sua última palavra. A cena de sedução recíproca entre Lisa e Skat é um puro número teatral caricaturando o desejo amoroso. Desde que este número é representado, o estatuto do actor, incapaz de viver realmente uma emoção, surge denunciado pela viragem espectacular no comportamento de Lisa, apressada em voltar para os braços do marido, dizendo-lhe: “Esse senhor enganou-me de uma maneira que tu não podes imaginar... É isso, mata-o, não é mesmo um homem... Só tem falsos dentes, falsa barba, falsos sorrisos e expressões estudadas. Ele está vazio como uma garrafa. Mata-o.” (CdF) Em seguida Skat, o actor, passa da representação do amor para a representação da morte. Em *Lanterna Mágica* Ingmar Bergman refere a dado passo: “Comme je joue avec la vie... Il y a des moments où je doute que la vie soit plus réelle que mes fictions.”³²⁶

Deste modo, a imagem mental constitui o grande processo de mediação, do encontro, com o ser amado. É a confirmação, por parte do outro, da aceitação da imagem ficcionada que construímos de nós próprios o que permite a concretização feliz da relação amorosa. O filme *M. Butterfly* (1993), de David Cronenberg, é talvez um dos exemplos mais óbvios deste processo. O filme narra a história de um diplomata francês chamado Réne Gallimard que, cerca de 1960 na China, se apaixona por uma cantora de ópera – Song Liling. O que o diplomata não sabe, ou finge

³²⁶ Ingmar Bergman Cit in Edmond Grandgeorge, *Le Septième sceau. Ingmar Bergman*, [Paris], Imp. 2005, p. 96.

nunca saber, é que na China as cantoras de ópera são travestis. Essa fatal realidade acaba por ter de ser enfrentada por ele, levando-o até às últimas consequências. *M. Butterfly* não é um filme sobre o travestismo, mas sim sobre a origem mental do desejo amoroso.

Por oposição aos filmes anteriores de David Cronenberg, o percurso do ser humano rumo ao objecto do seu desejo não está vedado por aquilo em que o ser humano se está a tornar – como sucede em *The Fly* (1986), por exemplo – ou por aquilo que não consegue deixar de ser – o protagonista de *Spider* – mas sim pela recusa em tomar consciência da distância que separa a ideia do Outro daquilo que o Outro, de facto, é. Deste modo, Réne Gallimard é, como ele mesmo refere, um homem que ama uma mulher criada por um homem. Como sucede em todos os filmes do realizador canadiano, também em *M. Butterfly* a sensualidade não funciona como um “ser”, mas como um tornar-se, um porvir, uma mudança: Song Liling é um homem que finge ser uma mulher para fazer com que um outro homem se apaixone por ele e que, por sua vez, se transformará em mulher quando descobre que a mulher que amou era um homem.

A imagem como mediação entre os seres amados está implícita nos filmes em estudo. *Saraband*, que retoma o casal de *Cenas da vida conjugal* (1973), é, entre outros aspectos, uma reflexão sobre a complexidade das relações amorosas. Tal como *Saraband*, *Cenas da vida conjugal* foi concebido para a televisão, assumindo a forma de um folhetim em seis episódios cujas quatro horas e quarenta minutos de difusão ficaram reduzidas a menos de três horas, quando transposto para cinema. Marianne (Liv Ullmann) e Johan (Erland Josephson) representam um casal com dez anos de vida em comum com duas filhas – que nunca aparecem fisicamente ao longo do filme – e que, inicialmente, exibem uma certa ostentação de felicidade muito “moderna”, baseada na tolerância, desembaraço, distanciamento mas que, como nos mostra minuciosamente o filme, acaba em ruptura. Este filme, variação de *A Dança da Morte* de Strindberg, constitui um *huis clos* sentimental, rodado quase exclusivamente com os dois actores principais, através de grandes planos, pondo a nu o casal - um dos motivos centrais da inspiração de Ingmar Bergman. Embora o casal aparente um final feliz quando o filme termina, veremos com *Saraband* que não o teve. Ingmar Bergman, muito antes de realizar *Saraband*, comenta sobre *Cenas da vida conjugal*:

As pessoas pensam que o filme tem um final feliz. Eu acho que não porque conheço aquelas duas pessoas, Johann e Marianne. Estão a entrar agora em sérias dificuldades, novas vidas, novos compromissos, e eles têm que ir para a frente com isso. Quando escrevo um argumento com alguma

espécie de solução, conheço-a previamente, mas eu acho que os meus filmes assemelham-se mais a sugestões.³²⁷

A música em *Saraband* reforça o final melancólico do casal. O lugar central ocupado pelo quarto andamento da quinta “Suite para Violoncelo Solo” de Bach já existira em *Lágrimas e suspiros* (1972) sendo omnipresente a segunda suite na chamada “trilogia de Deus” – como referimos acima, constituída por *Em busca da verdade* (1961), *Luz de Inverno* (1963) e *Silêncio* (1964). Porém, em *Saraband*, Bach vem acompanhado de Brahms e Bruckner, Hindemith e Alban Berg. Sarabanda é uma dança de corte e, certamente como os seus protótipos dos séculos XVII e XVIII, serve para conter, senão mesmo mascarar, através de formas elegantes, os terrores que habitavam as histórias familiares. *Saraband* é, deste modo, o título desta obra e que remete para a época barroca, quando a Sarabanda perdeu as conotações lascivas que conduziram à sua proibição na Espanha quinhentista, para se tornar uma vagarosa e solene dança de procissões. No entanto, no filme, conserva-se essa lascívia na perturbadora relação incestuosa entre Henrik e Karin, a filha com quem o pai partilha a cama e a quem beija na boca. Mas talvez o exemplo mais explícito dessa lascívia seja o plano em que, no final do sexto capítulo, Karin aparece sozinha no ecrã todo branco, com o violoncelo entre as pernas.

Sobre a Sarabanda, Ingmar Bergman comenta: “A Sarabande is actually a dance for couples. It’s described as a very erotic and was banned in the 16 th-century Spain. [...] The film follows the structure of the Sarabande: there are always two people who meet.”³²⁸ De facto, a primeira cena junta Marianne e Johan, a segunda aproxima Karin e Marianne, a terceira opõe Henrik a Karin. A quarta cena mostra o confronto entre Johan e Henrik: o filme completa e fecha o círculo. Esta cadeia de acontecimentos remete para a dança e permite a Ingmar Bergman introduzir as personagens uma após a outra. O título deste filme é também um modo de remeter e apontar para as muitas outras Sarabandas citadas por Ingmar Bergman na sua filmografia. O realizador justifica, assim, a afirmação de que *Saraband* pode mesmo ser entendido como uma Sarabanda:

³²⁷ Idem *Apud Ciclo Ingmar Bergman*, Lisboa, Março / Maio de 1989, p. 38.

³²⁸ Cf. Idem *in* site da Fundação Ingmar Bergman: <http://www.ingmarbergman.se>. Acedido a 3 de Maio de 2010.

Film and music are much the same. They are means of expression and communication that bypass man's reason and touch His emotional centers. [...] When you hear one of the last symphonies by Mozart, [...] suddenly the roof opens up to something that is bigger than the limitations of the human being. [...] To make a film is to try to open up the roof – so we can breathe.³²⁹

Por outro lado, a relação ambígua entre o amor e a violência em *Saraband* centra-se, sobretudo, nas personagens masculinas. Tendo como ponto de partida a identidade individual de ambas as personagens masculinas, pode observar-se que, em *Saraband*, o cerne da violência, presente no amor, está numa necessidade e numa luta pelo reconhecimento por parte do outro: este outro tanto podia ter sido a mulher amada, quando viva, como os rivais que surgem no jogo amoroso – Henrik e Johan. A mulher amada parece ser entendida, de forma geral, como objecto de desejo apontado por outro: o facto de Johan odiar Henrik, seu filho, e venerar Anna, parece ter feito aumentar o amor de Henrik por ela. No capítulo quatro “Uma semana depois o Henrik visita o pai” Johan, ignorando o efeito terrível que as suas palavras estão a provocar no filho, diz-lhe: “O ódio sincero deve ser respeitado e é o que faço, mas não me importo se me odeias. Mal existes para mim. Se não tivesses a Karin, que *felizmente saiu à mãe* dela, não existirias de todo para mim.” (CdF)³³⁰ Já anteriormente, em *Cenas da vida conjugal*, apercebemo-nos de que, após a separação do casal, Johan e Marianne, o facto de ambos, posteriormente, estabelecerem um novo relacionamento amoroso com um outro, parecia aumentar o desejo entre eles.

Esta relação triangular vem confirmar que é necessário um terceiro elemento que venha permitir a distância da mulher amada. É este terceiro elemento que ao separar une, o que evidencia o lugar fulcral da violência como mediadora no acesso ao amor. A morte aparece como a concretização máxima do desejo de distância para poder existir amor. Porém, esta situação levanta um problema: se a mulher amada não existe não estarão ambos condenados a uma “eterna” procura? De facto consideramos que é aqui que o amor toca a violência de forma mais marcante. O amor parece só se tornar pleno na morte, pois é ela que permite a sua recriação.³³¹

³²⁹ Idem, *Ibidem*.

³³⁰ Itálicos nossos.

³³¹ Esta situação irá conduzir à mitificação da mulher amada ausente, como veremos no subcapítulo seguinte: 3.1. “Na sombra de um sorriso. O desejo de fuga.”

Este jogo amoroso vai de encontro ao esquema triangular do desejo apontado por René Girard e traça um esquema predatório do amor.³³² Segundo R. Girard, os grandes dramas e romances revelam que não desejamos um objecto pelo que ele é intrinsecamente, mas porque alguém que consideramos um modelo para nós no-lo aponta como objecto de desejo. O desejo seria assim alteritário porque imitaria sempre o desejo de um outro. Este esquema mimético e triangular do desejo é notório na relação que nos é revelada e que se estabelece entre Henrik, Anna e Johan. O desejo aparece sobretudo como um enaltecimento da sugestão em detrimento das impressões do próprio.³³³

O ciúme e a humilhação estão relacionados com este problema e são dois temas estruturais na obra de Ingmar Bergman.³³⁴ Já em *A máscara* (1966) o tema da posse é evidente e sublinhado, sobretudo, no plano em que os rostos das duas protagonistas são sobrepostos; mas talvez uma das mais conseguidas conjugações destes dois temas seja a cena inicial de *Noite de circo* (1953), na qual um homem mascarado de palhaço rico leva nos braços, sob um sol escaldante, a sua mulher, que momentos antes tomava banho nua diante de uma guarnição de soldados. Nesta cena o realizador sueco cria um jogo de distorções formais – ângulos de filmagem acrobáticos e saturações de luz – que reforçam a abertura de uma passagem entre a fantasmagoria e a realidade, exprimindo uma realidade interior como é esse calvário alucinante: o ciúme. Também em *A hora do lobo* (1968), numa cena com um significado semelhante, marcada pelas mesmas características oníricas só que acentuadas pela loucura do protagonista, Ingmar Bergman consegue traduzir claramente o ciúme. O argumento do filme centra-se na história do protagonista, Johan, que vive isolado numa ilha com a mulher, Alma. À medida que o filme vai decorrendo a loucura vai tomando conta de Johan, tornando-se cada vez mais difícil distinguir entre o que é realidade e o que é ficção. Quando vai ao encontro de Veronica, a mulher amada que mitificou, Johan, o protagonista encontra o barão Von Merkens – representado por Erland Josephson o mais recente alter-ego do realizador sueco, depois de Max Von Sydow que neste filme é o protagonista. Este

³³² Cf. René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Imp. 1999, *passim*.

³³³ Um outro exemplo sugestivo deste esquema mimético e triangular do desejo é dado em *The Fly* (1986), realizado por David Cronenberg. Neste filme, a situação que desencadeia a decisão final e fatal de Brundle, o protagonista, experimentar a máquina que inventou, é o ciúme que sente em relação a Verónica, a sua namorada. Por engano a máquina em vez de o teletransportar combina os seus genes com os de uma mosca que, por acaso, entrou com ele nela. Ao transformar-se, progressivamente em mosca, essa sua decisão torna-se irreversível, conduzindo-o à morte. Podemos assim, mais uma vez, constatar a íntima relação entre o amor e a violência.

³³⁴ Segundo Jörn Donner, a humilhação é “o próprio cerne da filosofia artística de Bergman”. Jörn Donner *Apud* Jacques Mandelbaum, *Ingmar Bergman*, Paris, Lisboa, 2008, p. 1.

barão, dono do castelo, é mais um dos seus demónios, e antes do encontro de Johan confessa-lhe que Veronica tinha sido sua amante antes de conhecer Johan e que por isso sente ciúme. Nesse momento, o barão afasta-se para o interior de uma sala vazia e sobe por uma parede até chegar ao tecto de onde fica pendurado de cabeça para baixo. O ciúme distorce todas as perspectivas do real e por isso esta cena torna-se na sua metáfora perfeita.

Ainda no que respeita ao esquema triangular do desejo, também nesse ponto *Million Dollar Baby*, inverte uma situação triangular arquetípica – dois homens e uma mulher – na qual todas as consequências previsíveis são, sistematicamente, elididas: Maggie não se interpõe entre os dois homens, a sua presença não engendra nem conflito nem ciúme; Frankie não deseja Maggie, nem se apaixona por ela, nem ela por ele. Toda a sexualidade está ausente no filme.³³⁵ Esta situação acontece porque Maggie e Frankie são feitos um para o outro: ele substituirá o pai que ela perdeu, ela substituirá a filha que o rejeitou. Tanto um como outro negam esta necessidade de um substituto. Maggie quer ver em Frankie um mentor, um treinador – desde o início do filme, mesmo antes de Frankie aceitar treiná-la, ela insiste em chamar-lhe “boss”. Ele quer ver nela apenas mais uma “cliente” do seu ginásio, porque não deseja reembolsá-la dos seis meses de inscrição que já tinha feito.

De qualquer modo, a relação entre Maggie e Frankie passa por Scrap. O realizador multiplica os enquadramentos onde as três personagens são dispostas no campo, parecendo que ocupam, cada uma, um ângulo de um triângulo invisível. Também a música, em particular, a faixa “Morgan Blue”, contribui para unir os três personagens.³³⁶ Uma cena na qual Frankie observa Maggie, na obscuridade, que treina pela noite fora, anuncia uma cena posterior na qual Scrap, permanecendo na obscuridade, naquele mesmo lugar – o enquadramento e a iluminação são os mesmos – observa, também ele, Maggie. Tanto numa como na outra cena, ficamos na dúvida sobre se quem observa é

³³⁵ Se se pode pensar que entre as duas personagens pode existir um amor vagamente incestuoso, que permaneceria inconsciente, não partilhamos dessa opinião. Um filme que foca esta relação triangular, de modo convencional, e que demonstra como termina em tragédia é *Dead Ringers* (1988), de David Cronenberg. Este filme narra a história de dois irmãos gémeos ginecologistas que são muito unidos até ao momento em que se apaixonam pela mesma mulher; uma das cenas mais reveladoras do filme é a sequência do sonho de Claire, a mulher amada por ambos, na qual fantasia dormir com os dois irmãos na mesma cama, unidos pelo estômago como gémeos siameses. Claire separa-os um do outro, roendo a carne que os une.

³³⁶ Numa entrevista, Clint Eastwood refere que o mesmo sucede em *Mystic River* (2003), no qual a música representa uma tríade: os três rapazes que crescem juntos. O realizador acrescenta que, em qualquer dos casos, é o argumento que determina o lugar e a natureza da música. Cf. Clint Eastwood Cit. in “L’Actualité. Clint Eastwood”, *Positif*, nº 530, Abril de 2005, p. 14.

Frankie ou Scrap. Este motivo ternário encontra um curioso eco no interesse de Frankie pelo mistério da Santíssima Trindade, assunto sobre o qual interroga o seu padre confessor. Este último, pouco interessado em discussões teológicas, foge às suas questões referindo que essa é uma questão de fé. Não será o próprio amor, sentido pelas três personagens, um mistério semelhante?

O não-dito domina essa relação de amor, quase misteriosa, entre Frankie / Maggie e Frankie / Scrap.³³⁷ Frankie baptiza Maggie com um nome gaélico, cujo sentido ela só chega a conhecer no seu leito de morte, concretizando, desse modo, a sua adopção simbólica. De modo semelhante, através de um simbolismo recíproco, Maggie convida Frankie a provar “the best lemon pie in the world” (CdF), no modesto *dinner*, que frequentava com o pai.

Também em *Hable con ella* assistimos a dificuldades na comunicação entre os parceiros amorosos, mas por outras razões. Neste filme descobrimos duas mulheres em coma e, por isso, imobilizadas e mudas que parecem ser apenas o pretexto para um diálogo que depende do seu silêncio, da sua incapacidade de se movimentarem, da própria impossibilidade de estarem ali. Os dois casais amigos constituem-se, neste caso, por um só membro de entre eles que seja capaz de articular discurso ou de movimentar-se, devido à circunstância das respectivas mulheres. Esta situação não deixa de ser irónica, pois remete para a situação de muitos casamentos, até mesmo sob uma perspectiva tradicional. Benigno comenta com Marco que ele e Alicia (que permanece em coma) se dão melhor que a maioria dos casais. Neste caso, a mulher parece constituir um pretexto para um discurso certamente destinado a elogiá-la implicando, por isso, a sua mudez e imobilidade.

Por outro lado *Saraband*, podemos pensar, é um filme de duplos, apesar da situação triangular que já analisámos. Na própria estrutura formal do filme reparamos que na grande maioria das cenas nunca estão mais do que duas personagens. Marianne aparece como um duplo de Anna, mãe ausente. É com ela que Karin fala sobre as suas angústias e é para ela que lê a carta da sua mãe, entre lágrimas. É a descoberta desta carta e uma conversa que tem com Marianne que insuflam em Karin a coragem para partir, rumo ao seu futuro e, tal como ela previra, conduzem o seu pai a uma tentativa de suicídio. Karin é também ela própria o duplo da sua mãe ausente, tanto para Henrik, seu pai, como para Johan, seu avô. Como já referimos, a relação incestuosa entre pai e filha é óbvia, representada de forma discreta mas, nem por isso, menos perturbadora – Henrik partilha a

³³⁷ Confira a análise do não-dito entre os protagonistas de *Million Dollar Baby* no subcapítulo anterior, 2.3. – “O que ficou por dizer”, *passim*.

cama com Karin e chega a beijá-la sofregamente na boca.³³⁸ No capítulo oito, “Saraband”, Karin chega mesmo a dizer ao pai: “não quero ser uma substituta da mãe, recebendo os teus elogios pelo que não sou.” (CdF) Também para Johan, Karin não deixa de representar o duplo da sua mãe ausente, tal afirmação é confirmada no sexto capítulo denominado “Uma proposta”. Ou como refere João Bénard da Costa a propósito da cena:

(...) é, sem dúvida, a mais erótica do filme. Toda vestida de encarnado (da única vez que se veste assim, roubando a cor a Liv Ulmann [Marianne]) cercada pelos sons altíssimos da 9ª de Bruckner, Karin, antes de entrar no escritório do avô, controla cuidadosamente a aparência e vestes, e avança depois, sem que ele a ouça, até o despertar com um beijo e uma vénia.³³⁹

Especificamente em Johan, parece existir uma dificuldade em descentrar-se de si próprio. Tal afirmação pode fundamentar-se logo no início da construção desta personagem em *Cenas da vida conjugal*. Na cena inicial deste filme, quando a entrevistadora pede ao casal Johan e Marianne que se descrevam a si próprios, Johan de um modo completamente auto-centrado só consegue dizer bem de si próprio, considerando-se perfeito em todos os campos da sua vida. A única vez que fala de Marianne é de maneira indirecta e quase impessoal, para dizer que ele próprio é “bom na cama” (CdF). Marianne, pelo contrário, só consegue falar sobre Johan, reiterando os seus auto-elogios, diz que são casados há dez anos e que têm duas filhas: Karin e Eva. Em *Saraband* confirma-se a existência destas duas filhas do casal mas, por razões que desconhecemos, passam a chamar-se Sara e Marta. Esta última é a filha que Marianne vai visitar na casa de saúde no final do filme.³⁴⁰

³³⁸ No capítulo três, “Sobre a Anna”, quando Henrik compara a discussão que teve com Karin a uma que tinha acontecido entre ele e a sua mãe, de certa maneira, confessa que a vê como um duplo de Anna. Revela a Karin que, tal como lhe tinha dito a ela, disse a Anna quando esta se preparava para sair de casa, numa voz que não parecia a sua: “Ninguém me deixa! Ninguém se vai embora e me deixa!” (CdF)

³³⁹ Cf. João Bénard da Costa, “A casa encantada, *Saraband*”, “Espaço Público”, *Público*, 21 de Janeiro de 2005, p. 6.

³⁴⁰ São inúmeros os exemplos que comprovam o comportamento egoísta de Johan ao longo de *Cenas da vida conjugal*. Ainda na cena da entrevista, Johan refere: “o meu lema é vive e deixa viver.” Marianne diz que não concorda com ele e afirma que acredita na compaixão: “Se as pessoas aprendessem a interessar-se umas pelas outras quando crianças... o mundo seria um sítio diferente.” No capítulo dois, “A arte de varrer as coisas para debaixo do tapete”, Marianne diz a Johan, na brincadeira: “E se começássemos a trair-nos mutuamente? O que farias?” Johan responde sério: “matava-te, claro.” E, no entanto, no capítulo seguinte, “Paula”, Johan diz a Marianne que ama outra mulher. Johan diz-lhe com frieza, enquanto lê um livro, que já ama Paula desde há quatro anos. No capítulo intitulado “Vale de lágrimas”, passados seis meses depois da separação, Johan continua insensível aos sentimentos de Marianne, mesmo sabendo que ela o ama. Diz-lhe que sente desejo por ela e ao jantar refere que o convidaram para dar uma cadeira na Universidade de Cleveland. Confessa que lhe vai saber bem emigrar porque ali não tem nada que o prenda. Não se lembra sequer das duas filhas – Marianne refere, antes do jantar, que ele se esqueceu do aniversário delas outra vez e pede-lhe para não o

Em *Hable con ella*, Marco comenta com Lydia no carro, após assistirem juntos ao casamento de Angela, o seu amor do passado, “El amor es la cosa más triste cuando se acaba, lo dice una canción de Jobim...” (CdF) – É o que poderia ter dito Marianne, em *Cenas da vida conjugal*, quando descobre que Johan a traía com Paula e, passados anos, também em *Saraband*. O mesmo poderia ter sido dito por todas as personagens dos outros filmes em estudo.

Ao procurar o amor que não existe, Johan não consegue perceber o amor que Marianne sente por ele. Em *Saraband*, no capítulo um “Marianne põe o seu plano em acção”, somos informados que ela percorreu 340 km apenas para o ver e quando Johan lhe pergunta porque o foi visitar após 32 anos sem se verem, Marianne diz-lhe que não vai responder a essa pergunta. Johan nunca chega a perceber o motivo da sua visita. No capítulo dez, “O crepúsculo”, quando Johan e Marianne estão ambos deitados na cama nus, depois de apagada a luz, Johan volta a acendê-la para perguntar a Marianne se já lhe pode dizer porque apareceu assim de repente; ela responde que pensou que ele a chamasse. Johan diz-lhe que não compreende. Marianne responde-lhe que compreende que ele não compreenda. Do mesmo modo no capítulo um, Marianne diz a Johan que ainda sofre quando pensa no casamento dos dois e nos adultérios que ele cometia - Johan diz que não. Quando Karin, no capítulo dois, pergunta a Marianne se ela ainda ama ou se alguma vez amou o seu avô, Marianne responde que “provavelmente sim... completa e sem reservas” (CdF) e que nunca suspeitou disso. Ao longo do filme, mesmo das formas mais subtis, parece transparecer o amor que Marianne sente por Johan. Por exemplo, no capítulo nove intitulado “Crucial”, Johan comenta por detrás de Marianne que não se compreende o facto de Henrik, seu filho, ter tido o privilégio de amar Anna e de ela o ter amado a ele. Como está por detrás de Marianne não consegue ver o seu rosto e por isso pergunta-lhe se está com o seu sorriso irónico. Marianne responde, com o rosto marcado pela dor e

voltar a fazer. Depois do jantar Marianne lê para Johan passagens do seu diário, que diz ter sido aconselhado por um psicólogo onde ela passou a ir; passado algum tempo, quando olha para Johan, este está a dormir. No entanto consideramos que é no capítulo “Os iletrados” que se explicita de forma mais evidente o modo como o amor de Johan por Marianne está intimamente relacionado com o seu egoísmo. Neste capítulo, quando estão ambos prestes a assinar os papéis do divórcio, no escritório de Marianne, o ódio reprimido que sentem um pelo outro explode, Johan tranca Marianne no escritório e não a deixa sair, acabando por agredi-la fisicamente, tal como ela a ele. No último diálogo do filme, Johan acaba por admitir que ama de forma egoísta. Marianne diz-lhe, após o seu pesadelo: “Aflige-me o facto de eu nunca ter amado ninguém. Eu acho que também nunca fui amada. Isso aflige-me.” Johan responde: “Agora estás a ser teatral. Eu sei o que sinto. Amo-te à minha maneira egoísta. E acho que tu me amas... à tua maneira confusa e maçadora. Amamo-nos... Como as pessoas se amam na Terra. Mas tu és tão exigente. É tão simples quanto isto: aqui estou eu numa casa escura algures no planeta... com os meus braços à tua volta. E aqui estás tu nos meus braços. Eu não tenho empatia com os outros seres humanos. Não tenho imaginação, suponho. Não sei como é o meu amor, e não consigo descrevê-lo. A maior parte do tempo eu não o sinto.” Marianne pergunta-lhe: “Achas que eu também te amo?” Johan responde-lhe: “Acho, sim. Se nós insistirmos nisso, o amor desaparecerá.” Todas as citações são CdF.

que apenas os espectadores conseguem ver: “Não estou a sorrir de todo. Estou a tentar não chorar.” (CdF)

Estas características da relação entre Marianne e Johan já estavam explícitas em *Cenas da vida conjugal*, no qual era dado a conhecer a vida psíquica e sexual do casal por um período de cerca de dez anos. Os dois acabaram por se divorciar e voltar a casar. A última cena de *Cenas da vida conjugal* não deixa de remeter para o capítulo dez de *Saraband*, quase no final deste último. Essa última cena, intitulada “No meio da noite numa casa escura” mostra a relação profunda que existe entre Johan e Marianne e que ultrapassa a relação amorosa, como se essa ligação fosse uma salvaguarda que os protegesse da sua condição mortal, um amor que ultrapassa convenções e outros amores que aparecessem – nessa altura os dois já estavam divorciados. No capítulo dez de *Saraband*, Johan entra no quarto de Marianne apavorado, provavelmente na hora que Ingmar Bergman denomina como a “hora do lobo” (no filme com o mesmo nome, de 1968). Johan despe-se e pede a Marianne que se dispa também e que se deite com ele. Até Marianne apagar a luz esse momento dura apenas uma fracção de segundo, porém nele sucede um puro milagre de enquadramento, como se toda a obra de Ingmar Bergman convergisse nesse ponto minúsculo, onde se fundem o trágico e o grotesco. Durante esse instante, ele e ela são, em simultâneo, marido e mulher, amantes, mãe e filho, irmão e irmã manifestando-se, simultaneamente, o absurdo da abolição de permanência no Paraíso Bíblico (que não existe). Como Lindhorst, o homem-pássaro, um dos demónios que aterrorizam Johan, o protagonista de *A hora do lobo*, lhe diz antes do seu encontro onírico com Veronica, a mulher amada que mitificou, e depois de o maquilhar: “Aqui estás tu. Olha para o espelho. És tu próprio e, no entanto, não és tu próprio. A condição ideal para um encontro amoroso.” (CdF)

Por vezes, muitas pessoas identificam amar com fazer porque sentem, provavelmente, que têm de fazer algo para satisfazer as suas expectativas ou as dos outros. O paradoxo está em que, muitas vezes, nada fazer – focando-nos apenas em ser quem somos e não focando-nos, constantemente, naquilo que fazemos – representa uma forma de amor mais plena. Marianne adopta essa atitude com Johan: respeita-o *apesar* de quem ele é. Como refere Niklas Luhmann:

One can characterize intimacy by saying that in it the (selective) inner experience of the partner, and not just his actions, becomes relevant for the actions of the other person. French

Classicism used various topoi to describe this: it claimed that nothing was trifling in love, emphasized that fulfilling one's duties was incompatible with love, and that it was not enough to do all that was demanded of one, but rather one had to anticipate the other's wishes. German Idealism would have put it differently: making the other's relation to the world one's own meant enjoying it with him. The high degree of verbalization of love relationships confirms this theory. Lovers can talk incessantly with each other because everything they experience is worth sharing and meets with resonance.³⁴¹

O Eu funciona, assim, como um sistema catalizador, cristizador e de controlo que ajuda a manter, dentro de certos limites de distância e acessibilidade, a relação da pessoa com o outro, importante para ela. O processo relacional é complexo, envolvendo proximidade e distância, aproximação e retrocesso, atracção e repulsa.

Ao reflectirmos sobre o amor como um sistema comunicativo estamos a referir-nos, concretamente, ao contexto espaço-temporal dos filmes em estudo. Na modernidade tardia, o casal tende a tornar-se uma rede de poderes e prazeres articulados em múltiplos pontos e com relações sempre em transformação. As relações amorosas tendem a surgir como uma negociação transaccional de compatibilidades pessoais de forma igualitária.

Por outro lado, como já referimos, a auto-identidade torna-se particularmente complexa nos tempos mais recentes, pois o Eu tende a surgir como um projecto reflexivo: uma interrogação sobre o passado, o presente e o futuro. É neste sentido que a sexualidade pode passar a pertencer ao indivíduo, à medida que o seu tempo de vida se torna internamente referencial e que a auto-identidade é entendida enquanto esforço no sentido de uma reflexão organizada. A sexualidade tende a ser redefinida e privatizada. Todas estas questões vão ter implicações na transformação da intimidade, levando a um tipo de relação que A. Giddens designa por “relação pura.”³⁴² Este tipo de relação, segundo o autor, não se prende em absoluto com a virgindade, consistindo num tipo de relacionamento que tem uma duração dependente da satisfação que proporciona a ambas as partes.

³⁴¹ Niklas Luhmann, “The Contemporary Codification of Intimacy” *Apud* James Faubion, ed. lit., *Rethinking the Subject. An Anthology of Contemporary European Social Thought*, Boulder, San Francisco, Oxford, 1995, p. 139.

³⁴² Anthony Giddens, *Transformações da intimidade (...)*, Oeiras, 2001, p. 39 e *passim*. O autor refere que “o amor confluyente é activo, contingente, e, por isso, choca com as qualidades de ‘para sempre’ e ‘único e exclusivo’ do complexo do amor romântico. A sociedade contemporânea de ‘separação e divórcio’ surge mais como resultado da emergência do amor confluyente do que como sua origem. (...)”. Cf. *Idem, Ibidem*, pp. 41,42.

Na modernidade tardia, a “relação pura” começa a substituir cada vez mais o casamento, porém o modelo patriarcal continua arraigado na ordem económica e social, manipulando a força das resistências psíquicas que moldam os comportamentos femininos e masculinos.

Como já referimos, a questão existencial da consciência de si projecta-se na biografia frágil que o sujeito constrói sobre si mesmo. A identidade pessoal encontra-se na capacidade de manter a continuidade de uma narrativa individual e essa capacidade é também decisiva no que respeita ao relacionamento amoroso. Em todos os filmes, a grande maioria das personagens revela uma frágil coerência na manutenção dessa continuidade e isso revela-se nos relacionamentos afectivos que estabelecem. Neste sentido o problema do amor residiria no facto de que as dificuldades amorosas viriam sempre ligadas a uma problematização da própria vida. A evolução no amor acompanharia a evolução na identidade, sendo que o encontro do ser amado representaria o encontro com uma narrativa individual construída de forma coerente.

Por outro lado, o modo como o amor está entrosado com a violência está relacionado, também, com o facto de que quando um Eu olha um Outro, esse processo tem um retorno. Ou seja, o Eu tem consciência da sua imagem objectificada por um Outro sujeito. Quando tenho consciência de um outro Eu, não o vejo apenas a ele, vejo-me também. O que o Outro devolve é o meu Eu ser um objecto para ele. Esta situação é denominada por J.P. Sartre como “para o outro”.³⁴³ Tal reflexão levanta, no entanto, um problema: quando sou apenas Eu, sem o olhar do Outro, sou um projecto, é o olhar dele que me coisifica – “devir como uma coisa” – na expressão de J.P. Sartre. Esta não é uma relação pacífica, pois implica uma cristalização da imagem do Eu. No entanto este conflito já não remete para a consagrada hostilidade de Hobbes – “o Homem é o lobo do Homem” –, o conflito percebido por J.P. Sartre remete para as relações intersubjectivas: o Eu desejaria capturar o modo como o Outro constrói uma imagem do Eu, capturando a sua liberdade de conceber como o meu Eu é objecto para ele. Este é um projecto impossível que conduz a um amor relacionado, irremediavelmente, com o sadismo e o masoquismo. Este constituiria para Sartre o modo de conceber todas as relações humanas: O Eu quer absorver o Outro e ser o único objecto para o Outro – como se pensasse: se sou objecto, então que seja o único objecto. A ideia subjacente

³⁴³ Cf. Jean-Paul Sartre, *A transcendência do Ego, seguido de Consciência de si e Conhecimento de si*, Lisboa, 1994, *passim*.

a este esquema é que, quando o Eu fosse de encontro a Outrem, o que prevaleceria seria sempre o cuidado consigo mesmo e não com o Outro.

Estas ideias relacionam-se com a violência inerente ao olhar libidinal que ao ser, tendencialmente, fixo e estático aprisiona o sujeito percebido nessa mesma percepção: “(...) the world does not approach the eye but the person looking makes an onslaught with his eye upon the world, in order to ‘devour’ it.”³⁴⁴ Porém, embora este esquema se possa aplicar à relação entre Johan e Henrik e entre eles e Anna, em *Saraband*, pelo que já referimos, não pode ser generalizável a todas as relações intersubjectivas.

De qualquer modo, o olhar libidinal não deixa de ser uma evidência nos filmes em estudo. Em *American Beauty*, por exemplo, o olhar é uma forma de desejo o que não implica, necessariamente, a posse violenta do ser amado. No entanto, o olhar em *American Beauty* não deixa de implicar a vontade de se apoderar de um outro: Lester apodera-se da imagem que constrói de Angela; Ricky da de Lester e Jane; o pai de Ricky da do seu filho e da de Lester; enfim, Lester com o seu olhar metafísico unifica o filme numa composição circular, apropria-se, com o supremo acto da própria libertação - a morte - do olhar absoluto que engloba todas as outras personagens. O filme romantiza a perseguição das mulheres e o olhar predatório ao relacionar o comportamento de Ricky com a procura da própria arte. Ricky expressa o desejo criativo através da perseguição obsessiva de Jane, ao fotografá-la e filmá-la, através da janela do seu quarto, num primeiro momento, sem o seu consentimento ou conhecimento. De modo semelhante, Lester chega a telefonar para Angela e desliga-lhe o telefone mal ouve a sua voz: sempre que está com ela os planos mostram-no a cercá-la no próprio enquadramento da cena, criando um sentimento de prisão e claustrofobia.

Quando Ricky filma Jane, olha não directamente para ela, mas sim para a sua pequena imagem no ecrã da câmara de vídeo digital que segura nas mãos. Num dado momento do filme, Jane apercebe-se que Ricky está a filmá-la e despe-se lentamente para ele. Esta cena sublinha a economia *scoptophilic* do cinema num estilo semelhante ao de *Rear Window* (1954), de Alfred Hitchcock, e inclui uma dinâmica activa e exibicionista que sublinha os objectivos do cinema no

³⁴⁴ Otto Fenichel *Apud* Jessica Evans, Stuart Hall, ed. lit., *Visual Culture: the Reader*, Londres, Thousand Oaks, New Delhi, 1999, p. 331. Para um aprofundamento das relações entre o olhar libidinal e a violência confira todo este capítulo “The scoptophilic instinct and identification”, pp. 327-339 e Sigmund Freud, “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” Cit. in *Textos essenciais de psicanálise*, Vol. II – *A teoria da sexualidade*. Selecção e introdução de Anna Freud, 2ª ed., Mem Martins, 2000, pp. 13-52.

seu desejo de ser visto, percebendo a presença do espectador que vê. Uma cena posterior, com uma carga igualmente exibicionista e *voyeurista*, é a cena recíproca na qual Jane filma Ricky nu enquanto ele relata, sem desconforto aparente, um acontecimento potencialmente traumático e difícil na sua história pessoal recente.

De qualquer modo, a representação de certas formas de olhar como expressões de violência não deixa de ser complexa. Neste contexto, *Hable con ella* parece revelar com clareza essa opacidade e complexidade. O cerne do filme é a vivência de um autêntico amor louco, o de Benigno pelo corpo de Alicia em coma; um amor único que não parece conhecer qualquer limite ou troca possíveis e que faz com que o espectador, em vez de julgar Benigno, possa reconhecer-se nele e identificar-se com o seu amor. O filme, a partir do que é vivido pelo enfermeiro “doente” – Benigno pode significar isso mesmo, como quando nos referimos a um cancro benigno – poder-se-ia intitular “A minha vida amorosa”. Esta confissão única, que não deixa de se relacionar com as contradições exploradas por Bataille, confronta-nos com o tal poder mortal do olhar que, neste caso, está relacionado com aquele dos homens sobre o corpo das mulheres.³⁴⁵ Quer seja em relação a Alicia, observada a dançar através de uma janela, ou a Lydia, observada na arena a combater os touros, o olhar dos homens sobre o corpo delas em movimento e, depois, inerte, é uma constante ao longo do filme - o olhar masculino provoca não tanto o cessar do movimento, mas antes a sua fixação. O seu efeito parece mesmo ser o de matar a vida e, no entanto, não deixa de ser esse olhar, e o prazer que ele provoca, o que acaba por devolver a vida e lhe dar sentido.

O olhar em *Hable con ella* está também relacionado com o cinema. Sob um ponto de vista patológico, o amor de Benigno por Alicia é comandado por um desejo de posse irreprímível, que se manifesta através do olhar e do toque, e pela obsessão do controle absoluto – amar o outro sem que ele ofereça qualquer resistência – que o confina a um estado de morte ideal ou de redução de um corpo a um objecto orgânico absoluto (as pernas, os braços, o peito...) Esta forma de amor por um outro ser aproxima-se da descrição radical que Buñuel fez em *Viridiana* (1961), se aproximarmos o comportamento de Benigno ao de Fernando Rey quando ocorre a este último abusar do corpo de Viridiana adormecido. Esta dimensão necrófila associa-se ao amor pelas imagens. Na cena inicial de *Abismos de pasión* (1953), Buñuel associa a paixão da mulher ao acto desastrado do homem que apanha borboletas e as coloca num copo fechado. Em *Hable con ella*, Alicia, observada por

³⁴⁵ A relação do amor com a morte em Georges Bataille é aprofundada em seguida. Cf. p. 249.

Benigno, é uma borboleta esvoaçante que acaba por ser presa num copo. A vitrificação do corpo de uma mulher em movimento, causada pelo olhar de um homem, é esse ponto de conversão da pulsão sob a forma de uma imagem.

O usufruto egoísta das imagens e o prazer necrófilo que sustentam a paixão pelo próprio cinema constituem um outro tema central de *Hable con ella*. Desde a primeira cena está lá o espectáculo, com duas mulheres no bailado de Pina Bausch, vistas por dois homens sentados lado a lado, um vendo o outro chorar. No final, um outro bailado, mais animado, e um novo casal em formação, fundado sobre a morte de um outro que os tinha reunido. No meio, dois homens, numa mesma clínica, no seu respectivo quarto, com a sua correspondente mulher em coma. Depois o momento que talvez traduza a infância cinéfila de Pedro Almodóvar: Benigno na janela do seu apartamento, apresentado como o lugar da sua mãe, deslumbrado por uma figura feminina e por um corpo que dança, através de um ecrã de vidro. Um tempo associado ao cinema mudo a que se vai juntar o sonoro: o momento em que Benigno relata a Alicia em coma o filme que viu na véspera. De facto, como sucede em muitos filmes de Pedro Almodóvar, com a função dos dois bailados que iniciam e encerram *Hable con ella* e como o filme mudo, *El amante menguante*, inserido neste último, também a cena em que Benigno observa Alicia e a sua professora Katerina a dançarem sem conseguir ouvir o que dizem, ao remeter para o cinema mudo, indicia uma acção que veremos num momento posterior do filme – especificamente aquela em que Benigno conta o filme mudo *El amante menguante* a Alicia.³⁴⁶

O poder do olhar é, deste modo, relevante nos filmes em estudo. Uma das leituras possíveis do episódio bíblico de Adão e Eva é a de que, ao partilharem a maçã do conhecimento, ambos abrem os olhos e vêm pela primeira vez que são seres com sexos diferentes. O homem e a mulher, ao tornarem-se seres visuais e criaturas presas do olhar de Deus, sabem desde esse momento que estão submetidos à morte que constitui a sanção de um corpo sexuado, na medida em que um organismo não sexuado, a bactéria por exemplo, a forma primitiva do protozoário, não conhece a morte.³⁴⁷ Em *O banquete* de Platão, Aristófanis lembra que nas mitologias primitivas o ser humano

³⁴⁶ Ao fazermos alusão à infância cinéfila de Pedro Almodóvar não queremos significar que o cinema mudo foi uma das suas influências mais significativas, até porque o realizador espanhol não viveu na era do cinema mudo. O que queremos significar, em última instância, é o seu fascínio pelo cinema em si mesmo, desde pequeno.

³⁴⁷ Cf. Jacques Ruffié, *Le sexe et la mort*, Paris, 1986, p. 23 e ss.

era uno e perfeito. Possuindo quatro pernas e quatro braços, o ser humano era esférico, de uma completude que excluía o desejo e, por isso, a sua respectiva sanção: a morte.³⁴⁸

O olhar lembra, assim, a “verdade” do corpo como sexo, um corpo separado de uma unidade primeira. Se o olho nos permite manter o mundo à distância, distinguindo-nos dele, é também o que, dentro do corpo, nos recorda o nosso destino de sermos um ser separado de um todo original. Olhar é, neste sentido, desejar preencher essa falta, deslocar o nosso olhar para aquilo que não somos mais. Aristófanes conclui *O banquete* de Platão, referindo que “cada um de nós não passa, pois, de uma tésseira humana, divididos como estamos, em metades, à semelhança dos linguados; e é a sua própria metade, ou tésseira, que cada um infatigavelmente procura. (...)”³⁴⁹ Por isso em *A hora do lobo*, Alma confessa a Johan, seu marido, uma ideia que reitera ao longo do filme: “Eu quero que envelheçamos juntos de tal maneira que pensemos os pensamentos um do outro e nos tornemos pequenos, com as nossas caras enrugadas exactamente iguais.” (CdF)

Porém, ainda que mais explícito em *Saraband* e em *Hable con ella*, como acabámos de observar, em todas as relações amorosas entre as personagens podemos perceber que o desejo de aceder ao Outro na sua totalidade, embora exista, é impossível a sua realização. Esta abordagem relaciona-se com uma perspectiva sistémica desenvolvida sobretudo por Niklas Luhmann, teoria esta que tenta aplicar às ciências sociais conceitos e teorias das ciências naturais, seguindo de perto a concepção de “living-systems” e a teoria cognitiva pertencentes aos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela. Assim, entende-se que o modo de perceber o amor e a violência, em qualquer ser humano, constitui uma parte do sistema que ele próprio é (interessa-nos sobretudo o caso dos sistemas psíquicos e sociais e a sua interacção), no sentido em que o sujeito é autor e agente de conhecimento, sendo observador interno dos sistemas a que pertence e por isso também auto-observador e “observador de segunda ordem,” no sentido em que não tem acesso directo ao seu ambiente circundante – portanto, sujeito e objecto.³⁵⁰

Como refere Niklas Luhmann:

³⁴⁸ Cf. Platão, *O banquete*, Lisboa, Imp. 2001. O relato do mito encontra-se nos fragmentos 189-194.

³⁴⁹ Cf. Idem, *Ibidem*, p. 54. O tema das duas metades que compõem cada ser humano e que se desejam, permanentemente, completar, é recorrente desde a sua origem, no *Banquete* de Platão. Por exemplo, no primeiro filme realizado por Clint Eastwood, *Play Misty for me* (1971), este no papel de Dave Garland, o protagonista, refere, em determinada cena, à mulher que ama e que será sua namorada, Tobie Williams, que nos seus dias existia sempre uma forma vazia por preencher e que essa forma tinha as medidas exactas do corpo e alma de Tobie.

³⁵⁰ Niklas Luhmann, “Contingency as modern society’s defining attribute”, *Observations on modernity*, Stanford, California, 1998, p. 47 e *passim*.

(...) não se trata, no que respeita ao amor, apesar de no início assim parecer aos amantes, de uma ‘comunicação total’, nem de uma concentração temática de todas as comunicações possíveis no parceiro ou no relacionamento amoroso. Não se espera totalidade, mas antes universalidade da relação...³⁵¹

Segundo entendemos, uma das causas principais da violência inerente às relações que as personagens estabelecem com o mundo e com o Outro, consiste precisamente na pretensão de conseguir romper esta reclusão aprisionante, desejando uma “comunicação total” no relacionamento amoroso – é o que sucede, explicitamente, com Benigno de *Hable con ella*. Esta ideia corresponde, exactamente, à definição de desejo defendida por Pedro Almodóvar:

Vulgarmente falando, o desejo consiste na necessidade que alguém te ofereça toda a sua vida, que de todos os manjares possíveis o teu corpo seja o seu prato favorito, que o facto de te apertar entre os seus braços faça com que se esqueça de todos os problemas metafísicos, sociais, políticos, económicos, etc..., que ameaçam o mundo actual. No entanto, o desejo não é só isso. Compreendido em termos absolutos, além do corpo, as pessoas desejam possuir a alma do outro. Reconheço que isto pode acabar por ser bastante incómodo. Ninguém suportaria ser tudo para alguém, porque isso te impediria, entre outras coisas, de viver a tua própria vida. Embora se trate de uma contradição, a ilusão de ser desejado sem fronteiras (não importando que não te respeitem como pessoa) é algo que habita o cerne de todo o ser humano.³⁵²

Podemos assim concluir que as funções de um Eu, dentro de um sistema psíquico, são efeitos de outros sistemas no interior do seu ambiente; o Eu parece ser o resultado da construção de observações que faz partindo da diferença. Ou seja, o sujeito embora sendo agente e experiente é passivo, no sentido em que só indirectamente pode afectar o mundo / outro visto que só o conhece através das alterações que este introduz no mundo próprio. Assim, o mundo de um sujeito só poderia consistir no ambiente envolvente do mundo de um outro sujeito.

³⁵¹ Idem, *O amor como paixão, para a codificação da intimidade*, Lisboa, Imp. 1991, p. 23.

³⁵² Pedro Almodóvar *Apud* Mariana Branco, ed. lit., *Homenagem a Pedro Almodóvar*, Estoril, 2007, p. 75. Em *Entre tinieblas* (1983), uma das personagens afirma: “Hay una parte de mi que te necesita y otra que te odia y yo detesto ambas partes.” (CdF)

Nos filmes em análise, o desfecho desta busca incessante torna-se, muitas vezes, trágico pois o amor só se concretiza com a ausência, como já referimos, e essa ausência traduz-se, por vezes, na morte da mulher amada. Assim o amor só se torna pleno na morte, pois é ela que permite a sua recriação. Exemplos explícitos desta situação são o amor que Henrik e Johan sentem por Anna, em *Saraband*, e o amor de Benigno por Alicia em *Hable con ella*.

A violência é, deste modo, inerente ao amor. Pedro Almodóvar consegue transmitir esta ideia de uma maneira metafórica quando, em *Hable con ella* relaciona o amor de Lydia pelo toureiro Niño de Valencia com a própria tourada. Em *Hable con ella* é crucial a relação da toureira com o touro: o touro aparece como a personificação do amor–paixão, o amor que destrói. A arena é como a vida: o sítio onde se jogam o amor e a violência, como sugere explicitamente a ópera *Carmen* de Bizet, no filme de Francesco Rosi (1984).

Esta ideia já tinha sido trabalhada de forma mais explícita na relação amorosa de Diego e María em *Matador* (1986). O realizador espanhol comenta sobre estas duas últimas personagens: “the authentic *corrida* is theirs with each other.”³⁵³ – o mesmo poderia ser dito sobre Lydia e Niño de Valencia. A ligação entre o amor e a violência é explícita em todo o *Matador*, que termina com a morte ritualizada dos dois amantes, enquanto fazem amor, como se se tratasse, de facto, do toureiro (María) que mata o touro (Diego). Esta ligação transparece numa certa parte do filme na qual Diego comenta com María que ambos têm em comum uma obsessão com a morte; María responde que todos os seres humanos a têm. Sobre a tourada, Pedro Almodóvar comenta:

Even though bullfighting is a very masculine world, the torero takes on the female role in the *corrida*. When he puts on his shining costume, hard like armour, he resembles a gladiator. But the costume is also very tight – fitting, the way he moves in it isn’t entirely masculine, he hops about like a ballerina. During the first stage of the *corrida*, the *torero* represents temptation. He teases the bull, seduces him. It’s a typically feminine role.³⁵⁴

³⁵³ Cf. Idem Cit. in Mark Allison, *A Spanish Labyrinth. The films of Pedro Almodóvar*, Londres, Nova York, 2001, p. 28.

³⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 29.

- Talvez por isso Pedro Almodóvar tenha pensado, em *Hable con ella*, na atribuição do papel de toureiro a uma personagem feminina estabelecendo, em simultâneo, o paralelo entre a tourada (Lydia) e a dança (Alicia).

Esta relação do amor com a tourada parece estar relacionada com a crença de Georges Bataille na ideia de que toda a sexualidade humana é irracional, excessiva e até assassina, características estas que não dependeriam de contextos culturais, geográficos ou históricos mas sim de uma necessidade intemporal de tabus para que possam ser transgredidos.³⁵⁵ Para G. Bataille, tabus como a violação ou o assassinio são mantidos, unicamente, devido à sua transgressão ritualizada ocasional que, por sua vez, seria entendida como o garante da manutenção de um tabu. A tourada poderia estar relacionada com antigas culturas pagãs que ritualizavam essas transgressões através de oferendas sacrificiais. A morte dos dois amantes de *Matador* é preparada, exactamente, como um sacrifício ritual codificado. G. Bataille chega mesmo a afirmar que o momento do clímax amoroso se assemelha a uma pequena morte. Neste sentido, Diego e María são a encarnação extrema desse excesso comum a todo o desejo.

Porém, não apenas em *Matador* ou em *Hable con ella*, mas igualmente em todos os filmes do realizador espanhol, o amor está intimamente relacionado com a violência, como se Pedro Almodóvar fizesse sua a asserção de Roland Barthes: “J’ai mal à l’autre”.³⁵⁶ Isto acontece, seja porque o outro sofre, seja porque faz sofrer, mas esse amor nunca é partilhado no mesmo momento o que parece demonstrar que o encontro amoroso é, simultaneamente, uma forma de compaixão e um combate. Numa certa cena de *Atame!* (1989), Ricki surge diante de Marina e diz-lhe uma frase que pode resumir bem a situação das personagens almodovarianas: “Yo tengo 23 años, 50000 pesetas y soy solo en este mundo.” (CdF) O ser humano passa a sua vida numa permanente procura amorosa, como sabemos desde *O Banquete* de Platão, com o mito do Andrógino, mas Pedro Almodóvar é sem dúvida o realizador que leva mais longe esse dilema e essa ferida até ao seu paroxismo; desde a representação de personagens que têm sexo com o seu próprio pai (*Laberinto de pasiones*, 1982), até àquelas que o têm com uma pessoa em coma (*Hable con ella*). É como se as personagens de Pedro Almodóvar, ao não conseguirem estabelecer contacto com um outro, tentassem, por vezes, tornar-se elas mesmas num outro ultrapassando-se, trocando de sexo,

³⁵⁵ Cf. Georges Bataille, *O erotismo*, 3ª ed., Lisboa, 1988, *passim*.

³⁵⁶ Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, 1977, p. 69.

disfarçando-se como um outro - como observámos ao fazer alusão à teoria luhmanniana, este é um dos sonhos impossíveis de todo o ser humano.

Apesar de tudo, *Hable con ella* pode ser entendido como uma metáfora do amor relacionado com a vida e não com a morte. Talvez por isso Pedro Almodóvar tenha colocado em paralelo Benigno, o homem que acredita no poder do amor, e Marco, um homem triste que não consegue falar com a mulher amada em coma, Lydia, e que acaba por perder. “Hable con ella” é o conselho que lhe deu Benigno e que Marco nunca conseguiu seguir. Talvez porque, como nos revela o filme, não estava seguro do amor que sentia por ela. *Hable con ella* é um filme sobre o verdadeiro diálogo que implica respeito, por isso se chama “fala com ela” e não “fala comigo” e é também por isso que a mulher adormecida num profundo Lethes – o rio do esquecimento, segundo a mitologia clássica – é acordada apenas por esse tipo de amor.

Podemos, assim, concluir que em todos os filmes a força mais poderosa que impulsiona a violência é o medo e a força mais benéfica é o amor. O medo assume-se como um dos aspectos centrais da violência que se verifica na relação das personagens umas com as outras, ao longo dos filmes.³⁵⁷ Herdeiros de um passado que testemunhou significativas alterações no que respeita às relações familiares e aos papéis sociais de uma maneira geral, os filmes em estudo representam os medos de várias gerações. A intrusão de ameaças externas ou internas que abalam a unidade familiar, embora tenham assumido proporções mais medonhas nos últimos anos – em grande parte acentuadas pelo cinema – constituem um medo que faz parte dos receios colectivos ancestrais da humanidade. A representação mitológica desses medos remonta ao abandono de Édipo pelo pai e insere-se numa tradição literária iniciada com a *Odisseia* de Homero.

No cinema e como pudemos constatar pela análise dos filmes em estudo, a ansiedade em relação a ameaças internas ou externas está tão mais presente, quanto a unidade familiar se encontra enfraquecida interiormente. Contudo, e apesar do tema do desmoronamento da família nuclear ter vindo a ser tratado das mais variadas formas, parece-nos digno de reflexão a forma como tem evoluído a materialização desses medos. O melodrama, género dominante nos filmes em estudo, é um género aceite pela cultura de massas que pode facilmente incluir alguns dos temas que constituem tabu, sem contudo se tornar um género marginal. *Spider*, por exemplo, ilustra de um modo exemplar a função ambivalente do melodrama que, neste filme, se mistura com o *thriller*.

³⁵⁷ Cf. *infra*, subcapítulo 3.2. – “‘Tomorrow is Another Day’? O desejo de recomeço”, pp. 300-302.

Em *Spider*, a personagem principal é perturbada mentalmente, mas é apresentada com atenuantes que incitam à nossa compreensão. É uma personagem marcada por uma encenação teatral que a torna, de certa maneira próxima do Joker – Jack Nicholson em *Batman* (1989), de Tim Burton – quando este refere “I’m the world’s first homicidal artist”. (CdF)

Como referimos no início deste subcapítulo, a origem da ansiedade está no *medo* da separação da figura educadora primordial – normalmente a mãe – facto que, para a criança, ameaça o núcleo da sua identidade pessoal emergente e a sua segurança ontológica em geral. O medo da perda - que, como observámos, está relacionado com o lado negativo da confiança desenvolvido através de ausências de espaço-tempo das figuras parentais – é uma das características universais do sistema de segurança da criança no início da sua vida. Este medo está também relacionado com a ambiguidade inerente aos sentimentos que caracterizam as relações com as figuras parentais, a que já nos referimos, aparecendo associados a sentimentos de hostilidade gerados por sensações de abandono - a antítese dos sentimentos de amor que, combinados com a confiança, originam coragem e esperança. Se não forem devidamente canalizadas e constrangidas, tais hostilidades podem dar origem a ansiedades recorrentes, sobretudo quando a expressão de raiva da criança acaba por produzir uma violência reactiva por parte das figuras parentais – é o que sucede, por exemplo, com a relação de Henrik e Johan em *Saraband* ou a de Claudia com Jimmy Gator e a de Frank Mackey com Earl Partridge em *Magnolia*.

O amor nunca é só o amor mas também o ecrã, o campo e o contracampo, onde as batalhas pela dominação e pelo poder são combatidas. Como tal, não pode existir amor sem violência. Numa cena de *Face a face* (1976), Ingmar Bergman parece condensar a complexidade e, simultaneamente, a simplicidade de todas as relações humanas:

Jenny stands for a long time at the door looking at the two old people and the way they belong together, moving slowly in toward the mysterious and awful point where they must part. She sees their humility and dignity and for a short moment she perceives... that love embraces all, even death.³⁵⁸

³⁵⁸ Ingmar Bergman, cit. in. Charles B. Ketcham, *The influence of Existencialism on Ingmar Bergman. An analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker’s Art*, Vol. 5 – *Studies in Art and Religious Interpretation*, Lewiston/Queenston, 1986, p. 343.

Em *Cenas da vida conjugal* Peter, que forma com Katarina o casal que janta com Johan e Marianne no início do filme, refere a dada altura: “August Strindberg escreveu uma vez: ‘existe algo de mais assustador do que um homem e uma mulher que se odeiam?’” (CdF)³⁵⁹ Talvez seja esta uma das violências estruturais e em espiral – porque com consequências que podem passar de geração em geração - presente nos filmes em estudo e no ser humano em geral, que se fosse devidamente canalizada, poderia levar, inversamente, ao fortalecimento de uma espiral de amor.

³⁵⁹ Sobre este casal, Ingmar Bergman comenta: “Peter and Katarina cannot live with each other or apart. They commit cruel acts of sabotage against each other, actions that only two individuals this close could invent. Their time together is a sophisticated and destructive dance of death.” Cf. o realizador sueco no site da Fundação Ingmar Bergman: <http://www.ingmarbergman.se>. Acedido a 7 de Maio de 2010.

3. Cicatriz – Problematização de respostas

3.1. Na sombra de um sorriso. O desejo de fuga

Após a problematização do modo como as personagens dos filmes em estudo sofrem a violência, pretendemos agora compreender quais as suas respostas às feridas ou seja, como lidam as personagens com as cicatrizes que permaneceram após a cicatrização (ou não) dessas feridas.

Quanto à estrutura do capítulo optámos por dividi-lo em duas partes que, devido à sua inerente complexidade, se inter-relacionam intimamente. No entanto, para uma melhor compreensão dos comportamentos escolhidos pelas personagens dos filmes, consideramos que tal divisão, embora ilusória, pode ser útil. As duas partes relacionam-se com dois aspectos preponderantes. Um deles, que analisaremos num primeiro momento, prende-se com a construção de mundos utópicos como forma de fuga à realidade. A utopia funciona, para estas personagens, como *locus amoenus* ou desejo de regresso ao paraíso perdido, porventura identificado com o ventre materno. Outro aspecto que será analisado posteriormente, consiste no desejo, por parte de algumas personagens, em ultrapassar as feridas do passado e enfrentar o presente e o futuro, tentando uma cicatrização harmoniosa de memórias dolorosas.

Quando pensamos em fuga à realidade, dois conceitos que normalmente nos ocorrem de imediato são imaginário e fantasia. Segundo Lacan, “imaginário” é o termo que designa aquela ordem de experiência humana que é dominada pela identificação e dualidade.³⁶⁰ A “fase do espelho” é a que melhor exemplifica a ordem do imaginário. Esta fase descreve o processo pelo qual passa a criança, entre os seis e os dezoito meses, através do qual aquela consegue apreender, simultaneamente, a existência em si mesma do Eu e do Outro, quando observa pela primeira vez o seu reflexo no espelho. Esta descoberta acarreta como consequência uma profunda ambivalência da criança em relação ao objecto percebido e que constitui uma imagem idealizada de si própria. A distância irredutível que separa a criança do seu reflexo ideal faz com que, por um lado, aquela adore a imagem coerente que é visualizada no espelho mas que, simultaneamente, a odeie porque permanece externa a si mesma. Esta oscilação radical entre emoções contrárias, relativamente ao mesmo objecto, é uma característica de todas as relações estabelecidas na ordem do imaginário.

³⁶⁰ Cf. algumas considerações sobre o imaginário lacaniano *apud* Jessica Evans e Stuart Hall, ed. lit. *Visual Culture: the Reader*, Londres, Thousand Oaks, New Delhi, 1999, p. 343.

Quanto à fantasia a sua definição pode, talvez, condensar-se numa “pre-ocupação” com pensamentos associados a desejos inatingíveis.³⁶¹ Tal palavra tem a sua origem no termo grego que designa “tornar algo visível” e chegou até nós por via latina. Neste sentido, fantasia pode significar o tornar presente alguma coisa que está ausente, aquilo que nunca pode ser visto de forma directa. E, embora não se identifique com o desejo, a fantasia é, sem dúvida, a sua *mise-en-scène*. É uma encenação na qual a interdição se encontra recorrentemente presente na própria posição do desejo.

Quando fantasiámos não vemos uma imagem, estamos dentro dela, estamos dentro da fantasia. A imagem é aberta pelo olhar, só existe pelo nosso olhar. No filme *Spider* (2002), o protagonista é talvez o melhor exemplo de alguém que se encontra preso num mundo de fantasia, tal como acabámos de o descrever. No mundo da fantasia, Spider pode ser qualquer um, estar em qualquer lugar, fazer qualquer coisa, ter o que deseja. Neste sentido é totalmente livre – mas só na fantasia. Quando a personagem se vê obrigada a enfrentar a realidade sofre muito, não necessariamente por medo de falhar, mas simplesmente porque tem de submeter-se à contingência e à necessidade. A ilusão da liberdade e onipotência só pode ser sustentada no interior do seu círculo mágico inerente ao fechamento no mundo da fantasia. E, por forma a que esta atitude não possa ser dissipada pela mínima intrusão da realidade, Spider mantém separadas a realidade e a fantasia – por isso fica subentendido no filme que o protagonista pára de tomar a medicação destinada a controlar a sua psicose.

Porém, o ser humano que não age na realidade mas unicamente no mundo da fantasia torna-se ele próprio irreal. A “realidade” do mundo físico e dos outros cessa de ser usada como meio para exercer a criatividade e a imaginação, e acaba por ter cada vez menos significado em si mesma – é o que vemos que sucede com Spider, à medida que o filme se desenrola. Spider evita relacionar-se directamente com pessoas reais, mas estabelece relação consigo mesmo e com os objectos e pessoas criados pela sua imaginação e memória. A fantasia, sem estar de algum modo ancorada na realidade, torna-se progressivamente volatilizada e vazia. Sem um circuito aberto entre a realidade e a fantasia tudo se torna possível nesta última. O impulso destrutivo na fantasia desenvolve-se sem o desejo de proceder a compensações reparatórias, porque a culpa que promove a vontade de preservação e correcção de falhas perde a sua urgência. No caso de Spider, quando este apresenta

³⁶¹ Cf. esta definição e as informações seguintes em Idem, *Ibidem*, p. 357.

sintomas de esquizofrenia, o mundo real aparece-lhe em ruínas e o seu Eu está, aparentemente, morto.

O passado consiste aqui num mundo utópico construído por Spider e as personagens que vêm desse passado não envelhecem para ele. O mesmo rosto incarna três personagens femininas que constituem o drama familiar que se desenrola sob os nossos olhos e os de Spider. A personagem feminina é imortal. Cada nível do passado, da memória, tem a mesma força e presença que a realidade, por isso, no filme, não existe nenhuma diferença palpável entre a fantasia do protagonista e a sua realidade.

Neste sentido, parece não existir a possibilidade de fuga ao próprio universo íntimo e rigidamente circunscrito que Spider constrói. Com isso, um ponto de liberdade, até mesmo utópico, parece nunca poder ser alcançado. Pelo contrário, um princípio de entropia parece estar em acção. Como sucede com a maioria das personagens dos filmes de David Cronenberg, é quando o ponto de maior intimidade é alcançado, no seu próprio lar – metafórico ou não – e no seu próprio corpo, que Spider se torna um estranho. Todos os filmes do realizador canadiano celebram aparentemente aquelas situações extremas em que até a intimidade do próprio corpo dos seus protagonistas está exposta, constituindo uma vulnerabilidade e não um refúgio. Spider não consegue libertar-se de forças sobre as quais não pode exercer qualquer controlo e que continuamente ameaçam destruí-lo: o passado que construiu e que, à semelhança do que sucede, por exemplo, com Tom / Joye de *A history of Violence* (2005), vem continuamente inibir a vivência de um presente.³⁶² A frase recorrentemente repetida em *Magnolia* não deixa de ecoar, também, neste contexto: “the book says, we may be through with the past, but the past ain’t through with us” (CdF).³⁶³

De qualquer modo, David Cronenberg reconhece-se em Spider, como referimos em subcapítulos anteriores, precisamente porque todo o ser humano constrói o seu próprio passado e é vulnerável:

Il fallait montrer combien cette existence [de Spider] est fragile. Cela nous renvoie à notre propre fragilité, à nos problèmes physiques et moraux, que ce soit vieillir ou affronter tous les événements qui peuvent à n’importe quel moment nous séparer de nos vies apparemment toutes

³⁶² Cf. a sinopse de *A History of Violence* em *supra* pp. 38-39.

³⁶³ O final no livro *Spider* de Patrick Mcgrath, ao contrário do que sucede no filme de David Cronenberg, fica completamente em aberto pois não se chega a saber o que Spider irá fazer depois de roubar as chaves a Mrs. Wilkinson. Cf. Patrick Mcgrath, *Spider. A teia da loucura*, Lisboa, 2002.

tracées et de notre identité présente. Le public que viendra voir mon film doit devenir à un moment donné Spider, aussi vulnérable que lui. C'est ce que je veux expérimenter avec ce film.³⁶⁴

No caso de Benigno de *Hable con ella* (2002), mais especificamente retomando o filme mudo *El amante menguante*, a que nos referimos no subcapítulo anterior, podemos constatar que também ele se refugia, de modo explícito, no mundo da fantasia. Parodiando o filme americano *The Incredible Shrinking Man*, de Jack Arnold (1957), enquanto invoca o sonho edipiano de *Noite de circo* (1953), de Ingmar Bergman,³⁶⁵ no filme de Pedro Almodóvar a metáfora do regresso e permanência eterna no corpo da mulher amada é actualizada através do gancho que Marco coloca junto a Benigno, quando este já se encontra morto. Embora o gancho de cabelo de Alicia possa invocar a imagem castradora da *vagina dentata* – pelo menos no imaginário de psicanalista freudiano do pai de Alicia – Benigno interpreta este objecto fetiche como uma espécie de clímax romântico do filme *El amante menguante*, no qual a vagina da bela adormecida gigante é visivelmente benigna. Depois de Benigno ter roubado o gancho do cabelo a Alicia, Marco acaba por introduzi-lo no bolso de Benigno antes do seu funeral por forma a que – como o amante minguante – ele pudesse reunir-se com ela para a eternidade como um “interno” – a palavra usada para definir os prisioneiros na prisão de Segovia onde Benigno estava encarcerado e onde cometeu o suicídio.

No filme mudo *El amante menguante*, o protagonista Alfredo, reduzido no seu tamanho como se voltasse a ser criança, regressa, como observámos no subcapítulo anterior, ao reconhecimento da mãe como o primeiro objecto de desejo, quando se introduz na vagina de Amparo, tentando regressar ao útero. O nome do hotel onde ocorre esse acontecimento, denomina-se Youkali, que é também o nome da casa do assassino em *Kika* (1993). O nome, retirado de uma peça escrita pelo compositor alemão Kurt Weill (1900-1950), corresponde, supostamente, a uma utópica ilha paradisíaca, mas em ambos os filmes – *Kika* e *Hable con ella* – parece significar a ansiedade incestuosa de um jovem. De facto, em espanhol e português “Amparo” significa abrigo e também Benigno confunde o que sente por Alicia com o desejo de regressar ao abrigo materno. Neste sentido, a sua violação do corpo de Alicia não pode ser entendida, tanto como um acto de

³⁶⁴ David Cronenberg Cit. in Virginie Apiou, “David Cronenberg: ‘les écrivains se reconnaissent dans mes films’”, *Synopsis*, nº 22, Novembro / Dezembro de 2002, p. 62.

³⁶⁵ Cf. a descrição pormenorizada deste sonho em *infra* p. 258.

violência (o que normalmente caracteriza uma violação), nem tão pouco como um acto de amor mas, em última análise, como um acto que representa um desejo de submissão.

De certo modo, *Hable con ella* apresenta uma “ projecção ” de violação traduzida na imagem cinematográfica em si mesma. A violação da vítima inconsciente, ao contrário da paródia de *Pepi, Lucy, Bom Y otras chicas del montón* (1980) ou da brutalidade de *Kika*, não é vista no ecrã mas projectada, no sentido freudiano, na fantasia do filme mudo *El amante menguante*, que o violador vai ver. Desta forma, a violação torna-se mágica, fantástica, como os filmes em si mesmos. Os desejos do violador são visualizados e realizados como uma sequência de sonho ao estilo dos filmes mudos dos anos vinte. Esta é, especificamente, uma analogia cinematográfica conseguida através da recriação da estética dos filmes mudos: identificação e deslocação dos desejos da personagem “real” de *Hable con ella* com a personagem “ficcional” do filme dentro do filme.

De acordo com Christian Metz, o cinema está mais bem estruturado do que qualquer outra arte no que respeita à recriação de estados inconscientes, de sonhos e das suas projectadas articulações com os nossos desejos e medos.³⁶⁶ Como referimos acima, a fantasia é a *mise en scène* do desejo e o cinema a indústria do próprio desejo em si mesmo. Na teoria psicanalítica dos filmes, a analogia do cinema com os desejos e sonhos, da qual Luís Buñuel foi um dos primeiros expoentes, permite ao espectador posicionar-se como produtor desejante da ficção cinematográfica.

Ao usar uma fantasia cinematográfica específica em *Hable con ella* para, de certa forma, substituir a violação de Alicia, Pedro Almodóvar parece socorrer-se de um duplo propósito. Por um lado, o filme mudo *El amante menguante* é, simultaneamente, a expressão e a projecção, a *mise en scène* dos desejos de Benigno. Por outro lado, devido à própria função do cinema na sua relação com a fantasia, é também a *mise en scène* dos medos e desejos do espectador, tornando-o cúmplice do que sucede no ecrã.

Este é também um dos temas recorrentes nos filmes de Ingmar Bergman: a necessidade de os protagonistas masculinos regressarem à segurança reconfortante do útero materno. O sonho do palhaço Frost com a mulher Alma, em *Noite de circo* (1953), é uma das expressões mais explícitas

³⁶⁶ Cf. Christian Metz, *O signifiante imaginário: psicanálise e cinema*, Lisboa, Imp. 1980, *passim*.

deste desejo que tende a assumir, como observámos no subcapítulo anterior, a natureza de um desejo de morte. Na cena final do filme, Frost diz a Albert:

Esta tarde, quando estava a dormir a sesta, tive um sonho. Sonhei que a Alma se aproximava de mim e me dizia: ‘pobre Frost, pareces tão cansado e miserável. Não te apetece descansar por um momento?’ ‘Sim, gostava’, disse eu. ‘Nessa altura tornar-te-ei tão pequeno como um bebé por nascer’, disse ela, ‘e então, podes aconchegar-te na minha barriga e ter um bom sono.’ Fiz como ela disse, e aninhei-me na sua barriga e adormeci, balançava tão bem e tão docemente que era como se eu estivesse num berço. Então comecei a encolher, a encolher, até não ser mais do que uma pequena semente, e depois desapareci. (CdF)

Sobretudo a partir de *Noite de circo*, muitos dos filmes de Ingmar Bergman tornam omnipresente a metáfora de que a única forma de ligação possível entre dois seres humanos é a da mãe com o filho, enquanto este esteve no útero materno. O único desejo fundamental do ser humano seria, deste modo, o regresso a esse ventre. Em *O amante* (1970), durante o sonho de David, este diz a Karin:

Sei agora que nunca vou ser capaz de me manter dentro de ti. Tu, também, nunca poderás viver dentro de mim. É só em breves e desesperados momentos que imaginamos que a prisão se abriu. Mas a prisão nunca se abre. Dizê-lo é mais uma mentira, entre tantas mentiras. Sabes o que é que acho? Acho que essa ilusão é uma vaga memória do útero. Essa é a única união possível que existe. Depois acabou-se para toda a eternidade. (CdF)³⁶⁷

Para qualquer ser humano, pensar sobre o começo significa regressar à fonte. De certo modo progredir caminhando para trás. Este motivo opera em muitas construções estéticas e metafísicas. Referimo-nos, por exemplo, ao motivo da reminiscência platónica, ao esforço de Platão em elucidar o pré-existente transcendental sem o qual não poderia existir conhecimento

³⁶⁷ No argumento de *O amante* existe uma cena que não chegou a ser filmada em que a personagem de Elliot Gould recita um poema do poeta sueco Gunnar Ekelöf. O poema diz: “Acorda-me, para eu dormir em ti / Acorda os meus mundos para ti / Acende as minhas estrelas mortas mais perto de ti / Sonha-me fora deste mundo / Leva-me para casa, para a casa das chamas / Faz-me nascer, vive-me, mata-me mais perto de ti / Mais perto do Centro onde se nasce / Leva-me para onde for mais quente / Leva-me para mais perto, mais perto de ti.” Ingmar Bergman terá pensado em inserir este poema no filme, mas desistiu dessa ideia e não permaneceu nenhuma alusão a ele. Cf. estas informações em *Ciclo Ingmar Bergman*, Lisboa, Março / Maio de 1989, p. 88.

certificado. O movimento oceânico, o *ricorso*, para montante, parece presidir ao regresso de Ulisses à fonte de origem. Este parece ser, também, o ímpeto interior que se encontra no núcleo temático de *À la recherche du temps perdu* de Proust. Como refere Hegel, o *Anfangende*, o “nascente”, nunca se afasta do *Fortgang*, do progresso, do caminhar em frente da consciência ou do progresso interior.³⁶⁸

A tendência para permanecer ligado à figura materna ou seus equivalentes – à família, à tribo, ao sangue – é inerente a todos os seres humanos. Encontra-se em permanente conflito com a tendência oposta – nascer, progredir, crescer. Quando o desenvolvimento é normal, a tendência para crescer vence. No caso de patologias severas como sucede, por exemplo, com Spider ou Benigno de *Hable con ella*, a tendência regressiva para a união simbiótica vence, e origina incapacidades mais ou menos graves no ser humano. No entanto, podemos considerar que os desejos incestuosos não são em primeiro lugar um resultado dos desejos sexuais, mas constituem sim uma das tendências fundamentais no ser humano: o desejo de permanecer no local de onde veio, o medo de se tornar livre e o medo de ser destruído pela mesma figura em favor da qual ele se tornou indefeso, renunciando a qualquer forma de independência.

Em *Saraband* (2003), o desejo de regresso ao ventre materno está relacionado com a construção mitificada da mulher amada ausente. Na visita a Johan, que é o pretexto estrutural para o argumento do filme, Marianne conhece Henrik, filho de Johan e de uma outra mulher (uma das personagens ausentes) e Karin, filha de Henrik e neta de Johan. Mas conhece também a grande protagonista ausente desta narrativa fílmica -Anna, mãe de Karin, mulher de Henrik, que morreu de cancro dois anos antes de o filme começar. O seu retrato a preto e branco aparece recorrentemente em casa do marido e do sogro. Todos a amaram: marido, filha, sogro, não parecendo que todos eles tenham amado mais alguém. Anna parece personificar o amor, constituir a única presença feita para o amor. Apesar de a sua fotografia aparecer a preto e branco ela surge como a luz que ilumina todas as personagens. Na primeira versão do argumento, Ingmar Bergman nomeou o filme *Anna* e não *Saraband*.³⁶⁹ Esta personagem parece assemelhar-se ao São João que repousa no colo de Cristo, no quadro que representa a ceia medieval, que se encontra na igreja, na cena cinco, e que é visto de perto por Marianne. Johan, sogro de Anna, no capítulo seis, “Uma proposta”, diz a Karin

³⁶⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Introdução à História da Filosofia*, 4ª ed., Coimbra, 1980, *passim*.

³⁶⁹ Cf. esta informação em Jan Lumholdt, “Hot Set Ingmar Bergman’s *Saraband*”, *Film Comment*, Vol. 39, nº 3, Maio / Junho de 2003, p. 12.

que Marianne lhe dizia que ele não conhecia as emoções, mas ele refere que as entende. Compreende-as através de Anna: “A tua mãe viveu nesta Terra para a tornar menos insuportável. A escuridão ficou mais escura e a luz diminuiu, quando a Anna faleceu.” (CdF)

Como observámos no subcapítulo anterior, a imagem mental pode constituir um processo de mediação, do encontro, com o ser amado. É a confirmação, por parte do outro, da aceitação da imagem ficcionada que construímos de nós próprios o que permite a concretização feliz da relação amorosa.

Porém, a questão da imagem como mediação entre os amados ganha contornos específicos quando essa imagem se traduz em pura mitificação. É o que sucede por parte de todas as personagens do filme em relação a Anna, mas sobretudo por parte de Henrik, seu marido, e Johan, seu sogro. O mesmo acontece com Benigno relativamente a Alicia, em *Hable con ella*.

De facto, pode pensar-se que o amor sentido por Anna, por parte de pai e filho, e por Alicia, por parte de Benigno, acaba por se traduzir na procura de alguém que de facto não existe, situação que obriga à “eterna” procura de uma ausência. Ao desejar o impossível essas personagens tratam a mulher amada como um meio para atingir um determinado fim: neste caso o encontro com o ser idealizado e perfeito.

Por outro lado o amor, entendido enquanto paixão, provoca uma quebra da mediação dos apaixonados com o mundo envolvente, “o amor é extramundano e é por esta razão – e não por ser tão raro – que é não apenas apolítico mas antipolítico, talvez a mais poderosa das forças humanas antipolíticas.”³⁷⁰ No caso da relação que Johan e Henrik estabelecem com Anna e que Benigno estabelece com Alicia, essa quebra dos apaixonados com o mundo que os rodeia é levada a um extremo: a pura mitificação.

De facto, em *Saraband* parece que só através da construção mental e imaginária de uma imagem perfeita tanto o pai como o filho conseguem encontrar o amor. Benigno, de *Hable con ella*, provavelmente só ama Alicia porque esta não pode corresponder ao seu amor. Ao encontrar-se em coma, Alicia pode ser mitificada e idealizada por Benigno como este mais deseja podendo, desse modo, fantasiar um amor perfeito para ambos.

O problema em colocar uma fronteira face ao passado torna-se assim central e talvez se possa explicar pelo facto de o passado ser uma ausência. Anna, a mulher amada pelos dois homens,

³⁷⁰ Hannah Arendt, *A condição humana*, Lisboa, 2001, p. 294.

morreu. Onde se pode colocar a fronteira entre o passado e o presente? Onde se encontra exactamente o fantasma que os atormenta? O problema está em que, como está morta, já não existe corpo para definir. Este problema é acentuado pela presença reiterada da sua fotografia e pelas constantes referências a Anna ao longo do filme, não só por parte de Henrik e Johan, mas também por Karin, sua filha, que ao falar de Anna a Marianne acaba por torná-la muito presente também para esta última. Todas as referências a esta presença e às memórias a ela associadas, reforçam a ideia de que Johan e Henrik e, até certo ponto da narrativa fílmica, Karin, se encontram presos ao passado pelo simples facto de este já não existir.

Tal atitude perante o passado torna-o melancólico se definirmos melancolia como um fenómeno da memória que promove a manutenção de uma firme fidelidade ao que se ansiou em vão porque acabou por falhar; de certo modo, corresponde à recordação de uma utopia que não se concretizou³⁷¹ - esta situação torna-se evidente na representação obsessiva da mulher amada ausente, Anna, por parte de Henrik e de Johan e que percorre todo o filme, acentuando a rivalidade sempre latente entre pai e filho, como observámos no subcapítulo anterior.

Ao ser mitificada por Henrik e Johan, Anna permanece neles, num tempo sem tempo imune à corrupção, como se se encontrassem em espera permanente. Está “até ao fim” e jamais deixará de estar enquanto não for apaziguada a memória da dor da sua perda. *Saraband* funciona, assim, como uma tentativa de *catarse*.

Mas ao mitificá-la, ao amá-la no impossível, Johan e Henrik não podem amá-la de forma humana: amando apenas a ideia de amor encontram somente o sofrimento. Ambos amam a mulher mitificada a partir de si e não a partir dela mesma. Talvez por isso Henrik não tenha querido reconhecer e seguir os conselhos que Anna escreveu na carta endereçada a ele, pouco antes de morrer, sobre o modo como devia educar a filha de ambos, Karin. Entre outras coisas, Anna afirma na carta, referindo-se a Henrik: “vejo que amas a Karin, mas também que estás a amarrá-la a ti.” (CdF) Significativamente, Henrik tinha escondido essa carta dentro de um livro: a mulher real não podia ser revelada e enfrentada. Porém, a carta de Anna encontra o seu verdadeiro destino nas mãos e olhos da sua filha, Karin. É a mãe que acaba por libertar a filha do passado que aprisiona tanto o seu pai (Henrik) como o seu avô (Johan). A partir da leitura da carta por Karin tudo se

³⁷¹ Cf. Sigmund Freud, “Mourning and melancholia (1917 [1915])”, *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, Vol. XIV (1914-1916) (...), Londres, [s.d.], pp. 238-258.

consuma. Karin, que recusa a proposta do avô, não consegue resistir ao convite de Abbado, a sarabanda da Suite não chega a ser tocada e Henrik tenta suicidar-se sem o conhecimento de Karin.³⁷²

Ainda em relação ao amor sentido pela mulher mitificada, é curiosa a semelhança entre este sentimento e a lógica do amor cortês, pois também ele implicava uma fidelidade que se opunha tanto ao casamento como à concretização real do amor. “Nada sabe verdadeiramente do *donnoi* aquele que deseja a inteira posse da sua dama. *Já não é amor isso que tende para a realidade.*”³⁷³ Neste sentido, talvez se possa afirmar que, até certo ponto, o sofrimento, tanto de Johan como de Henrik por essa mulher aparece como uma opção voluntarista dos mesmos: no sonho, fora da realidade, ela pode ser constantemente recriada – a fuga ao real está legitimada. O amor que sentem por essa mulher ganha um sentido sotoriológico, existe quase uma experiência salvífica desse amor, na medida em que provoca uma iluminação do ser, uma infinitização do Eu do sujeito. A mulher aparece como uma epifania.

Porém, a representação do amor de ambos por esta mulher mitificada aniquila a realidade da pessoa, supostamente amada. Podemos pensar que amar uma mulher que existe ou que não existe é igual, no amar nela o que não pode existir mas, na verdade, o amor necessita de *alguém* para se poder concretizar, é uma relação recíproca. O amor que é vivido com esta representação da mulher amada, está sempre ligado a formas de sofrimento. Existe uma falta de reciprocidade nas relações amorosas, verificando-se uma fuga ao real. Como refere Vergílio Ferreira, “a imaginação é sempre mais eficaz que o real porque lhe dá a emoção pura que ele não tem. Por isso uma mulher se purifica no *impossível* que o real materializa.”³⁷⁴

O amor torna-se um fim em si mesmo, aprisionando Johan e Henrik num labirinto em que o ser que ama sofre e faz sofrer. O Outro surge como uma projecção desse desejo que é insaciável. No fundo o que é amado é o fim do desejo, daí a sua relação com a morte pois só ela pode libertar esse desejo que quer libertar-se de si próprio. Talvez, também por isso, Henrik se tente suicidar no final do filme e Johan, segundo nos informa Marianne no Epílogo, “caiu em silêncio” (CdF), nunca mais

³⁷² Embora na sexta cena do filme, denominada “A proposta”, o avô leia a Karin a carta que contém o convite, dirigido a ela, do maestro russo para uma carreira de solista e se ofereça (o avô) para lhe pagar os estudos e um violoncelo magnífico, consideramos que é a carta da mãe a decisiva e que parece permitir que Karin se liberte do passado rumo à construção do seu futuro. Mais uma vez se confirma a importância das cartas nos filmes de Ingmar Bergman.

³⁷³ Fauriel *Apud* Denis de Rougemont, *O amor e o ocidente*, 2ª ed., Lisboa, 1999, p. 30 (itálicos nossos).

³⁷⁴ Vergílio Ferreira, *Pensar*, 6ª ed., Lisboa, 1998, p. 76 (itálico nosso).

lhe dizendo ou escrevendo nada. A amada torna-se o Absoluto para ambos e à força de muito imaginar, o amante abre-se à presença do Outro em si. Esse Outro fica mais nítido nele do que em si mesmo. O amor aparece mais como *pathos* do que como *philia*, é um perder-se voluntário, como um mal que se deseja.

Talvez por isso, no caso de Johan, todos os relacionamentos amorosos que estabeleceu saíram frustrados; sente-se infeliz porque pretende uma felicidade absoluta, felicidade esta que jamais pode ser conseguida através da reivindicação, mas somente através da aceitação na medida em que não depende do *ter* mas do *ser*. O mesmo pode dizer-se a propósito de Henrik que, no capítulo três, “Sobre a Anna”, diz a Karin que a sua relação com Anna, sua mãe, assentava na *pertença*. A partir do momento em que a aceitação não acontece ambos sentem essa ausência insuportável e é por isso que a dor gera a dor, como se fosse uma espiral, porque o que sucede não é a aceitação do outro como ele mostra ser mas sim a sua construção demasiado ficcionada nos sonhos deles.

Já em *Verão de amor* (1951), Ingmar Bergman reflectia sobre o modo como a ausência do ser amado, morto num acidente na praia, condicionava a vida da protagonista, presa às memórias de um passado mitificado, semelhante em tudo à história do pastor Thomas de *Luz de Inverno* (1963), que também não conseguiu superar o sofrimento causado pela morte da mulher.³⁷⁵ Ambos os protagonistas destes dois filmes não conseguem amar outras pessoas devido ao passado que mitificaram e que continua mais vivo que o próprio presente. Porém, em *A hora do lobo* (1968) existe igualmente uma personagem ausente que, tal como Anna de *Saraband*, parece marcar a vida do casal protagonista. Neste filme Alma Borg (também interpretada por Liv Ullmann) é casada com Johan Borg (Max Von Sydow), pintor atormentado, e entre eles paira a presença-ausência de uma mulher – Veronica Vogler (Ingrid Thulin) – a antiga amante de Johan. A certa altura no filme a baronesa Von Merkens (Gertrud Fridh), uma das muitas personagens oníricas que habitam o imaginário de Johan, diz ao casal que conheceu Veronica e que a achou perfeita. Enquanto a vai elogiando, a baronesa conduz Johan e Alma até ao seu quarto para lhes mostrar um quadro de Veronica pintado por Johan. Nunca chegamos a ver esse quadro, o que acentua a pura mitificação da mulher por parte de Johan, Alma e as outras personagens do filme – não é por acaso que é

³⁷⁵ Numa entrevista, Liv Ullmann refere que *Luz de Inverno* é o filme que Ingmar Bergman considera ser o mais semelhante a *Saraband* porque, segundo o realizador, retrata o mesmo tipo de família. Cf. Liv Ullmann Cit. in Kevin Lewis, “A staged happening: an interview with Erland Josephson & Liv Ullmann”, *Cineaste*, vol. 30, nº 3, Verão de 2005, p. 57.

pintado por Johan, uma sua construção. Temos apenas acesso à expressão facial de Alma e de Johan. Sobretudo à expressão de Alma que corresponde à expressão de Marianne em *Saraband* quando contempla a fotografia a preto e branco de Anna - curiosamente a mesma atriz interpreta as duas personagens.

Neste mesmo filme, *A hora do lobo*, Johan chega a ter um encontro onírico com Veronica porém, antes desse encontro, o “homem-pássaro” (mais uma das personagens criadas por Johan), maquilha-o, dizendo-lhe: “olha para o espelho: és tu e não és tu, é a situação ideal para um encontro amoroso” (CdF), o que não deixa de invocar o carácter construído das relações amorosas. De seguida, esta estranha personagem diz-lhe que os seus lábios em cima são em arco de cupido e que em baixo são carnudos e sensuais. Esta descrição dos lábios do protagonista parece remeter para as duas faces do amor: por um lado o mito, a construção mental do ser amado, por outro lado, o amor carnal e inerente à constituição biológica do ser humano. Durante o encontro de Johan e Veronica, a mão de Johan percorre o corpo nu, aparentemente sem vida, de Veronica. As suas mãos desenham o corpo dela, tal como o seu espírito tinha construído uma sua imagem mental.

Em *A hora do lobo* as metáforas que traduzem as várias faces do amor humano como construção não se restringem a estes exemplos. Para além do encontro com o Barão Von Merkens, que descrevemos no subcapítulo anterior, considerando-o uma metáfora explícita do ciúme, Johan encontra também uma outra personagem estranha que se autodenomina como a “velha prostituta”. Esta personagem pede a Johan para lhe beijar o pé que, apesar de Johan e dos espectadores o verem como enrugado e velho, esta lhe diz que é firme e jovem. A “velha prostituta” informa Johan de que Veronica se encontra na ala *oeste* do castelo – O oeste é a direcção dos mortos.³⁷⁶

Concluindo, a única pessoa que parece simbolizar o que significa o amor está, convenientemente ausente e por isso é, de modo demasiado fácil, idealizada. Para os quatro personagens de *Saraband*, Anna é uma espécie de ser intocável à volta do qual convergem todos os sentimentos de desejo, perda e necessidade de acreditar em algo maior do que a própria vida: o

³⁷⁶ A ausência de uma personagem pode ser o núcleo da narrativa fílmica, condicionando o comportamento das outras personagens. É o que sucede, por exemplo, no filme *A Letter to Three Wives* (1949), de Joseph Mankiewicz, no qual só se ouve a voz da narradora do filme, Addie Ross, que nunca aparece fisicamente, mas que acaba por condicionar a vida das três protagonistas. O mesmo sucede em *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock, no qual a grande figura ausente, Rebecca, quase destrói a vida do casal protagonista. Também em *The Women* (1939), de George Cukor, por ser um filme inteiramente dedicado às mulheres, os homens nunca aparecem e, no entanto, são eles que estão no centro da acção do filme. O mesmo sucede com Sebastian, de *Suddenly, Last Summer* (1959), também realizado por Joseph Mankiewicz – o personagem masculino ausente que surge, simultaneamente, idealizado e demonizado.

amor em si. Para Johan parece inacreditável o sentimento que unia Anna e o seu filho. Para o seu filho, Henrik, o nome de Anna era demasiado sagrado para poder ser pronunciado pela “boca padre” (CdF) do pai, Johan, como refere durante o terrível confronto que os dois têm na biblioteca, no capítulo quatro “Uma semana depois o Henrik visita o pai”. Para Karin a carta de sua mãe, Anna, simboliza o próprio amor. No final do capítulo sete, “A carta de Anna”, Karin e Marianne põem a sua mão por cima da carta e intuem que ela simboliza o amor de Anna. E embora Marianne pareça céptica em relação ao modo como todos amam Anna, no epílogo, também ela parece inspirada pela sua memória – o que se deduz pelo olhar bondoso que lança para o seu retrato a preto e branco - a visitar a sua filha Marta na casa onde se encontra internada.

Por outro lado, tanto em *Cenas da vida conjugal* (1973) como em *Saraband* é notória a importância da fotografia. É também significativo o modo como nela se aliam o amor e a violência. A propósito da ressurreição da carne os teólogos cristãos interrogavam-se, sem conseguirem encontrar uma resposta consensual, se o corpo ressuscitaria no estado em que se encontrava no momento da morte (talvez careca, velho e sem uma perna) ou no vigor da juventude. Orígenes terminou com esta discussão infinita quando afirmou que a ressuscitar não será o corpo mas, sim, a sua forma, o seu *eidos*. A fotografia é, neste sentido, uma promessa do corpo perfeito porque, em ideia, todo o ser humano pode ser perfeito.

Deste modo, a fotografia de Anna que aparece recorrentemente ao longo de todo o filme, mostra que quem vê aquela fotografia se apropria dela. O que significa colocar quem observa tal imagem numa certa relação com o mundo que se intui como uma forma de conhecimento – e, por isso, de poder. A fotografia é uma interpretação do mundo, à semelhança de desenhos, livros ou pinturas. Assim, ela constitui uma pseudo-presença e a marca de alguém ausente, incitando ao sonho. O sentimento de inatingibilidade, invocado pela fotografia de Anna, aumenta o próprio sentimento das outras personagens em relação a ela. O uso que as outras personagens fazem da sua fotografia resulta simultaneamente sentimental e implicitamente mágico: uma tentativa de contactar ou convocar uma outra realidade.

De facto, a fotografia de Anna concede a todos os que a observam uma posse imaginária de um passado irreal, ajudando também a que tomem posse de um espaço no qual se sentem inseguros. Depois da sua existência ter terminado, a fotografia de Anna continuou a existir conferindo-lhe uma espécie de imortalidade. Enquanto outros seres humanos morrem ou matam, o

fotógrafo consegue criar um pequeno elemento de um outro mundo: uma imagem da vida que nos une e sobrevive a todos nós.

Para Marianne a fotografia de Anna, para a qual olha por instantes no epílogo do filme e sobre quem sabe muito pouco, não lhe consegue explicar nada em si mesma, constituindo, por isso, um exaustivo convite à especulação e fantasia. Qualquer fotografia pode ter múltiplos significados e é como se a de Anna sussurrasse a Marianne: “aqui está a superfície. Agora pensa – ou antes sente, intui – o que está para além dela, como será a realidade se se parecer assim.”³⁷⁷

Neste sentido, a fotografia de Anna, tal como as fotografias em geral, pode promover a nostalgia. A fotografia é uma arte elegíaca. Só pelo facto de ser fotografada, Anna surge tocada pelo *pathos*. Neste sentido todas as fotografias são *memento mori*. Fotografar é participar na mutabilidade, vulnerabilidade, mortalidade de alguém ou de alguma coisa pois, mesmo que a fotografia sobreviva para além da morte ou represente objectos inanimados, representa um momento que já não volta.

Pode assim afirmar-se que esta ausência de Anna pode tornar-se mais presente que a própria vida de Johan e Henrik. Porém o que nos parece essencial concluir é que, no caso de ambos, estes não conseguem nunca encontrar a mulher que confirme e aceite a sua construção narrativa, por forma a conseguirem unificar-se através do amor. A mulher que devia ser o lugar de reconhecimento tanto para Henrik, como para Johan, nunca consegue sê-lo. Em *A hora do lobo*, Johan Borg, após o encontro onírico com a sua ex-amante, Veronica, e após esta se rir às gargalhadas, gozando com ele, refere: “atingi o limite, partiram-se os espelhos. O que é que vou fazer com os estilhaços? O que farei com os estilhaços?” (CdF) No percurso mítico dos heróis a mulher serve sempre como lugar da sua unificação, como espelho do que eles são; é no contacto com a mulher amada que o herói toma consciência de si.

A experiência pessoal de Ingmar Bergman condicionou o modo como representa as relações amorosas nos seus filmes. Até aos dezoito anos, o realizador sueco não questionou seriamente a religião dos pais e a ideia de amor porém, durante o Verão de 1936 numa estância balnear na Renânia apaixonou-se por uma jovem judia que, pouco tempo depois, desapareceu com toda a sua família num campo de concentração. Esta experiência trágica emocionou profundamente Ingmar

³⁷⁷ No original: “There is surface. Now think – or rather feel, intuit – what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way.” *Apud* Susan Sontag, *On photography*, Londres, Nova York, Toronto (...), 1979, p. 23. Para uma análise aprofundada sobre fotografia consultar a totalidade desta obra.

Bergman, levando a que anos mais tarde a expressasse alegoricamente através de *Verão de amor* (1951). Este acontecimento não foi apenas um desgosto amoroso, foi também a desgraça de toda uma família, induzindo Ingmar Bergman a questionar-se sobre o problema da maldade humana. Depois do sucedido perguntou a seu pai se Deus não se interessava pelo amor dos jovens. O pai respondeu-lhe que Deus tinha muitos assuntos para resolver e que, por isso, não podia perder tempo a interessar-se pelas histórias de amor da juventude. Ingmar Bergman respondeu que, sendo assim, já não lhe interessava Deus.³⁷⁸

Depois da estreia de *Cenas da vida conjugal*, Ingmar Bergman manifestou muitas vezes a intenção de fazer um filme em que esboçasse a vida do casal Peter e Katarina (Jan Malmström / Bibi Andersson) amigos de Marianne e Johan (Liv Ullmann / Erland Josephson). Este é o casal terrivelmente atormentado que janta com os protagonistas logo no início do filme, indiciando de forma especular o que acontecerá com Johan e Marianne. A história desse casal acabou por ser escrita em 1975 ou 1976 num argumento a que Ingmar Bergman chamou *Amor sem amantes* – mais tarde surgiu *Da vida das marionetas* (1980). Sobre o primeiro filme referido, que seria feito para televisão e teria a duração de seis horas, Ingmar Bergman comentaria:

(...) para contrabalançar o insuportável tumulto da estrutura fundamental, havia uma paráfrase da lenda de Ovídio sobre Filémon e Baucis. Essa lenda era uma espécie de altar intacto que eu colocava no fundo da minha igreja em ruínas. [O realizador resume esta lenda:] O Deus passeava disfarçado pela terra, com a finalidade de explorar a sua criação. Numa fresca tarde de Primavera, à beira-mar, chegava a uma pobre cabana, na periferia de uma aldeia. Na cabana viviam apenas um velho camponês com a mulher. Davam-lhe de comer e arranjavam-lhe uma enxerga para ele dormir. No dia seguinte, o Deus continuou o seu caminho. Mas, antes, os velhos pedem-lhe a concessão de uma graça: não serem separados pela morte. O Deus satisfaz-lhes o desejo e transformou-os numa árvore tutelar.³⁷⁹

Nas suas memórias, o realizador aproxima este relato lendário de felicidade conjugal ao seu sexto e último casamento com Ingrid von Rosen e refere que o “problema insolúvel”, inerente à

³⁷⁸ Cf. estas informações em Jordi Puigdomènech, *Ingmar Bergman. El último existencialista*, Madrid, 2004, pp. 33-34.

³⁷⁹ Cf. as informações anteriores e esta citação em João Bénard da Costa, “*Aus Dem Leben der Marionetten. Da vida das Marionetas / 1980*” *Apud* Maria João Madeira, org., *Ingmar Bergman. As folhas da Cinemateca*, Lisboa, 2008, p. 203. Para a versão pormenorizada desta lenda Cf. Edith Hamilton, *A mitologia*, 4ª ed., Lisboa, 1991, pp. 157-161.

“inexistência de um Deus benéfico que nos transforme em árvore tutelar” é a inevitabilidade da aproximação de um grande dia:

[em que se] abaterá o golpe que nos irá separar. (...) Como não posso nem quero representar-me uma outra vida, uma espécie de vida para além da fronteira, esta perspectiva é aterradora. O alguém que sou transformar-se-á em ninguém. Um ninguém que não terá sequer a memória de uma vida em comum.³⁸⁰

Este é o problema subjacente a *Saraband*. Não é por acaso que o filme é dedicado a Ingrid: a fotografia de Anna é a sua. O DVD de extras do filme permite-nos assistir a uma reunião, preliminar à filmagem de *Saraband* e na qual se percebe que o filme é dedicado à memória de Ingrid von Rosen, esposa do realizador que faleceu com cancro em 1995. Ingmar Bergman refere:

Se me permitem ser mais pessoal... Costumava ficar satisfeito com a minha percepção da morte. Uma vez fui operado e acidentalmente deram-me demasiada anestesia. Só me acordaram ao fim de oito horas. Foi tão estranho, aquelas oito horas terem desaparecido da minha vida. Até lá, sempre tinha tido terror à morte. O *Sétimo selo* era sobre isso. Foi um alívio... Quando a minha mulher Ingrid morreu, tornou-se uma preocupação. Porque pensei: ‘não a voltarei a ver, a morte é isso.’ Erland [Josephson] e eu falámos ao telefone, no Sábado, e disse-lhe isso. Sinto que tenho de vos dizer isto, porque isto é a chave... É o enfoque deste... texto. Expliquei o meu dilema ao Erland. Gostava de pensar que a morte era só uma transição entre algo e nada. Mas há uma complicação. O que farei se não voltar a ver Ingrid? Não consigo imaginar. E o Erland disse: ‘O que é que queres?’ E eu disse: ‘Quero ver a Ingrid’. E depois ele disse, sabiamente: ‘Agarra-te a isto.’ Foi um dos conselhos mais valiosos que me deram. Imaginem, desde sempre que pensamos muito na morte. Desde o princípio do tempo, sem saber. Imaginam que é tão simples?³⁸¹

Em entrevista anterior, Ingmar Bergman tinha dito que ainda não conseguia escrever sobre esse conflito relativamente à ideia da morte. Com *Saraband* conseguiu-o.³⁸²

³⁸⁰ Cf. estas informações e a citação em Idem, *Ibidem*, p. 204.

³⁸¹ Cf. *Nos bastidores de Saraband (I Bergman regi)*, produzido por Torbjörn Ehrnvall e Lotti Carlgren, 2004 (?).

³⁸² Cf. Jörn Donner, *Ingmar Bergman. Na vida e na obra (Ingmar Bergman. Om liv och arbete)*, tradução e legendagem Eddy Johansen / Moviola, 1998. Este conflito interior do realizador sueco é verbalizado através de Henrik no capítulo cinco, “Bach”. Henrik confessa a Marianne na igreja: “Ultimamente penso muito na morte. Penso: um dia

Em Ingmar Bergman convergem, simultaneamente, o medo e a esperança em relação a um possível reencontro com a mulher amada ausente, pois

ao descreverem círculos em campos de força semântica complexos em torno de um centro ou de um núcleo de possibilidades escondido, o ‘será’ ou o ‘se’ são palavras de passe da esperança.(...) A esperança e o medo são ficções supremas que extraem a sua força da sintaxe. São tão inseparáveis uma da outra como da gramática. A esperança contém um medo de não-consumação. O medo tem em si um grão de esperança, o pressentimento de poder ser superado.³⁸³

O realizador e, no contexto de *Saraband*, Henrik têm medo de não voltar a ver a mulher amada ausente, mas nunca perdem a esperança de tornar a encontrá-la nem que seja por meio da imaginação, na recriação que dela fazem pela música no caso da personagem, e da realização do filme, no que se refere ao realizador.

Através de *Saraband*, Ingmar Bergman parece querer significar que é apenas a procura do amor, deste impossível ideal o que, de facto, interessa. O texto *Either/Or – Um fragmento de vida* de S. Kierkegaard, o volume que Johan está a começar a folhear momentos antes da sua única cena com Henrik, parece fornecer uma pista sobre se o casamento pode ou não conduzir à prossecução e concretização deste objectivo. S. Kierkegaard afirma, “If you marry, you will regret it; if you do not marry, you will also regret it.”³⁸⁴ Como referimos no subcapítulo anterior, enquanto Marianne parece ter aprendido e amadurecido com a experiência do casamento Johan, pelo contrário, parece não ter aprendido nada com esse acontecimento.

De qualquer modo, as utopias que ficam por realizar são sempre as mais profundas e são elas as que permanecem como uma reserva de sentido. Neste contexto, a mitificação do ser amado e o modo como criamos uma imagem mental dele dentro de nós aparece literalmente explanada no mito de Pigmalião e Galateia, narrado por Ovídio. Este mito conta a história de um jovem escultor muito dotado chamado Pigmalião, oriundo do Chipre, que era misógino. Apesar de odiar o sexo

irei a andar pela floresta em direcção ao rio, é um dia de Outono, está nevoeiro e não há vento. Silêncio absoluto. Depois, vejo alguém, junto ao portão, a aproximar-se de mim. Ela tem... uma saia de ganga azul... um casaco de malha azul... Está descalça e tem uma longa trança no cabelo. E caminha na minha direcção. A Anna caminha na minha direcção, junto ao portão. E depois, apercebo-me de que estou morto. Depois, acontece algo muito estranho, penso: ‘É assim tão fácil?’ Passamos a vida toda a imaginar como será a morte e o que virá depois e, afinal, é fácil. Na música consigo um pequeno vislumbre. Como em Bach.” (CdF)

³⁸³ George Steiner, *Gramáticas da criação*, Lisboa, 2002, p. 17.

³⁸⁴ Soren Kierkegaard, *Diário de um sedutor*, Lisboa, 1971, p. 23.

feminino, o artista decide esculpir a estátua de uma mulher que fosse perfeita. A ironia está em que se apaixona perdidamente pela estátua que criou. A deusa Vénus acaba por apiedar-se dele e transforma a estátua numa mulher real.³⁸⁵

A ideia estrutural que preside a uma utopia é, como explica E. M. Cioran, o desejo de felicidade, procurado em todas as épocas históricas como correspondendo ao desejo de retorno à Idade do Ouro. E o autor refere: “nous n’agissons que sous la fascination de l’impossible”.³⁸⁶ Este impossível traduz-se na recusa em aceitar o momento presente, a felicidade que ocorre a cada momento e não num futuro projectado e sempre adiado – é esta a causa principal de sofrimento das personagens a que nos referimos acima. O que se torna paradoxal é que nas mitologias relacionadas com a Idade do Ouro e com o Paraíso bíblico, o tempo é definido como estático, como um eterno presente. E, no entanto, como E. M. Cioran explica, todas as utopias, ou não-lugares, consistiriam numa meditação interminável sobre a possibilidade de escapar ao nosso próprio presente. De facto, nada devolve melhor o significado metafísico da nostalgia do que a impossibilidade, onde quer que ela se encontre, de coincidir com qualquer momento do tempo; ainda assim, a sua melhor consolação encontra-se num passado recuado em que tudo seria perfeito.

Em *Dogville* (2003) a utopia está relacionada, sobretudo, com o desejo de Grace em mudar a natureza humana dos habitantes da pequena comunidade onde se refugia. No entanto, percebemos que Grace se assemelha muito a esses mesmos habitantes que se revelam cruéis para com ela. Ao refugiar-se numa ideia utópica de bondade e preceitos éticos, Grace identifica-se com Tom, o seu namorado e líder espiritual da aldeia. Em ambas as personagens, assiste-se a um divórcio entre a palavra e o acto e o poder só pode ser efectivado, quando os actos não são brutais e as palavras não são vazias de conteúdo. No caso de Tom e Grace os actos de ambos acabam por ser usados para destruir em vez de criar novas relações e realidades e as suas palavras são usadas para velar intenções e não para revelar acções.

Segundo Hannah Arendt a dificuldade em realizar o bem no mundo relaciona-se com a imprevisibilidade dos resultados e a irreversibilidade do processo desencadeado pelas acções humanas:

³⁸⁵ Cf. a história aprofundada deste mito em Edith Hamilton, *Op. Cit.*, pp. 154-157. Este mito inspirou diversas obras de arte ao longo dos tempos e é transposta de modo quase literal nos filmes *The Song of Songs* (1933), de Rouben Mamoulian e *One Touch of Venus* (1948), de William A. Seiter.

³⁸⁶ E. M. Cioran, *Histoire et utopie*, [s.l.], 1960, p. 100 e ss..

O motivo porque jamais podemos prever com segurança o resultado e o fim de qualquer acção é simplesmente que a acção não tem fim. O processo de um único acto pode prolongar-se, literalmente, até ao fim dos tempos, até que a própria humanidade tenha chegado ao fim.³⁸⁷

Como *Dogville* demonstra, as ideias utópicas de Grace fracassaram sob o peso da realidade, não tanto da realidade das circunstâncias externas mas sobretudo das relações humanas reais que ela não conseguia controlar – era impossível prever que a reacção dos habitantes para com ela, a partir de um certo momento, fosse de abuso, violação, violência física e psicológica. Todas as calamidades da acção decorrem da condição humana da pluralidade, que é a condição indispensável da esfera pública, o espaço da aparência.

Apesar de o pai dizer a Grace “I’m afraid you’ve learned far too much already,” (CdF) no final do filme, comprovamos que a violência que Grace tentou recalcar em si sempre existiu – tal como o cão Moses que permanece invisível ao longo de todo o filme, também a violência se revela em toda a sua *pulsionalidade* descontrolada. Não deixa de ser significativo o facto de ser o cão invisível o primeiro habitante de Dogville com quem Grace contacta, quando lhe tenta roubar o osso. É o instinto de sobrevivência que vai levar a que Grace seja descoberta pelos habitantes de Dogville. Ao não canalizar a sua violência para formas controláveis, Grace vai acumulando raiva e ressentimento em relação aos habitantes da pequena cidade e quando menos espera, essa violência acaba por se revelar explosiva e descontrolada. A ideia utópica da bondade como um sentimento inato ao ser humano acaba por revelar-se uma espécie de fuga onde Grace procurava anular a própria violência que existia em si. O problema está em que também a violência enquanto energia, é inerente ao ser humano e não pode ser eliminada - toda a discussão de ordem ética entre Grace e o pai no final do filme só faz sublinhar essa evidência.

De acordo com *Dogville*, o mal talvez possa ser caracterizado como algo violento cuja reparação não pode ser concretizada a não ser através de um outro mal que permanece irreduzível.³⁸⁸ Este filme centra-se na personagem de Grace que deseja mas não pode fazer o bem,

³⁸⁷ Hannah Arendt, *A condição humana*, Lisboa, 2001, p. 285. Para uma reflexão aprofundada deste problema cf. todo o capítulo “Acção”, pp. 223-310.

³⁸⁸ Como referimos em subcapítulos anteriores, esta é também uma das mensagens mais relevantes do filme *A History of Violence* (2005), realizado por David Cronenberg. O filme conta a história de Tom Stall um homem que forja uma nova identidade com o objectivo de fugir a um passado criminoso. Quando é confrontado com esse passado, Tom percebe que tem de ser ainda mais violento se pretende acabar com esse passado de violência – no final é forçado a

como se fosse impossível praticar o bem num mundo cruel no qual a violência constitui uma necessidade. De facto, como pudemos constatar ao ver o filme, para os habitantes de Dogville o mal é uma banalização. Talvez seja essa uma das mensagens das fotografias ambíguas que compõem o genérico final do filme: fotografias de Dorothea Lang, Walker Evans e de outros fotógrafos que testemunharam o tempo da Grande Depressão e o comprometimento social dos artistas. Não sabemos bem se essas fotografias são apresentadas para lembrar uma injustiça social sem justiceiros, ou para dar a entender que os *great men* daquela época se tornaram em pequenos monstros da América profunda. No entanto, não se trata mais da questão da luta social, enquanto facto que está à altura do mal com o qual Grace é confrontada. Segundo a lógica do filme, a vontade de praticar o bem não seria mais uma ingenuidade a esclarecer, mas antes uma arrogância que deve ser castigada. E é o pai de Grace, incarnando a figura de Deus, que vai executar a vingança, fazendo justiça à humanidade sob a forma do extermínio total. Lars von Trier apresenta uma abstracção conceptual que faz da *mise en scène* a demonstração rigorosa do seu ponto de vista: não existe nenhuma razão para cometer o crime, a não ser a ausência de razões. E é esta afirmação que faz com que o final apocalíptico de *Dogville* apareça como pura destruição, sem margem para esperança ou redenção como sucede com *Magnolia* ou *American Beauty*.³⁸⁹

Dogville não deixa de ter um final apocalíptico, porém no filme de Lars Von Trier é Grace e o pai que incarnam os poderes de um Deus vingativo, identificando-se com o Deus do Antigo Testamento. No final do filme o narrador refere o que sucede no interior de Grace:

Light reveals the flaws. If she had acted like them she could not have defended a single one of her actions. The sorrow and the pain finally assumed their rightful place. What they had done was not good enough, and if one had the power to put it to rights, it was one's duty to do so. (CdF)

Neste sentido, *Dogville* parece constituir uma inversão de *High Plains Drifter* (1973) e *Pale Rider* (1985), ambos filmes realizados por Clint Eastwood com ressonâncias apocalípticas. Em ambos os filmes aparece um homem misterioso a cavalo que vem salvar toda uma aldeia, vingando-a e que no fim desaparece como um fantasma. Em *Dogville*, Grace aparece como um

matar o seu irmão mafioso para evitar a sua própria morte. O filme termina com a ideia de que a violência inerente ao que Tom viveu pode ainda ter consequências no seu próprio ambiente familiar actual.

³⁸⁹ Em seguida analisaremos a ideia de apocalipse nestes dois filmes.

anjo enviado para oferecer uma última oportunidade para a cidade se redimir. Quando essa oportunidade falha, Grace torna-se o anjo vingativo da morte e destrói-a por completo.

Dogville, *Breaking the Waves* (1996) e *Dancer in the Dark* (2000) constituem uma espécie de trilogia sobre a bondade e maldade humanas, mas também sobre o martírio e o sacrifício. Em relação a este aspecto, Lars Von Trier comenta, a propósito de *Dancer in the Dark*:

Quand j'étais petit, j'avais un livre pour enfants intitulé *Cœur d'or*, dont j'ai encore un très bon souvenir. C'était un livre illustré qui racontait l'histoire d'une petite fille qui se promenait toute seule dans la forêt avec des morceaux de pain dans ses poches et deux, trois autres choses. À la fin du livre, quand elle sortait de la forêt, elle n'avait rien et son dernier mot, encore plein de confiance, était : 'Malgré tout, je m'en sors bien.' Et voilà une qui a accepté le rôle de martyr jusqu'au bout.³⁹⁰

Percebe-se assim o desejo do realizador de abordar situações e sentimentos extremos, bem como as consequências a que eles podem conduzir.

Desde os tempos mais remotos existiram representações simbólicas do bem e do mal. O próprio acto fundador bíblico inaugura essa dualidade: “Deus separou a luz das trevas.” (*Génesis* 1, 3) É esta afirmação que vai servir de base à dualidade estrutural que será encontrada na culpabilidade cristã e, posteriormente, na “separação” hegeliana ou na cesura (*Spaltung*) postulada por Sigmund Freud. Essa rejeição da unidade do ser humano permite, no contexto daquela tradição, tentar eliminar a dimensão trágica da condição humana, ao defender a negação da morte como substracto da existência.³⁹¹

No entanto, não podemos considerar que o Antigo Testamento defenda a ideia de que o ser humano é corrupto por natureza. A desobediência de Adão e Eva a Deus quando, contrariamente às ordens deste, ambos comem do fruto da árvore proibida, não significa que ambos tenham ficado corrompidos. Não existe nenhum indício explícito disso, muito pelo contrário, essa primeira desobediência é a condição para o ser humano tomar consciência de si mesmo e da sua capacidade de escolher. Em última análise, o primeiro acto de desobediência do ser humano corresponde ao seu primeiro passo em direcção à liberdade, ao livre arbítrio. Parece que a sua desobediência estaria

³⁹⁰ Lars Von Trier Cit. in Stig Björkman, ed. lit., *Lars von Trier, il cinema comme Dogma – Conversazioni con Stig Björkman*, Milão, 2001, p. 164.

³⁹¹ Cf. Michel Foucault, *História da sexualidade*, vol. I – *A vontade de saber*, Lisboa, 1994.

até mesmo inscrita nos planos de Deus; de acordo com o pensamento profético, o ser humano só porque foi expulso do Paraíso pôde concretizar a sua própria história, os seus poderes humanos, e alcançar uma nova harmonia com os outros seres e a natureza como um indivíduo completamente desenvolvido, por oposição à harmonia anterior na qual ainda não podia considerar-se um indivíduo.

Esta parece ser a ideia defendida por John Milton, quando reflecte sobre a expulsão do Paraíso. O poeta inglês descreve a vida de Adão e Eva no Paraíso como monótona, pois o Jardim do Éden fornecer-lhes-ia tudo o que iriam precisar e muito mais. De facto, é como se John Milton defendesse que qualquer actividade seria sempre melhor que a estagnação:

They sat them down, and after no more toil
Of thir sweet Gard'ning labour then sufficed
To recommend coole Zephyr, and made ease
More easy, wholesome thirst and appetite
More grateful, to their supper fruits they fell.³⁹²

De facto, o Antigo Testamento oferece tantos exemplos de procedimentos maléficis como de bons, não excluindo da lista de más acções personagens exaltadas pelas suas qualidades, como por exemplo o rei David ou o seu filho, o rei Salomão. Segundo a perspectiva do Antigo Testamento, o ser humano possui capacidades para o bem e para o mal e deve escolher entre o mal e o bem, vida e morte, benção e maldição. Até mesmo Deus não interfere na sua escolha; pode ajudar enviando os seus mensageiros, os profetas, para ensinarem as normas que conduzem à concretização da bondade, para identificar o mal, para protestar e avisar. Mas, para além disso, o ser humano é deixado sozinho com essas duas opções, a escolha do mal ou a do bem, e a sua decisão é apenas sua. Assim, segundo uma visão realista, o bem e o mal existentes no ser humano devem ser entendidos como potencialidades reais e as condições de desenvolvimento de cada um deles devem ser pensadas.

Como conclui Susan Neiman, o mal existe, de facto, como escolha e, em última análise, surge como uma possível consequência do profundo desejo humano de unir o *ser* ao *dever ser*. Ou

³⁹² John Milton, *Paradise Lost*, Nova York, Londres, 2005, Livro IV, v. 327-331, p. 87.

seja, o desejo humano de acreditar que o mundo tem sentido é tão forte e desesperado que explica porque se torna mais fácil viver a vida como um castigo – daí persistirem as crenças no pecado original – do que vivê-la como algo que não tem qualquer sentido. Talvez por isso cite a definição de religião de Horkheimer: “O que é a religião no bom sentido? O impulso ainda não estrangulado que insiste que a realidade devia ser de outra maneira, que o feitiço será quebrado e regressará à direcção certa. Onde em cada gesto a vida aponta este caminho, há religião.”³⁹³

Em épocas anteriores, na arte romana, por exemplo, o bem e o mal encontram-se representados por dois *genii*, um ao lado do outro, um segura na mão uma chama acesa, o outro, mensageiro da morte, apaga a chama.³⁹⁴ No cristianismo, esta ideia tem correspondência na simbologia dos anjos: um bom que nos conduz à salvação e outro perverso que nos leva à desgraça eterna. Porém, talvez seja na angeologia iraniana que a representação do bem e do mal encontra a sua formulação mais reveladora. Segundo esta doutrina, um anjo chamado Daena, que tem a forma de uma jovem muito bela, preside ao nascimento de cada ser humano. Este anjo não permanece imutável ao longo da nossa vida, como sucede no retrato de Dorian Gray, vai mudando de forma de modo imperceptível com cada um dos nossos pensamentos, palavras e acções. No momento da morte, a alma vê a sua Daena que vem buscá-la, transfigurada, consoante o comportamento da sua vida, numa jovem ainda mais bela ou num horrível demónio que diz: “Eu sou a tua Daena, aquela a que os teus pensamentos, as tuas palavras e os teus actos deram forma.”³⁹⁵ Deste modo, o bem e o mal dependem de nós, das nossas acções e, no fundo, os filmes em análise transportam consigo essa ideia: são sobre as consequências das acções que decidimos concretizar.

No plano das ciências exactas, o cientista Kurt Gödel, em 1931, provou que é impossível a existência de um sistema matemático completamente livre de contradições. Com tal descoberta, este cientista conseguiu abalar definitivamente as mais enraizadas convicções de alguns

³⁹³ Horkheimer *Apud* Susan Neiman, *O mal no pensamento moderno. Uma história alternativa da Filosofia*, Lisboa, 2005, p. 339. Para uma reflexão aprofundada sobre o problema do mal conferir toda esta obra de Susan Neiman.

³⁹⁴ Os Gregos aperceberam-se da relação complexa entre o bem e o mal nos seres humanos. Hesíodo e Homero consideravam a *Némesis* e o *Aidos* os sentimentos mais elevados no ser humano. No entanto, estas emoções personificadas não tinham uma definição linear. *Némesis* corresponderia ao conceito de ira justa e *Aidos*, palavra de difícil tradução, embora de uso corrente entre os Gregos, seria o equivalente a um sentimento misto de vergonha e respeito que existe em todos os seres humanos que praticam uma má acção. *Aidos* e *Némesis* não coabitavam com os deuses. Hesíodo refere que somente quando os seres humanos se tornassem definitivamente maus é que *Aidos* e *Némesis* abandonariam o planeta terra para habitarem com os deuses imortais. No entanto, eram as Parcas, *Moirae*, em grego, segundo Hesíodo, que distribuíam o bem e o mal, quando o ser humano nascia. Cf. estas informações em Edith Hamilton, *Op. Cit.*, p. 48 e p. 56.

³⁹⁵ Cf. estas informações em Giorgio Agamben, *Profanações*, Lisboa, 2006, pp. 19-21.

matemáticos, que defendiam a “verdade” absoluta das suas teorias. Se nem os lógicos das ciências exactas conseguem fazê-lo, como seria possível resolver, através de um único e simples axioma, as antinomias eternas inerentes à ética, como o problema do bem e do mal?

A complexidade do ser humano, no que respeita à sua relação com o bem e o mal, é também objecto de reflexão dos filmes realizados por Clint Eastwood, desde finais de 1980. Um dos filmes mais reveladores desta ambiguidade talvez seja *A Perfect World* (1993). Quando estamos convencidos que o prisioneiro fugitivo que raptou o menino de oito anos é, afinal, boa pessoa e o substituto de um pai ausente, vemo-nos abalados com a reacção deste quando, quase no final do filme, a valsa Cajun toca na vitrola como pano de fundo de um potencial massacre que poderia ter sido provocado por si. A mensagem de Clint Eastwood parece ser a de que uma e mesma pessoa pode ser, simultaneamente, simpática e assustadora, completamente louca e sensata ao mesmo tempo. Neste seu filme o criminoso é entendido como uma pessoa comum que *descarrilou*. Até em *True Crime* (1999) o verdadeiro assassino rouba um medalhão para oferecer à avó: é a descoberta desse mesmo medalhão que leva à salvação de última hora de um inocente condenado à pena de morte.

A reflexão sobre a complexidade da definição do que é o bem e o mal encontra-se metaforicamente representada no filme *O olho do diabo* (1960), de Ingmar Bergman. Neste filme, o Diabo acorda um dia com um treçolho e descobre que esse problema aconteceu devido à existência de uma jovem virgem no planeta terra que se recusa a perder a virgindade antes do casamento. Por este motivo, o Diabo envia Don Juan à terra para conquistar a rapariga. Apesar de as imagens do Céu e do Inferno se alternarem ao longo do filme, a complexidade dessa alternância é dada através da figura do Diabo que esconde o seu rosto num espelho no início e no fim do filme, sugerindo que procura irremediavelmente encontrar a sua identidade.

O bem e o mal não deixam de constituir uma escolha exercida pelo próprio ser humano. Quando em *Million Dollar Baby* (2004), Frankie e Maggie estacionam numa estação de serviço no Missouri podemos reparar que nos contadores das bombas de gasolina estão registados os números 666 e 444. O primeiro simboliza o número do Diabo e o segundo o dos anjos, como se o realizador nos quisesse sugerir que ali, mais uma vez, as personagens podem sempre escolher o seu próprio caminho.

A ideia de que as personagens referidas até aqui se refugiam na construção de um mundo privado e utópico está também relacionada com as características assumidas pela identidade pessoal no contexto histórico dos filmes em análise. Como referimos anteriormente, a identidade pessoal é cada vez mais construída de forma reflexiva, o que acentua a tendência de um voltar do indivíduo para dentro de si mesmo.

O sentimento de culpa que, como referimos no primeiro subcapítulo, é sobretudo uma característica das *guilt-cultures*, normalmente pede castigo quando enraizado. Este processo está relacionado com a reflexividade da identidade pessoal em ligação com a cristianização e com o exame de consciência. A literatura confessional surge como uma das consequências da secularização, que principia com a Reforma e que se foi desenvolvendo até aos dias de hoje, defendendo a ideia de que o sujeito é autenticado pelo discurso de verdade que produz sobre si próprio e já não pela referência dos outros.

Esta reflexividade inerente à identidade pessoal pressupõe que “a única ajuda é a perseverante diagnose de si mesmo e dos outros, a tentativa de, pela consciência, escapar ao infortúnio ou, pelo menos, se subtrair à sua fatal violência, a da cegueira.”³⁹⁶

3.2. “Tomorrow is Another Day”? O desejo de recomeço

Quanto ao desejo de cicatrizar as feridas do passado por parte de algumas personagens, consideramos relevante analisar a importância das escolhas que as mesmas decidem fazer.

As coincidências em *Magnolia* (1999) não são aparentes. Pelo contrário, o filme parece centrar-se na escolha e no onde e quando a realidade se manifesta. Ao longo do filme somos apresentados a personagens tanto idosas como jovens, provavelmente apenas partilhando o sentimento de vazio entre si. Através da variedade de personagens que é demonstrada, sobretudo, na sua diferença de idades, o filme apresenta a escolha nas suas três formas: presente, passado e futuro – as escolhas que são feitas no presente, as que já foram feitas, parecendo preparar as personagens para as escolhas futuras. O filme realça a importância das escolhas feitas no momento presente. Testemunhamos dois homens que aparentemente não têm nada em comum, excepto as suas esperadas e iminentes mortes, o regresso doloroso aos seus passados destroçados que foram

³⁹⁶ Th. W. Adorno, *Minima moralia*, Lisboa, Imp. 2001, p. 27.

construídos com base em escolhas erradas. Posteriormente, o filme afirma a iminência das escolhas presentes através de um jovem prodígio que participa em concursos televisivos. Irá ele um dia arrepender-se também das suas escolhas passadas, como aconteceu com o ex-miúdo dos concursos, agora adulto? O contraponto entre estas duas personagens faz-nos perceber que o míudo actual, por via das suas selecções presentes pode alterar o seu futuro.

O polícia do filme, Jim, acaba por revelar, indirectamente, o segredo pessoal que o ajuda a decidir as suas futuras decisões: a sua integridade ética. Como já referimos, o último plano do filme mostra uma sequência em que Cláudia olha fixamente para Jim e sobretudo para nós, espectadores, porque ouvimos a voz de Jim mas não o vemos. Simultâneo ao seu olhar e às palavras de Jim ouve-se a música de Aimee Mann, que nos pergunta e a Jim, em nome de Cláudia: “But can you save me? C’mon and save me... like Peter Pan or Superman, you will come to save me.” (CdF) De facto, foi a partir de um verso de abertura de uma canção de Aimee Mann, “Deathly”, que Paul Thomas Anderson escreveu o argumento de *Magnolia*. Esse verso passa a uma frase dita por Cláudia a Jim: “Now that you met me, would you object never see me again?” (CdF) Ou seja, para Cláudia de *Magnolia* o amor não nasce de um vazio, mas constitui uma resposta à experiência de sentir confiança e tal confiança só consegue ser sentida devido à escolha de Jim em manter a sua integridade ética, por oposição ao pai de Cláudia.

Ao longo de *Magnolia*, as personagens continuam sempre a ser apresentadas. Ou seja, o realizador revela apenas, gradualmente, a sua inter-relação: os negócios implícitos entre os dois patriarcas televisivos moribundos, por exemplo, ou a solidão amorosa, partilhada pelo polícia Jim Kurring e pelo ex-miúdo dos concursos, Donnie Smith. Paul Thomas Anderson também leva a que façamos um juízo sobre as personagens e, logo em seguida, faz-nos mudar o que pensamos acerca delas, como o que verificámos que sucede com as personagens de *Hable con ella*.

A situação pode exemplificar-se quando observamos o enfermeiro Phil a telefonar para uma loja de conveniência a encomendar pão, cigarros e três revistas pornográficas. Depois desta cena, ficamos a pensar que o enfermeiro é depravado. Porém a narrativa mostra-nos em seguida que a sua encomenda se deve a motivos altruístas: a tentativa de encontrar o filho de Earl Partridge. Quando, noutra sequência, vemos o miúdo negro “profeta” a aproximar-se do carro de Linda que está inconsciente, pensamos imediatamente que lhe quer roubar a carteira, no entanto, apenas lhe vasculha a mala para encontrar o telemóvel e pedir ajuda. Também Frank e Cláudia são *criticados*

por nós após a sua apresentação. No entanto, todos estes seres humanos imperfeitos escondem por detrás das aparências a sua profunda humanidade – esta não deixa de ser uma das mensagens do filme, sobretudo quando observamos que a qualquer das personagens se dá a oportunidade para se tornar melhor do que o esperado.

Em *American Beauty* (1999) utiliza-se o mesmo mecanismo por parte do realizador: o filme começa com Jane a desafiar Ricky, enquanto é filmada por ele, para que este mate o pai dela. Logo de início, o espectador pode ser levado a ver o filme com o pressuposto errado de que quem mata Lester é a própria filha. O mesmo sucede quando vemos Carolyn no carro com uma arma momentos antes da morte de Lester. Ao longo do filme somos levados a pensar que Angela incarna o papel da ninfeta sedutora porém, no final, percebemos que é uma adolescente virgem e tímida que apenas precisa de orientação parental. Quando Lester se apercebe dessa situação consegue ver a fantasia como é, e ao removê-la, apercebe-se do amor profundo que sente pela sua própria família. Este sentimento é traduzido quando vemos Lester desviar o olhar para a foto que vislumbrámos anteriormente, com ele, Carolyn e Jane num parque de diversões. Nesse momento, não se torna necessária a *voz-off* do protagonista, o que sublinha a importância do que Lester sente. Observamos o que está a acontecer com os nossos olhos. Este é um daqueles momentos de iluminação trágica e, como em todas as grandes tragédias, tal percepção sucede tarde demais. Quando Lester consegue sentir toda a ligação emocional com a família é morto pelo coronel Fitts.

Também o coronel é enganado pelas suas falsas percepções: quando vê o filho e Lester juntos através de uma janela, assume que Lester e Ricky estão a ter sexo oral. A câmara confirma essa interpretação e, se não soubéssemos o que de facto estava a acontecer, poderíamos chegar facilmente à mesma conclusão. Neste sentido, o filme torna-se auto-reflexivo: os acontecimentos, mesmo quando a câmara está ligada, não são sempre o que aparentam ser.

Ao procurar Lester, mais uma vez contrariamente ao que poderíamos pensar, o coronel Fitts não o confronta com o que supostamente viu através da janela; em vez disso procura Lester em busca de amor, beijando-o durante o seu breve encontro. Depois de Lester deixar bem claro que não é homossexual, apercebemo-nos que as respostas homofóbicas do coronel serviam apenas para esconder os seus próprios desejos homossexuais. Embora o comportamento do coronel Fitts resulte surpreendente, não deixa de ser consistente com o comportamento de todas as outras personagens do filme: todas estão à procura de algum tipo de relacionamento emocional com outros. Carolyn

mantém uma relação extra-conjugal com Buddy para tentar resolver os seus problemas profissionais e a sua falta de satisfação no casamento. Lester fantasia com Angela e esta procura desesperadamente a atenção e o amor de todos os homens que conhece. Jane e Ricky procuram e encontram o amor um no outro – de facto, são as únicas personagens que, de diversas formas, começam a perceber a importância de vários temas desenvolvidos no filme. Assim, ambos entendem que a vida, muitas vezes, não é como aparenta ser, como a sua relação é importante e apercebem-se da estreita relação entre a vida, a beleza e a morte. Jane e Ricky assemelham-se a Adão e Eva, o casal que tem a possibilidade de realizar os seus próprios sonhos, não o ideal vazio do *american dream*, também representado no filme.

Do mesmo modo, *The Dead Zone* (1983), de David Cronenberg, reflecte sobre o problema das escolhas que podemos ou não fazer e sobre o tempo.³⁹⁷ A “zona morta” alude ao cérebro de Johnny Smith, o protagonista, que ficou afectado por um desastre e por cinco anos em coma. As “zonas mortas” das suas visões ou premonições são o que vai permitir a sua mutabilidade. Porém, Johnny Smith não ganhou nenhuma vida nova após o acidente, pelo contrário, perdeu-a toda e é exactamente por isso, por ser parcialmente um morto, que a morte pode comunicar com ele. Mas, como a morte não sucedeu na totalidade – acordou do coma – as visões não são estáticas ou inalteráveis. A realidade pode ser modificada devido às “zonas mortas da imagem” que podem ser preenchidas por diferentes e novas imagens. Um dos percursos deste filme relaciona-se, então, com essa possibilidade de modificação da imagem captada.

De certa maneira, este filme revela-se o oposto de *Blow Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, no que se refere ao interior da visão. Nesse filme, é através da ampliação de uma fotografia que se consegue ver nela o que aparentemente não estava lá; em *The Dead Zone*, é a “zona morta” da fotografia o que vai permitir um preenchimento diferente, por forma a transformá-la completamente. Porém, existem acontecimentos que não podem ser alterados e o filme mostra isso logo no início, quando o protagonista lê aos alunos o poema de Edgar Allan Poe (“O corvo”), inscrevendo o filme sob o signo da fatalidade com o *nevermore*. Por outro lado, não deixa de ser a falta de visão e premonição (estava nevoeiro) o que conduz ao acidente de Johnny, apesar da sua vertigem na montanha russa. E, mesmo depois do acidente, quando pode concretizar o amor por Sara, tal momento surge quase como uma aparição: Sara pode ressuscitar para ele um dia,

³⁹⁷ Cf. o resumo do argumento deste filme em *supra*, pp. 108, 109.

consumando-se pela primeira e última vez o amor que sentem um pelo outro. Depois tudo volta a constituir-se em memória e Sarah volta para o marido e filho. No final do filme, quando Johnny morre, Sarah a chorar diz-lhe “I love You” (CdF), mas pressupõe-se que nunca viverão o amor representado no início do filme: essa última frase aparece como a derradeira “zona morta” da vida.

As escolhas pelas quais as personagens podem optar não deixam, também e mais uma vez, de estar relacionadas com o contexto histórico e social dos filmes em estudo. As sociedades ocidentais contemporâneas podem caracterizar-se, segundo Anthony Giddens e Ulrich Beck, como “sociedades de risco”, no sentido em que cada vez mais o ser humano tem tendência a adoptar atitudes calculadas relativamente às possibilidades de acção que lhe são propostas.³⁹⁸ Nas sociedades ocidentais contemporâneas, existem inúmeros cursos de acção potenciais e indefinidos, com os seus riscos correspondentes. Ao escolher um dos caminhos, o ser humano deve tornar-se responsável pelo mundo possível a que pode dar forma. O caso de Lester de *American Beauty* é bem revelador desta situação: a certa altura decide despedir-se do emprego financeiramente compensador, que tinha e empregar-se numa cadeia de *fast food*, onde ganha muito pior, mas onde se sente mais realizado a nível pessoal. Muitas vezes, as escolhas feitas não se reduzem a simples opções de comportamento, mas tendem a reflectir-se na narrativa da auto-identidade e a serem mobilizadas para o seu desenvolvimento – como referimos, no mundo ocidental globalizado a identidade pessoal tende a ser cada vez mais organizada de maneira auto-reflexiva pelo próprio indivíduo. Como refere Zygmunt Bauman:

Everything, so to speak, is now down to the individual. It is up to the individual to find out what she or he is capable of doing, to stretch that capacity to the utmost, and to pick the ends to which that capacity could be applied best – that is, to the greatest conceivable satisfaction. It is up to the individual to ‘tame the unexpected to become an entertainment.’³⁹⁹

De qualquer forma, em *Magnolia* e em *American Beauty*, mas também em todos os outros filmes em estudo, ainda que de forma não tão explícita, através das escolhas que fazem, as personagens gritam silenciosamente o desejo de serem compreendidas de um outro modo.

³⁹⁸ Cf. Anthony Giddens, *Modernidade e identidade pessoal*, 2ª ed., Oeiras, 2001 e Anthony Giddens, Ulrich Beck, Scott Lash, *Modernização reflexiva. Política, tradição e estética na ordem social moderna*, São Paulo, 1997.

³⁹⁹ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Malden, 2000, p. 62. Sobre este tema conferir os dois primeiros subcapítulos da dissertação.

O apocalipse sugerido no final de *Magnolia*, através da chuva de sapos, não deixa de apontar para uma regeneração das personagens. Tal como Robert Altman, em *Short Cuts* (1993), tinha usado um terramoto, também Paul Thomas Anderson recorre a um fenómeno *natural*, meteorológico, insólito e violento, para reconciliar as personagens. Este filme apresenta o esquema da destruição / regeneração. Tal como sucede na literatura apocalíptica o fim universal é o garante da purificação de toda a desordem de um mundo. Este esquema pode ser justificado pela ideia de que o ser humano se precipita sempre para “o mais no meio possível” e para que o seu período de vida faça sentido precisa sempre de concordâncias ficcionais com uma origem e um fim.⁴⁰⁰

Segundo Jacques Derrida, o sentido bíblico da palavra grega *apokalyptô* é “descobrir” ou “desvelar”.⁴⁰¹ A natureza apocalíptica e bíblica de *Magnolia*, prende-se, em parte, com o desvelamento que subentende. Em *Magnolia* desvelam-se estruturas patriarcais traumáticas e comportamentos associados às famílias disfuncionais no filme. O apocalipse, neste contexto, é aplicado à identidade individual, pois encoraja os espectadores a reflectirem sobre a sua própria experiência por forma a resistirem a abusos traumáticos e a processarem uma cicatrização de feridas que possam existir no passado.

De facto, *Magnolia* permite a compreensão da narrativa pessoal passada das personagens, que acaba por conduzir ao clímax final com a chuva de sapos apocalíptica: a fuga de Cláudia em relação a Jim; o silêncio constrangedor de Frank durante a sua entrevista; os remorsos de Donnie, bêbado; a tentativa de suicídio por parte de Linda; a recusa de Stanley em continuar a participar no programa televisivo. O filme afirma que, em cada um destes casos, alguma coisa “did happen” (CdF) por forma a justificar o facto de as personagens serem como são. A chuva de sapos é claramente apocalíptica, porque desvela uma “verdade”. A frase “But it did happen” (CdF) surge como um lembrete, transportando consigo imagens do passado e forçando o encontro entre o passado e o presente. O filme tenta transmitir a ideia de que existe algo mais no universo do que o puro acaso, que se prende com a existência de uma inter-relação com o passado. A frase pintada que refere (“But it did happen” CdF) ecoa as palavras de Stanley, quando observa espantado a chuva de sapos: “this is something that happens!” (CdF) E ambas aludem à afirmação inicial do narrador, “These strange things happen all the time.” (CdF) *Magnolia* parece sugerir que as

⁴⁰⁰ Frank Kermode, *A sensibilidade apocalíptica*, Lisboa, 1997, p. 25 e *passim*.

⁴⁰¹ Cf. Jacques Derrida, *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em filosofia*, Lisboa, 1997, p. 7.

coincidências estabelecem um contínuo com o passado, mas também que as coincidências catastróficas podem ser substituídas pela paz, se a memória for despertada. Ao reflectir sobre o passado, o filme insere nele o tempo presente. É o que se pode deduzir da expressão, “So Now Then”, que significa, simultaneamente o passado e o presente e que aparece antes da recapitulação da sequência inicial que se segue à morte de Earl Partridge. Assim, o filme só está interessado no passado no sentido em que este pode permitir resolver disfunções presentes.

Após a chuva de sapos, cada uma das personagens consegue “wise up” (CdF), e pôr um fim aos respectivos ciclos de sofrimento através da recuperação e reconciliação. Ao repetir a frase “the book says, we may be through with the past, but the past ain’t through with us” (CdF), o filme insiste na importância de recordar o passado, não o recalando. Faz sentido recordar o passado porque, através dele, as personagens percebem as crises que têm de enfrentar no seu quotidiano individual e, nesse sentido, o passado aponta para a esperança num futuro melhor. Até ao momento final, *Magnolia* não revela todos os incidentes traumáticos que marcam as personagens: o abandono de Frank pelo seu pai; os abusos sexuais sofridos por Cláudia por parte de Jimmy, seu pai; a extorsão do dinheiro do prémio do concurso por parte dos pais de Donnie Smith.

Neste sentido, não houve apenas uma chuva de sapos mas várias. E é o que faz essa praga, ou benção, parecer tão miraculosa: não se trata da estranheza do acontecimento mas da sua multiplicidade democrática. *Magnolia* testa até ao limite a tendência da vida para se desintegrar e, combatendo essa entropia, reúne algumas das personagens num final que podemos considerar feliz. As personagens conseguem enfrentar as suas feridas passadas não apenas recordando o passado mas, também, através da ajuda de outros. O pequeno “profeta” ajuda Linda quando a encontra desmaiada no carro, após a sua tentativa de suicídio. Frank – que simultaneamente confronta o seu passado e visita Linda no hospital, subentendendo uma possível reconciliação – é ajudado tanto pela entrevistadora televisiva que o faz recordar a verdadeira história da sua família, como pelo enfermeiro do seu pai, Phil, que consegue localizá-lo e conduzi-lo ao leito de morte de Earl Partridge. Jim Kurring ajuda Cláudia quando acredita nela, afirmando e fazendo-lhe crer que ela é “a good and beautiful person” (CdF). O polícia ajuda também Donnie, perdoando-lhe ao não o prender e permitindo que ele restitua o dinheiro da poupança que tinha roubado ao patrão. Neste sentido, o filme imagina um diferente tipo de sociedade, construída numa ajuda mútua e não na

alienação e violência. A sociedade, em *Magnolia*, surge a partir da sabedoria gerada pelos traços de memórias traumáticas.

Porém, a queda final dos sapos não deixa de constituir um elemento estranho. Ao longo de todo o filme esta chuva final é preparada, sobretudo através da recorrente informação sobre o estado do tempo que se prevê que vai mudar. Até mesmo o miúdo recente do concurso televisivo, Stanley, faz perguntas sobre instrumentos meteorológicos, pois está a ler um livro de Charles Fort sobre fenómenos inexplicáveis. Três vezes, entre momentos de precipitação normal, personagens comentam, “it’s raining cats and dogs”. Três vezes são observados sinais escritos na passagem bíblica do “Êxodo” 8:2, sobre a segunda praga que sofreu o Egito: “And if thou refuse to let them go, behold, I will smite all thy borders with frogs.” (CdF)

A intenção do realizador talvez possa explicar-se por uma reflexão de Mim Udovitch, quando entrevistou o realizador P. T. Anderson, concluindo que os sapos podem ser uma alusão à obra de Charles Fort, o cientista e compilador de fenómenos paranormais do início do século XX, que terá afirmado que a existência de uma sociedade poderia ser julgada pela saúde dos seus sapos.⁴⁰² Como indicador da saúde de uma sociedade, a queda dos sapos responde, de certa forma, às questões formuladas no início do filme relacionadas com acontecimentos bizarros, com o acaso e o destino, posicionando estranhas ocorrências na esfera de relações sociais pouco saudáveis. A chuva de sapos pode, também, interpretar-se não como fruto do acaso, antes de uma força maior cujas razões podem não ser compreendidas, mas cujos efeitos podem ser observados. Um polícia apercebe-se que o certo e o errado, o bom e o mau, podem ser conceitos relativos. Uma mãe reconcilia-se com a filha. Um filho é forçado a estar presente no momento da morte do pai. Todas estas coisas podiam ter sucedido de qualquer maneira porém, no contexto da chuva de sapos, adquirem a conotação de uma espécie de sanção divina.

De qualquer modo, o filme deixa claro que os sapos se podem relacionar com a Bíblia: com o Apocalipse mas também com o Êxodo. A certa altura um membro de uma audiência de um estúdio televisivo lê a passagem do “Êxodo” 8: 2, referindo-se a um versículo no qual Moisés ameaça o faraó com uma praga de sapos, apelando para a libertação do povo de Israel por parte dos Egípcios. Neste sentido, a chuva de sapos pode ser interpretada como uma libertação das estruturas de

⁴⁰² Cf. estes dados em Erin Runions, *How Hysterical. Identification and Resistance in the Bible and film*, Nova York, 2003, pp. 138-139.

pecado que aprisionam as personagens, na medida em que marca os momentos nos quais se desafiam as consequências lógicas das acções de cada uma delas. À medida que os sapos vão caindo, cada uma das personagens sofre alguma transformação pessoal, a partir do momento em que se tornam capazes de compreender as suas histórias pessoais de maneira diferente. A chuva de sapos acaba por abalar as estruturas emocionais existentes e, nesse sentido, constitui uma libertação.

Porém, em *Magnolia*, os elementos apocalípticos não se limitam à chuva de sapos: outras imagens podem ser referidas, como a chuva torrencial e ameaçadora; o testemunho da criança “profeta” ao polícia Jim sobre o assassinato que está a investigar, aludindo a inundações e calor excessivo; a comparação das crianças a anjos. Figuras que representam a salvação existem e são simultaneamente parodiadas nas personagens do polícia Jim Kurring, que vive para ajudar os outros, e Frank Mackey, cuja ajuda que presta se apoia na ideia de controlar o destino:

Because in the end of the day, seduce may not be just about picking up chicks, sticking your cock in; it's about finding out what you can be in this world, defining it, controlling it, and in saying, I will take what is mine. (CdF)

A simbologia da flor Magnólia, cujo nome dá título ao filme, relaciona-se, de igual modo, com a ideia de um novo recomeço para as personagens. Paul Thomas Anderson refere que considera existirem uma série de sentidos escondidos por detrás do título, para além da existência de uma avenida que corta o vale de San Fernando em dois e que se chama Magnolia. O realizador explica:

(...) há umas mulheres na história que têm nomes de flores: Rose e Lily, duas mulheres que, a meu ver, têm uma força enorme, uma maturidade de coração que é rara. E gosto de pensar que a Cláudia, que no filme é a actriz Melora Walters, é a magnólia da história. Começa caoticamente, mas no fim é alva e forte, a magnólia do filme. É uma acepção mais intimista e mais privada. Mas há mais. Houve uma época em que se acreditava que, se uma pessoa mastigasse a casca de uma magnólia, conseguia erradicar o cancro. Num filme em que também se fala da morte e do cancro, achei que fazia sentido. Além disto tudo, há um local mítico chamado Magónia, uma palavra parecida com a do título do filme, e que era uma espécie de cemitério de navios. Quando um navio se perdia no nevoeiro ou

quando se afundava sem razão aparente, quando deixava de aparecer no radar ou se afundava sem deixar traço, dizia-se que o navio tinha ido para esse local mítico chamado Magónia. O mito também dizia que vinte anos depois do desaparecimento, uma âncora acaba sempre por cair do céu. Sabe aquelas histórias em que um tipo que vive na Suécia tem uma âncora no jardim? O homem não faz ideia de onde veio e especula-se que tenha caído das nuvens. Ora bem, num filme em que, no fim, há coisas estranhas a cair do céu, achei que o título fazia sentido também a esse nível. Por último: magnólia é uma palavra linda, graficamente equilibrada e harmoniosa. É tão bonita que me senti obrigado a justificar o título do filme.⁴⁰³

As coincidências e perplexidades da vida foram também o que inspirou Pedro Almodóvar para realizar *Hable con ella*. O realizador conta que o impressionou muito saber que uma mulher americana despertou do coma após dezasseis anos, contrariamente à opinião dos médicos que defendiam que o seu estado era irreversível. A fotografia da mulher no *El País*, apoiada em duas enfermeiras, a aprender a andar novamente, impressionou muito Pedro Almodóvar. Outro dos acontecimentos que o inspirou sucedeu na Roménia: um jovem guarda de uma morgue sente-se atraído pelo cadáver de uma rapariga e acaba por ceder aos seus desejos sexuais. Como se de um milagre se tratasse, após o acesso amoroso, a morta regressa à vida. A morte da rapariga era apenas aparente. O violador foi preso, embora a família da jovem se tenha mostrado grata e fizesse tudo para evitar que isso sucedesse. Arranjaram-lhe um advogado e levavam-lhe comida à prisão. Este dilema ético entre a justiça, que considerava o rapaz como um violador, e a família da jovem ressuscitada, que entendia a realidade segundo os seus sentimentos e por isso via o rapaz como o salvador da vida da filha, inspirou com todos os seus detalhes o realizador. Outro acontecimento que marcou Pedro Almodóvar foi o caso de uma rapariga em Nova York que, após nove anos em coma, engravidou sem despertar do coma. O realizador não sabe se conseguiu ou não dar à luz. Passado pouco tempo descobre-se que o pai era um maqueiro da clínica onde estava internada. A questão de como pode um corpo clinicamente morto gerar a vida, foi das que mais intrigou Pedro Almodóvar. E o realizador conclui:

⁴⁰³ Cf. Paul Thomas Anderson Cit. in Rui Henrique Coimbra, “*Magnolia*: Paul Thomas Anderson”, *Expresso Revista*, 15 de Abril de 2000, p. 11.

Penso que foi Cocteau quem disse que a ‘beleza’ pode ser dolorosa. Suponho que se referia à beleza das pessoas; creio que os momentos de súbita beleza, intensa e inesperada, podem provocar lágrimas de dor apesar de terem a sua origem num imenso prazer.⁴⁰⁴

No que respeita à regeneração das personagens, em relação a *American Beauty* e retomando o que referimos no subcapítulo 2.1. – “A teia como prisão ou o labirinto sem saída”, Ricky e Jane parecem conseguir superar o seu passado traumático, constituindo com Lester e a relação deste com Ricky, enquanto heróis românticos, outra das ligações duplas que percorrem o filme. Podemos considerar, igualmente, que a personagem de Carolyn se relaciona com a do coronel Frank Fitts não apenas na redenção pelo *pathos* final de ambas as personagens mas, também, no modo como reprimem os seus sentimentos. O coronel Fitts é um homossexual reprimido que aterroriza a mulher e o filho, matando Lester no final do filme após este ter recusado o seu avanço sexual. A presença no filme do casal de vizinhos homossexuais, “Jim and Jim”, sugere que a patologia do coronel Fitts não tem origem na sua orientação sexual, mas sim na sua repressão da mesma.⁴⁰⁵ Para o coronel, os seus próprios desejos são tão insuportáveis que ele sente que deve matar o objecto do desejo, em vez de proceder a uma experiência de auto-análise. Neste sentido, ele não abraça a vida através de uma experiência de morte. Em vez disso, mata outro ser humano e, simbolicamente, aquela parte de si mesmo que não consegue aceitar. No entanto, o coronel Fitts, à semelhança de Carolyn, é obsessivamente e em simultâneo controlador e fora de controlo. Este modo semelhante de acção das duas personagens é confirmado e culmina no final do filme, quando ambas se dirigem de encontro a Lester transportando armas consigo, com o intuito de matar. No caso de Carolyn e do coronel Fitts, a violência – ou a criação imagética de uma acção violenta – providencia uma importante libertação psicológica de sentimentos reprimidos.

Em *American Beauty*, à semelhança do que sucede em *Magnolia*, parece verificar-se um apocalipse que vem revolucionar a vida de todas as personagens. Neste filme, a chuva final não é de sapos mas real marcando, igualmente, a catarse emocional das personagens: é preciso destruir antes de construir uma vida nova. Lester Burnham morre mas com um sorriso porque, de facto, os

⁴⁰⁴ Pedro Almodóvar *Apud* Mariana Branco, ed. lit., *Homenagem a Pedro Almodóvar*, Estoril, 2007, pp. 109-110.

⁴⁰⁵ A abordagem da homossexualidade em *American Beauty* é particularmente interessante se observarmos que foi seu argumentista, Alan Ball, o criador da série da HBO *Six Feet Under* (2001-2005), que representa no centro da sua estrutura narrativa a história de personagens homossexuais. Essas personagens incluem um homossexual masculino reprimido e a sua mãe emocionalmente instável.

perdedores são os que ficaram presos ao passado. Como nos mostra o filme, a vida passará sempre por uma combinação de alegria e sofrimento, porque a beleza “americana” está por toda a parte: está num saco de plástico a dançar ao vento, num pombo morto e já em decomposição, no rosto morto de Lester que Ricky contempla extasiado ou até nas pétalas de rosa imaginadas por Lester e associadas aos seus sonhos eróticos.

Neste sentido, o conceito de beleza subentendido no filme poderia ilustrar a teoria sobre a beleza de Immanuel Kant: “Beauty is the form of the purposiveness of an object, so far as this is perceived in it without any representation of a purpose”.⁴⁰⁶ Segundo o filme, a beleza só pode ser percebida através de um olhar atento sobre o quotidiano. Por isso, na secretária de Lester está o aviso “Look closer”, sem dúvida uma pista sobre o modo como devemos entender e aproximar-nos do filme.

Antes de perceber a beleza que o rodeia, Lester deseja perder a antiga construção da narrativa pessoal: verifica-se uma morte e um renascimento. O desenvolvimento progressivo deste processo surge indiciado ao longo do filme através da presença recorrente das rosas vermelhas, um elemento estilístico simbólico que estrutura todos os momentos mais emocionais do filme. A mais óbvia emergência deste elemento simbólico, para além das visões eróticas de Lester, talvez seja o momento final do filme que une, subitamente, a cor vermelha da paixão amorosa à morte violenta – o sangue de Lester escorre pela parede como uma pétala de rosa. A origem da simbologia da rosa relaciona-se com o mito do amor de Afrodite por Adónis, seu filho, mito este assinalado pela morte do jovem. Adónis teria nascido em Abril, simbolizando assim a breve passagem da Primavera. Conta o mito que o jovem teria sido morto por um javali e que, quando Afrodite correu para o tentar salvar, na pressa não reparou e pisou o espinho de uma roseira. O sangue da deusa tingiu as rosas de vermelho que, a partir de então, passaram de brancas a vermelhas.⁴⁰⁷ Por outro lado, a rosa floresce todas as Primaveras, o que também a converte num símbolo do renascimento. Neste sentido, a morte de Lester pode ser interpretada como a última etapa necessária ao seu renascimento.

Deste modo, algumas personagens dos filmes em estudo encenam a “hora zero”, a hora do vazio que implica um permanente recomeço. Os seres humanos funcionam como desertos

⁴⁰⁶ Cf. Immanuel Kant. Este excerto corresponde às afirmações conclusivas do “Terceiro movimento do julgamento do gosto”, artigo 17, *Crítica da faculdade do juízo*, Lisboa, 1998.

⁴⁰⁷ Cf. as várias versões deste mito em Ruth Guimarães, *Dicionário da Mitologia Grega*, São Paulo, [s.d.], pp. 17-18.

povoados de floras, faunas e tribos mas é o deserto a única identidade que possuem, a sua única oportunidade para todas as combinações possíveis que os habitam e, por isso, constitui a possibilidade de uma contínua auto-experimentação.

Em *Saraband*, Karin exemplifica este processo de morte e renascimento quando, como referimos acima, consegue libertar-se do passado que aprisiona o pai e o avô. A Cena dois é talvez a que melhor representa, de modo metafórico, este processo. No meio dessa cena Karin conta a Marianne uma sua discussão com o pai. Nesse momento saímos do presente e somos transportados para tal contenda intensamente física e violenta. Depois observamos Karin a fugir de casa pela floresta, em camisa de dormir, até entrar na água escura de um pântano e sair de campo. Em *off*, ouvimos o seu grito magoado, até reaparecer de novo no plano.

De facto, neste filme, as únicas personagens que mudam são as mulheres: Karin consegue escolher o seu próprio futuro e Marianne desempenha o papel de uma testemunha, alguém que ouve as outras personagens, alguém que reflecte sobre o que observa e que já aprendeu muito sobre a vida, nomeadamente que guardar ódios e rancores ao longo do tempo resulta destruidor e paralisante. Sobre estas observações, Liv Ullmann comenta:

Isso é comum nos filmes dele [Ingmar Bergman]. Ele parece confiar mais em que as mulheres mudem, aprendam qualquer coisa com o que lhes acontece, ao contrário dos homens. O que é estranho, porque ele é um homem, mas nunca permite que os homens mudem. (...) Diria que é um escritor de mulheres: é um bom realizador tanto de homens como de mulheres. É um pouco como Henrik Ibsen: reconhece coisas nas mulheres que muitos escritores homens jamais conseguem. E isso é muito pessoal e as mulheres não dizem: 'Oh, no fundo, ele não sabe.' Porque ele sabe. E também tem um grande respeito pelas mulheres, ouve-as, o que nem sempre acontece com os homens.⁴⁰⁸

Também em *Hable con ella*, a morte aparece intimamente relacionada com a vida, como sucede em todos os filmes realizados por Pedro Almodóvar. De certo modo, o regresso à vida de Alicia corresponde quase à morte física de Lydia, como se fosse necessário que uma delas morresse para que a outra pudesse ressuscitar. O mesmo processo sucede entre Marco e Benigno. Quando Marco aceita que o advogado minta a Benigno sobre o retorno à vida de Alicia, provoca,

⁴⁰⁸ Liv Ullmann Cit. in Vasco Câmara, "Ingmar Bergman. Há muito tempo...", "Y Cinema", *Público*, 14 de Janeiro de 2005, p. 12.

sem o saber, o suicídio daquele. A morte de um vai provocar o renascimento do outro para a vida, para o amor. Antes de deixar o hospital, Marco conseguiu falar ao corpo inerte de Alicia. O conselho (“hable con ella”) de Benigno funcionou, sem dúvida, e o filme termina sob o enigma das coincidências, da palavra dada e do sincronismo. No final do espectáculo, por certo, Marco *hablará con ella*.

Em *Hable con ella*, o caminho de uma lágrima pode, afinal, conduzir ao recomeço de uma nova vida. É essa uma das mensagens do filme, quando nos apercebemos do espanto com que Benigno observa, pela primeira vez num espectáculo de Pina Bausch e ainda sem o conhecer, uma lágrima a percorrer o rosto de Marco. No final, essa lágrima e tantas outras acabam por ser transformadas num sorriso quando Marco conhece, desperta, Alicia, num outro espectáculo de Pina Bausch, *Mazurka Fogo*, que simula o “jardim do Éden”, no qual parece vir a criar-se o primeiro casal feliz do filme: Marco e Alicia. Marco transporta consigo uma história de amor triste, como refere a dada altura no filme: “no hay nada peor que abandonar a alguien a quien amas todavía” (CdF). E Pedro Almodóvar acrescenta: “esa herida no se cura nunca, o tarda una década.”⁴⁰⁹

As lágrimas relacionam-se com o amor: quando Marco mata a cobra em casa de Lydia, - mais uma referência bíblica - chora não de medo, mas sim de nostalgia; trata-se de uma dor provocada pela ausência da pessoa que falta que, naquela altura era Angela, a sua antiga namorada. Porém, quando posteriormente assiste ao casamento de Angela não chora mais, significando que aquela dor já estava superada e o amor que sentia também. Quem chora nessa cena é Lydia ao lembrar-se do toureiro que ainda ama. Quem fala e quem chora é quem ama: este parece ser um dos códigos secretos, implícitos no filme. Benigno diz a Marco que fale com Lydia mas este não consegue porque a vê como morta. No entanto, quando vê Alicia no mesmo hospital e no mesmo dia, vê-a como um ser vivo e por isso fala com ela. O amor entre eles aparece, desde esse momento, como indiciado.

Na cena em que Katerina, a professora de dança de Alicia, explica o novo bailado que vai coreografar em Genebra, baseado num texto da Primeira Guerra Mundial, consegue, através dessa descrição, acentuar o encadeamento circular inerente ao próprio filme e, simultaneamente, descrever o conteúdo de *Hable con ella*, em linguagem poética e metafórica. Como a guerra está cheia de homens, Katerina terá a presença dos soldados que morrem durante a acção e que

⁴⁰⁹ Pedro Almodóvar *Apud* Bárbara Escamilla, “Almodóvar habla de ellos”, *Cinemanía*, nº 78, Março de 2002, p. 85.

renascem como bailarinas. Ela refere que vai ser lindo porque do masculino emergirá o feminino e da morte emergirá a vida, bem como do terreno surgirá o etéreo. A metáfora da morte, presente através de Alicia e Lydia, irá eventualmente conduzir ao surgimento de uma nova vida, à intimidade entre o masculino e o feminino e, de facto, a uma espécie de superação da morte – se não com Lydia, sem dúvida com Alicia. O ballet narrado por Katerina, à semelhança dos dois espectáculos de Pina Bausch, da música de Caetano Veloso e mais tarde do filme mudo *El amante menguante*, todos reflectem, por via de procedimentos poéticos, vários segmentos da própria narrativa fílmica. Este parece ser um novo dispositivo adoptado por Pedro Almodóvar, mais sofisticado, mas igualmente auto-reflexivo como as técnicas presentes em quase todos os seus filmes, começando logo em *Pepi, Lucy, Bom Y otras chicas del montón* (1980).⁴¹⁰

Deste modo, a história amorosa de Marco fica em aberto no filme, dando a entender que uma nova história de amor irá começar formalizada pelo título “Marco e Alicia”. Esta nova história revela-se por meio de mais dois bailados de Pina Bausch apresentados no espectáculo em que Marco e Alicia se conhecem pela primeira vez. O primeiro bailado que, mais uma vez, leva Marco a chorar mostra diversos homens a passarem entre si o corpo de uma mulher, evocando “Café Müller” e a trágica cena na qual o corpo de Lydia é transportado, todo em pedaços, após a tourada fatal. O segundo bailado expressa a esperança: uma série de casais que diversificam os movimentos tradicionais do romance através da troca de parceiros – afinal, foi o que acabou por acontecer em *Hable con ella*. De facto, a troca de olhares entre Marco e Alicia só é possível durante esse último espectáculo, porque uma cadeira permanece vazia entre os dois o que sugere, possivelmente, a ausência de Benigno. Esta imagem pode sugerir que a resolução de uma ferida passada não implica a negação do passado mas, pelo contrário, a reconciliação com ele. É o que sucede em muitos outros filmes de Pedro Almodóvar que sugerem a ideia de que é necessário existir uma morte simbólica (ou em certos casos real) para poder recomeçar uma nova vida.

Em *Million Dollar Baby* (2004), o tema da regeneração é mais complexo pois salvar uma morte é quase mais importante que salvar uma vida. Se em *Hable con ella*, Benigno consegue, através do seu amor, dar a vida a Alicia, Frankie ao dar a morte a Maggie, em *Million Dollar Baby*, não deixa de demonstrar também a coragem e a força do seu amor. Frankie deu a vida a Maggie

⁴¹⁰ Talvez um dos exemplos mais explícitos deste procedimento seja a inclusão da peça “Um eléctrico chamado desejo”, de Tennessee Williams, em *Todo sobre mi madre* (1999). Toda a narrativa do filme surge profundamente marcada por essa peça de teatro.

porque lhe atribuiu um verdadeiro sentido e, por isso, Maggie diz a Frankie que precisa que ele lhe tire a vida antes que ela deixe de ouvir os aplausos de todos aqueles que provaram que ela tinha conseguido concretizar o seu sonho. Por outro lado, Clint Eastwood refere que *Space Cowboys* (2000), o filme em que trabalhava na altura, “tem um elemento recorrente [nos seus filmes]: a possibilidade que é dada às pessoas de poderem viver um sonho, até então impossível.”⁴¹¹ O argumento de *Million Dollar Baby* centra-se num acidente físico que muda o rumo da vida das personagens principais e esse acidente físico que vitima Maggie, metáfora de feridas psicológicas profundas, é anunciado por um outro que conduziu à perda de um dos olhos de Scrap – a ferida não deixa de ser mais um profundo elo de ligação entre Maggie, Frankie e Scrap. Quando estão os três no hospital à espera que tratem o nariz partido de Maggie, Scrap comenta com Frankie que um nariz partido não dói assim tanto e, logo no plano seguinte, a voz de Scrap, agora no papel de narrador, comenta, aludindo ao passado de Frankie, que existem muitas feridas que não se conseguem cicatrizar porque são demasiado profundas e dolorosas.

A personagem principal dos filmes realizados por Clint Eastwood é, normalmente, um homem cuja vida se encontra marcada por um acontecimento anterior ao início do filme, que pode, ou não, aparecer referido directamente na história que estamos a ver. Os filmes deste realizador tornam-se, assim, românticos no sentido em que a personagem principal permanece nesse passado – é o que sucede, explicitamente com Frankie. Esse conservadorismo dos seus protagonistas é, de alguma forma, uma tentativa de evitar a repetição de uma ferida primitiva, no sentido em que toda a mudança pode ser entendida como potencialmente causadora de sofrimento. Este parece-nos ser o motivo principal pelo qual Frankie se recusa, num primeiro momento, a treinar Maggie. Assim, tal conservadorismo é uma maneira de permanecer num lugar ao qual a dor não pode chegar. O outro é impedido de ter acesso a esse lugar, tanto do ponto de vista ético como físico. Embora as suas personagens principais mudem de casa ou de mulher, a sua ligação profunda articula-se com a ideia de perda. Em todos os seus filmes, mesmo quando Clint Eastwood não faz parte do elenco - como em *A Perfect World* (1993) ou *Mystic River* (2003) -, o protagonista transporta consigo uma falha, uma ferida e todos os seus esforços convergem em tentar dissimular essa falha, mesmo que isso signifique a derrota, a solidão ou até mesmo a tragédia.

⁴¹¹ Clint Eastwood Cit. in Maria João Madeira, ed. lit., *Clint Eastwood: um homem com passado*, Lisboa, 2008, p. 55.

O protagonista de *A Perfect World*, um bandido representado por Kevin Costner (neste filme Clint Eastwood é o Marshall que o persegue) é um dos exemplos explícitos deste perfil. No filme, Kevin Costner encontra o amor no próprio menino de oito anos que rapta, tal como Frankie acaba por aceitar treinar Maggie, em *Million Dollar Baby*. Ambas as personagens acabam por aceitar um “outro” nas suas vidas, mas o percurso até à sua aceitação revela-se doloroso e longo. Este “outro” acaba por representar uma última possibilidade de redenção para os protagonistas o que, no caso de Frankie, consiste na recuperação da paternidade que não conseguiu concretizar com a filha biológica e, no caso da personagem de Kevin Costner, a possibilidade de transmitir toda a simbologia da figura do pai para o miúdo, antes de ser morto pela polícia.

A ideia de que Frankie ajuda Maggie a morrer por amor tem o seu culminar em *Gran Torino* (2008). Em ambos os filmes verifica-se o facto de que um dos personagens principais tem de morrer para salvar o outro. Podemos mesmo perguntar-nos se foi Kowalski que salvou o miúdo hmong, ou se foi este quem salvou Kowalski, em *Gran Torino*.⁴¹² No caso de *Million Dollar Baby*, podemos questionar-nos até que ponto Frankie conseguiria viver bem consigo mesmo se não ajudasse Maggie a morrer. Não será pela salvação alheia que muitas das personagens eastwoodianas se salvam, simultaneamente, a si mesmas? Estas reflexões conduzem-nos, novamente, à questão das escolhas das personagens e ao modo como decidem viver o tempo.

American Beauty não deixa de salientar a importância de vivermos o momento presente, quando contemplamos as captações fugazes que Ricky vai registando com a sua câmara de filmar: o pombo morto, o saco de plástico a voar ao vento e, por fim, até o sorriso de Lester, envolvido em sangue. Esses momentos de criação artística cristalizam num único momento de plena existência, num único instante de perfeita beleza, a eternidade. O filme coloca-nos a interrogação: não será esse instante de existência plena, até certo ponto, o objectivo da própria existência? A arte poderia, deste modo, ser reapropriada na própria vida quotidiana, sendo a intensidade do momento presente a expressão dessa reapropriação. No mito dionisíaco é este mesmo o fulcro da sua mensagem: o *carpe diem*, nas suas mais diversas formas de revelação.

Esta tentativa de viver intensamente o presente parece estar relacionada com a noção filosófica grega de *Kairos*. Nesta noção convergem, simultaneamente, o sentido da oportunidade, a importância do instante a viver e o desejo de captar o bom momento. Esta forma de entender o

⁴¹² Cf. o resumo do argumento de *Gran Torino* em *supra* p. 221.

mundo implica uma serena apreensão daquilo que é vivido no momento, feita de harmonia e equilíbrio. O presente torna-se divino ao consistir na expressão de uma aceitação plena da vida. Friedrich Nietzsche insistiu nessa ideia de que todas as eternidades se exprimem num só instante.⁴¹³ Quando nos referimos à criação artística, observamos que se verifica a cristalização num único momento de plena existência no qual se captura a eternidade. Neste sentido, a intensidade da vivência do instante presente é a transposição da arte para a vida quotidiana. O presente aparece entendido como proteiforme e valioso pelo que é.

O uso do artifício artístico não constitui apenas uma forma de protecção para Ricky de *American Beauty*, como também é criativo. Ele é um artista, um homem com uma câmara de filmar que vai captando a beleza nas coisas vulgares e quotidianas. Ricky filma Jane, pássaros, estudantes, a sua mãe, sacos, e muitos outros objectos e seres igualmente comuns, e é através dessas cenas que também nós, que estamos a ver o filme, começamos a reparar na beleza existente no trivial. Para além de tudo isto, Ricky também filma a morte. Numa justaposição entre Eros e Thanatos, o filme mostra Ricky e Jane a caminharem juntos para casa, num passeio muito importante, uma vez que Jane deixou a amiga Angela e escolheu ir com Ricky, constituindo o início do romance dos dois. Enquanto caminham, um funeral corta o ecrã em duas metades, e Ricky pergunta: “Have you ever known anybody who died?” (CdF) De seguida conta a Jane o episódio em que filmou uma mulher sem abrigo que tinha morrido. Jane pergunta-lhe: “Why would you film that?” (CdF) Ricky responde: “Because it was amazing. When you see something like that, it’s like God is looking right at you, just for a second. And if you’re careful, you can look right back.” (CdF) Jane pergunta então: “And what do you see?” (CdF) “Beauty”, (CdF) responde Ricky.

A relação entre a morte e a vida pode, deste modo, constituir um dos núcleos temáticos do filme. A vida e a morte de Lester, bem como as palavras usadas para moldar o significado profundo de ambas ao longo do filme, constituem um *memento mori*. O entendimento da vida por parte de Lester só se torna possível através da sua morte e ele partilha essa lição com a audiência no final do filme:

But it’s hard to stay mad, when there’s so much beauty in the world. Sometimes I feel like I’m seeing it all at once, and it’s too much, my heart fills up like a balloon that’s about to burst... and then

⁴¹³ F. Nietzsche, *La volonté de puissance*, Tomo 2, Paris, 1947, p. 388.

I remember to relax, and stop trying to hold on to it, and then it flows through me like rain and I can't feel anything but gratitude for every single moment of my stupid little life.... You have no idea what I'm talking about, I'm sure. But don't worry.... You will someday. (CdF)

Como observámos, também Ricky comunica esta mensagem. Desde o início de *American Beauty*, Ricky é a personagem visionária, o artista cuja força reside, em parte, no facto de não temer a morte. Ao contrário das outras personagens no filme, Ricky não receia a morte, e o que o filme mostra é que esta coragem permite a Ricky não apenas viver mas também partilhar a vida com outra pessoa, neste caso, Jane. A sua arte nasce de alguma forma de entendimento acerca da relação íntima que existe entre a morte e a vida, os vivos e os mortos, o mundo espiritual e o físico. Esta compreensão dá a Ricky coragem, uma confiança interior que atrai Jane e o pai, Lester, o que, em última análise, os faz abandonar as suas vidas mortas para viver novas experiências. Como comenta Ricky com Jane, quando lhe mostra o que diz ser o mais belo objecto que jamais filmou:

That's the day I realized that there was this entire life behind things, and this incredibly benevolent force that wanted me to know that there was no reason to be afraid. Ever... Sometimes, there's so much beauty in the world I feel like I can't take it... and my heart is going to cave in. (CdF)

Este discurso, desencadeado pela imagem de um saco a balançar ao vento, torna Ricky o centro espiritual do filme. Esta personagem apresenta uma perspectiva construtiva acerca do que sucede na sua vida. Quando Ricky conta a Lester que os pais o mandaram internar numa instituição psiquiátrica, Lester comenta de uma maneira óbvia: “Yeah, but you lost two whole years of your life.” (CdF) Porém, Ricky tem uma perspectiva diferente sobre o que lhe sucedeu e talvez seja essa a chave para compreendermos como podemos aprender com o que nos sucede na vida. Ricky responde, “I didn't lose them. It taught me how to step back and just watch, and not take everything so personally. And that's something I needed to learn. That's something everybody needs to learn.” (CdF)

À semelhança de outras personagens que analisámos atrás, Ricky apresenta um desejo de superar o sofrimento. Estas personagens subentendem a ideia do poder humano do sofrimento: quando existe sofrimento em comum há uma maior entre-ajuda entre elas. Por mais paradoxal que pareça, a dor em vez de gerar dor – como sucede exemplarmente com Spider, de *Spider*, com Henrik e Johan de *Saraband* ou com Benigno de *Hable con ella*, como referimos acima – pode gerar força de

viver e desejo de ultrapassar esse mesmo sofrimento. A dor emocional pode ser cicatrizada e provocar, inclusive, um amadurecimento do ser humano.

O sofrimento, a dor, como característica universal, pode tornar-se num sentimento partilhado. Tudo o que vive sofre por isso mesmo, porque vive. Parece existir uma ética cósmica, holística, que não distingue, hierarquiza ou separa, incitando, pelo contrário, a uma fusão afectiva com a morte e a vida universais. Neste sentido, todos os seres são manifestações de vida e, por isso, todos merecem uma atitude fraterna, porque no seu conjunto constituem o fluxo vital. Deste modo, deve tentar compreender-se a utilidade social das diversas crenças filosóficas ou religiosas que invocam dualidades, em que uma delas é assustadora ou terrível: essas dualidades ajudam a viver, no quotidiano, o sofrimento, tornando-o partilhado e comum.

É por isso que, por exemplo, em *American Beauty* Jane e o pai Lester se aproximam de Ricky. Scrap sente empatia por Maggie, em *Million Dollar Baby*, porque compreende o seu sofrimento quase submerso na sua determinação, tal como Frankie mais tarde vai unir-se a ela pelo sofrimento provocado pela ausência do amor familiar. Em *Saraband* é o amor mitificado por Anna que acaba por servir de factor de união nos dois personagens masculinos que acabam por ver em Karin um duplo da mãe ausente. Todas as personagens acabam por tomar consciência do amor que sentem, em *Magnolia*, a partir do momento em que passam por experiências de sofrimento. É o que sucede, por exemplo, com Frank Mackey para quem o sofrimento distorce a realidade quando, entre outras coisas defende na entrevista: “facing the past is a way of not making progress. This is something I teach my men over and over and over.” (CdF) De facto, à medida que a entrevistadora vai revelando o passado de Frank, começamos a reavaliar os seus ensinamentos menos como uma espécie de revisitação geracional da crueldade do seu passado e mais como uma articulação hiperbólica de sofrimento e solidão. No final do filme tal percepção torna-se clara, quando Frank declara que não vai chorar pelo pai moribundo e, no entanto, chora descontroladamente junto ao seu leito de morte, rogando-lhe: “don’t go away you fucking ass hole, don’t go away” (CdF).

Também em *Hable con ella*, o sofrimento acaba por servir como catalisador que acaba por unir afectivamente as personagens principais: a solidão une Benigno e Marco, une Alicia e Benigno e é no fundo todo o sofrimento inerente ao amor que Benigno sente por Alicia que emociona Marco ao ponto de ficar subentendido o interesse amoroso que Marco irá sentir por ela. Existe uma solidão partilhada e, a partir do momento em que o é, deixa de ser solidão.

Deste modo, a experiência humana do sofrimento pode apresentar um aspecto de vital importância. A consciência da dor e do sofrimento pode levar os seres humanos a desenvolverem a empatia. A empatia é a capacidade que nos permite relacionar-nos com o sofrimento e sentimentos de outros seres. Uma das utilidades do sofrimento humano não deixa de ser, portanto, o facto de através dele nos podermos aproximar dos outros.

Como observámos, uma das formas mais flagrantes da angústia que atormenta as personagens, e as de *Magnolia* de um modo particularmente explícito, é a irreversibilidade do tempo, no sentido em que não retorna um momento que se perdeu. Podemos mesmo questionar-nos sobre a possibilidade (ou não) de codificar, armazenar e reter o cenário que construímos na leitura e interpretação de um real em permanente transfiguração, existente segundo a inevitável lei da irreversibilidade. Segundo Hannah Arendt, só através do amor (sem ser na sua vertente paixão, ou seja *philia* e não *eros*) entendido enquanto perdão e promessa, a acção humana pode ser revertida e reabilitada da sua imprevisibilidade e irreversibilidade, a que nos referimos acima, sendo que a condição essencial para o exercer dessas duas atitudes é o respeito pelo ser humano decorrente do facto da sua existência.⁴¹⁴

Neste sentido, o perdão torna-se o oposto da vingança. *Dogville* revela-se um filme exemplar deste profundo antagonismo. Grace não perdoa aos habitantes de Dogville e vinga-se deles, um por um. Porque a vingança actua como uma reacção a uma ofensa inicial, contrariamente a pôr um fim às consequências dessa primeira ofensa, os seus participantes permanecem presos ao processo desencadeado, permitindo que a reacção em cadeia existente em cada acção prossiga de modo contínuo. O perdão, por não ser uma reacção automática e natural à ofensa, constitui a única reacção imprevista. Deste modo o perdão não reage apenas, mas age novamente e de modo inesperado sem ser condicionado pelas acções que o provocaram, libertando das suas consequências tanto o perdoado como aquele que perdoa – foi o que não sucedeu com Grace.

⁴¹⁴ Hannah Arendt, *A condição humana*, Lisboa, 2001, pp. 288-310. A autora, entre outras passagens, refere: “A única solução possível para o problema da irreversibilidade – a impossibilidade de se desfazer o que se fez embora não se soubesse nem pudesse saber o que se fazia – é a faculdade de perdoar. A solução para o problema da imprevisibilidade da caótica incerteza do futuro está contida na faculdade de prometer e cumprir promessas.” p. 289. O tema de respeito pelo Outro é tipicamente Kantiano e prende-se com a “ética do imperativo categórico”: a lei moral, formal, não tem conteúdo. Segundo I. Kant, o que moveria a vontade a cumprir a lei seria o respeito. A lei moral manda respeitar todos os seres humanos como fins e não como meios. Cf. Immanuel Kant, *Fundamentação da metafísica dos costumes*, Lisboa, Imp. 1986, *passim*. Para E. Lévinas a relação, a resistência do Outro não me provoca violência, não age negativamente, ela é ética: coerção sem violência. Cf. Emmanuel Lévinas, *Ética e infinito. Diálogos com Philippe Nemo*, Lisboa, 2000, *passim*.

Todos os filmes em estudo reflectem sobre a necessidade do perdão como uma das acções centrais no processo de iniciar uma mudança na vida. Como acabámos de observar, Grace não consegue perdoar aos habitantes de Dogville, no filme com o mesmo nome; Marco, de *Hable con ella*, até certo ponto do filme, não consegue perdoar a si mesmo os erros que cometeu com Angela, a mulher que amou antes de conhecer Lydia, a toureira; em *Spider*, o protagonista não se consegue perdoar a si mesmo pelo crime que cometeu no passado e por isso revive uma versão imaginada, recorrente, de uma história familiar; em *American Beauty*, Lester consegue perdoar a todos os que o rodeiam no exacto momento da sua morte; em *Saraband*, Henrik e Johan não conseguem perdoar-se e por isso não conseguem libertar-se do passado; em *Magnolia* todas as personagens enfrentam os remorsos e a angústia do perdão. Como refere o polícia, Jim Kurring, em jeito de conclusão:

And what people don't see is that is hard to do the right thing. (...) Sometimes people need a little help. Sometimes people need to be forgiven. And sometimes they need to go to jail. (...) But we can forgive someone. Well, that's the tough part. What can we forgive? The tough part of the job. The tough part of walking down the street. (CdF)

No caso de *Million Dollar Baby*, podemos considerar que um dos seus temas estruturais é a impossibilidade ou melhor, a recusa do protagonista, Frankie, de perdoar-se a si mesmo o que acaba por determinar o inacabamento e a própria impossibilidade (ou não) das relações: com a filha biológica ausente, com Scrap a quem não conseguiu salvar um olho, e por fim, com Maggie. O final do filme deixa em aberto a possibilidade do protagonista se ter ou não perdoado a si mesmo. Como o protagonista de *Unforgiven* (1992), também realizado e protagonizado por Clint Eastwood, Frankie não consegue libertar-se de terríveis sentimentos de culpa, não consegue perdoar-se e por isso não consegue encontrar a paz. De nada serve a Frankie ir à missa todos os dias porque o espectro dos seus horrores passados acentuam os seus remorsos. E, de um modo anti-natural, Frankie acentua o sentimento de culpa tornando-o sempre presente, castigando-se ao escrever continuamente cartas à sua filha que lhe são sempre devolvidas. Deste modo, o protagonista instaura uma circularidade de sofrimento da qual parece que não consegue libertar-se, remetendo para o esquema obsessivo do mito de Sísifo, condenado pela eternidade a subir uma montanha com uma pedra enorme às costas.

Segundo Hannah Arendt,

(...) o facto de o mesmo *quem* revelado na acção e no discurso ser o sujeito do perdão, constitui a razão mais profunda pela qual ninguém pode perdoar-se a si próprio; no perdão, como na acção e no discurso, dependemos dos outros, aos quais aparecemos numa forma distinta que nós mesmos somos incapazes de perceber. Encerrados em nós mesmos, jamais seríamos capazes de nos perdoar por algum defeito ou transgressão, pois careceríamos do conhecimento da pessoa em consideração à qual se pode perdoar.⁴¹⁵

As feridas de Frankie estão abertas e ele parece não querer cicatrizá-las, a não ser quando aceita Maggie na sua vida. Quando Frankie impõe como condição para treinar Maggie que esta não lhe faça qualquer tipo de perguntas, parece saber que as perguntas são perigosas, são fonte de dúvidas e dor, alimentando a culpa e os remorsos – como aquelas que Frankie coloca ao padre e que ficam sempre sem resposta. As perguntas parecem assumir-se, no fundo, como o motivo real da incapacidade de Frankie encontrar o perdão e aplacar o seu tormento. No entanto, são as perguntas aquilo que dá sentido à sua dor.

Deste modo, é a possibilidade da mudança por parte de Frankie – quando aceita treinar Maggie – que o pode conduzir a uma possível felicidade. A acção torna-se, assim, um verdadeiro milagre pois é-lhe possibilitada a sua faculdade mais nobre: iniciar algo de novo. Como refere Hannah Arendt, a acção é a actividade humana mais intimamente relacionada com a natalidade. Segundo esta autora, o novo nascimento apenas poderia sentir-se no mundo porque o recém-chegado possuiria a capacidade de iniciar algo novo, agindo. Deste modo, todas as iniciativas humanas possuiriam um elemento de acção e, por isso, de natalidade.

A capacidade de agir está relacionada com a capacidade de mudar. Um dos aspectos mais importantes da vida é a apreensão, por parte das personagens, mas também por parte do ser humano em geral, de que todos temos de saber lidar com a realidade da mudança, o que implica permanentes ajustamentos da forma como cada um pensa e se comporta – em particular quando o sítio onde se está é mais confortável. Muitas vezes a mudança assemelha-se à morte, como referiu Séneca há cerca de dois mil anos atrás: “Ao longo de toda a nossa vida, temos de continuar a

⁴¹⁵ Hannah Arendt, *Op. Cit.*, p. 295 (itálico da autora).

aprender a viver, e, ainda mais surpreendentemente, temos de aprender a morrer ao longo da vida.⁴¹⁶

A mudança é inerente à própria vida e só quando o ser humano aceita este facto consegue reduzir o sofrimento. Em *Gruppo di famiglia i un interno (Violência e paixão)* 1974, de Luchino Visconti, na última visita que a marquesa Bianca Brumonti (Silvana Mangano) faz ao Professor (Burt Lancaster) - após toda a confusão que ela e a família causaram ao terem alugado o apartamento do andar de cima ao Professor, sem o inicial consentimento daquele - comenta após o suicídio de Konrad (Helmut Berger), seu amante, para quem tinha, de facto, alugado o apartamento, que Konrad não sabia ainda uma das mais curiosas ironias da vida: a própria dor também está sujeita à mudança e, por isso, o sofrimento que todos estão a sentir agora pela sua morte vai ser levado pelo esquecimento.

Deste modo, o ser humano adulto deveria ter a capacidade de ser flexível, de ser capaz de assegurar, de modo constante, um equilíbrio delicado entre objectivos, necessidades, responsabilidades e deveres conflituosos. O núcleo desta disciplina de equilíbrio talvez consista em abdicar de algo que já se sabe, por forma a ponderar sobre novas informações. Embora qualquer mudança de uma direcção de vida implique a morte de uma anterior, proporciona, também, uma abertura para o nascimento de uma outra direcção. De facto, a única segurança que o ser humano pode usufruir na vida é a aceitação da sua insegurança intrínseca. As crises constituem o pôr à prova da gestão identitária que os seres humanos acabam por ter de fazer sobre si mesmos e sobre os outros, em todos os aspectos da vida social e em todas as esferas da existência pessoal. No jogo de selecção entre o que o ser humano decide lembrar e esquecer, permanece o que se reconfigura.

Por tudo o que foi referido anteriormente, para decidir pela mudança torna-se necessária coragem. A coragem, contrariamente ao que se pode pensar, não é a ausência de medo. Apenas quem sofre uma lesão cerebral pode anular o medo. Como refere G. Ferrero:

(...) ce mal primordial semble être la peur. La peur est l'âme de l'univers vivant. (...) L'homme est l'être qui éprouve et provoque le maximum de peur; c'est le seul être vivant qui a l'idée, l'obsession et la terreur du grand noir où la torrent de la vie s'engouffre depuis l'éternité : la mort.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Séneca Cit. In M. Scott Peck, *O caminho menos percorrido e mais além. Crescimento espiritual numa era de ansiedade*, Lisboa, 2005, p. 111.

⁴¹⁷ G. Ferrero *Apud* Domenica Mazzù, ed. Lit., *Politiques de Caïn. En dialogue avec René Girard*, Paris, 2004, p. 134.

Assim, como afirma Otto Rank: “the opposite of the positive life instinct would be not the death instinct, but fear, whether it be of having to die or of wanting to die.”⁴¹⁸

Um dos problemas centrais de algumas das personagens a que aludimos pode ser definido como uma prisão aos próprios medos que aprisionam o ser humano, impedindo-o de escolher e aceitar a mudança na sua vida. Um dos filmes que melhor reflecte sobre o modo como os obstáculos interiores, criados pelo próprio ser humano, condicionam a vida de quem os sente é *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel. Neste filme a acção gira em torno de um casal que decide convidar alguns amigos para uma festa na sua mansão, o que se torna estranho é que quando decidem ir embora, por qualquer motivo que não se compreende, não conseguem sair da sala de jantar, inventando as mais diversas desculpas. O medo surge, neste sentido, como um fantasma criado pelas próprias personagens.

É esta também a mensagem de David Cronenberg quando refere que enfrenta as coisas negativas:

(...) hoping that by acknowledging them, you will keep them out of your life. If you don't acknowledge them, they say, 'You don't acknowledge me. I'm going to make my presence known.' There's a little bit of that in the process, I think, of dealing with things that are scary and inevitable. You are gaining a little bit of control over them by creating them yourself.⁴¹⁹

A coragem consiste na capacidade de avançar apesar do medo, ou do sofrimento. Quando o ser humano o faz, descobre que ultrapassar o medo não só o torna mais forte como o amadurece. É o que sucede, por exemplo e de forma explícita com Karin, de *Saraband* que, apesar da chantagem emocional do pai opta por escolher o seu próprio caminho.

Um dos problemas mais constantes na vida é o de escolher permanentemente até onde vamos deixar-nos afectar a nível emocional pelos problemas e pelos outros. A vulnerabilidade relaciona-se com isso, pois pode ser definida como a capacidade de se deixar ferir. A situação ideal será, talvez, o equilíbrio no nosso sentimento de vulnerabilidade. Como já referimos

⁴¹⁸ Otto Rank, *The myth of the birth of the hero and other writings*, [s.l.], 1959, p. 269.

⁴¹⁹ David Cronenberg Cit. in Maurie Alioff “Double identity: David Cronenberg's *A history of violence*”, *Take-one*, Setembro / Dezembro de 2005 in www.findarticles.com/p/articles/mi_m0JSF/is_51_14/ai_n15653930. Acedido a 20 de Março de 2006.

anteriormente, torna-se impossível evitar o sofrimento por isso a melhor solução talvez seja permitir-nos correr alguns riscos e não fecharmo-nos completamente ao mundo exterior e aos outros, com medo de nos ferirmos. Este é, sem dúvida o percurso de Cláudia, de *Magnolia* e de Lester, de *American Beauty*: se num primeiro momento fogem à realidade através do consumo de drogas, numa segunda fase enfrentam a realidade sem subterfúgios. Para Lester é tarde demais mas para Cláudia o filme aponta para um novo recomeço, através do esboço do seu sorriso final.

A complexidade do comportamento das personagens nos filmes em estudo prende-se, também, com o facto de muitas delas superarem o binarismo, anulando a opção simplista de escolherem ou a fuga aos próprios medos e ao sofrimento ou, em oposição, o desejo de enfrentar essa mesma violência. Após o que referimos atrás, podemos constatar que existem personagens dentro do mesmo filme que escolhem uma opção ou outra – é o caso de *Magnolia* no qual nos é mostrado como exemplo óbvio um rapaz prodígio que, agora adulto, não consegue superar o seu passado traumático em contraste com um novo rapaz dos concursos que, no final do filme consegue alterar a sua vida ao revoltar-se com o comportamento do pai, algo que o primeiro não conseguiu fazer. No entanto, existem exemplos mais complexos ainda, nos quais as mesmas personagens optam, em alturas diferentes da narrativa fílmica, por uma ou outra opção – o caso de Frankie de *Million Dollar Baby* que até certo ponto do filme se deixa aprisionar pelo passado traumático que teve com a filha biológica (do qual nada sabemos) mas que, após conhecer Maggie, inicia um recomeço de vida familiar cujo amor ilimitado que sente volta a pedir um novo recomeço. Este filme coloca-nos perante um paradoxo injusto e insuportável que consiste num amor que, em última análise, implica matar aquele que se ama. Nunca chegaremos a saber se, após a morte de Maggie, Frankie consegue ou não superar essa tragédia. Depois de lhe dar a morte, Frankie beija Maggie na testa como se beija uma menina depois de a aconchegar nos cobertores e desejar boa noite, esperando que o silêncio lhe traga a paz desejada. Deste modo, mais uma vez, este filme mostra a complexidade da vida, deixando em aberto as escolhas por um ou outro caminho: será que as feridas de Frankie chegaram a cicatrizar?

A personagem de Danger, o rapaz atrasado mentalmente que sonha ser um “boxeur” e nunca desiste do seu sonho, representa metaforicamente essa alternância constante entre o sofrimento e a alegria na vida, mostrando que, em última análise, podemos escolher nunca desistir de perseguir o que mais desejamos. Danger representa uma espécie de oposto de Frankie, como demonstra o seu

nome, “perigo”: ao contrário de Frankie não se detém e corre todos os riscos inerentes ao seu sonho, ainda que esse sonho, calculamos, tenha uma improvável concretização. Tal como Frankie, não sabemos nada sobre o passado de Danger e ambos existem numa espécie de presença-ausência no mundo do boxe: Frankie porque não consegue superar os seus traumas, Danger porque sonha ser um campeão, embora saibamos que as suas limitações físicas e psicológicas nunca o irão permitir concretizar o seu sonho. Ambas as personagens são caracterizadas como fantasmas, envolvidas em penumbra, o que resulta explícito através da última imagem que pensamos ser a de Frankie.⁴²⁰ O homem que entrevemos através dos vidros do bar de beira de estrada parece ser ele, mas não podemos ter a certeza porque a sua figura aparece esfumada, indefinida, fantasmática. Com esta perda de forma, Clint Eastwood consegue que a dor se deposite na imagem, ofuscando-a irremediavelmente.

A cena do abandono de Danger pela família é o único *flash-back* do filme que, no entanto, continua a respeitar a estratégia narrativa seguida por Clint Eastwood: a cena pode considerar-se narrativamente redundante e inútil, porém serve para sublinhar o patético e comovente inerente à construção da personagem. Pode pensar-se que, um outro momento aparentemente “inútil” do filme é aquele em que Maggie, dentro do carro numas bombas de gasolina, esboça um sorriso para a menina com o cão dentro do automóvel ao lado. Naquele olhar, sente-se uma profunda melancolia e grande cumplicidade o que nos faz perceber que, afinal, essa cena nos pretende mostrar em espelho uma imagem nostálgica da infância de Maggie.

Por fim, a ambiguidade ética de todas as personagens dos filmes em análise não deixa de reforçar a ideia de complexidade inerente ao ser humano. Como refere Sam Mendes, a propósito das personagens de *American Beauty*:

(...) cada personagem é apresentada num ângulo susceptível a criar simpatia por parte do espectador. A única e grande diferença foi apresentar um herói a cometer más acções contra a mulher, a filha e o chefe. Mas, como se trata de um filme com o motivo de gerar compaixão, mas não condescendência, creio que isso foi conseguido.⁴²¹

⁴²⁰ Na última cena em que vemos Danger, Scrap denomina-o mesmo como um fantasma que regressa ao ginásio, após uma longa ausência.

⁴²¹ Sam Mendes Cit. in Gilberto Ferraz, “Com Sam Mendes e o filme de estreia”, *Jornal de Notícias*, 26 de Janeiro de 2000, pp. 3-4.

- Estas palavras poderiam ter sido ditas por qualquer um dos outros seis realizadores em relação às personagens dos respectivos filmes em estudo.

Podemos concluir que, após o que referimos, quando se dissocia da violência o amor é desprendimento e esta pode considerar-se uma das lições estruturais dos sete filmes em estudo. A prisão face ao passado, a um mundo utópico, incarnado na mulher amada como observámos que sucedia em *Saraband*, *Spider*, *American Beauty* ou *Hable con ella*, surge, de facto, como uma prisão ilusória quando afinal se percebe que é fora da utopia que se encontra a paz e não dentro dela. É a aceitação da realidade, do momento presente, que poderá trazer a harmonia às personagens; é ela que permitirá uma cicatrização das feridas e a consequente aceitação de que a violência, se inevitável, pode controlar-se.

“Tough ain’t enough” – Breves considerações finais

Como referimos logo desde a introdução, a leitura dos filmes centrou-se, essencialmente, sob a perspectiva da violência na identidade pessoal. Essa opção tornou-se realmente clara no último capítulo, no qual tentámos demonstrar que, por detrás de cada filme, parece subentender-se a ideia de que, se queremos mudar o mundo devemos mudar-nos, primeiro, a nós mesmos. A violência, como fica exposto em cada um dos sete filmes, existe em todos os seres humanos e, por isso, cada um de nós, individualmente, deve aprender a processá-la, a canalizá-la da melhor forma. Como nos mostra o coronel Fitts de *American Beauty* (1999) ou Grace de *Dogville* (2003), não se deve reprimir a violência porque, em última análise, é impossível suprimi-la. Também neste sentido, em todos os filmes analisados se depreende que o amor envolve a violência e, como tal, a representação do amor é realista, forte e activa e não existe sem a violência.

De facto, embora este estudo tenha começado pela análise da violência no âmbito social e comunitário mais alargado, sentimos a necessidade de nos aproximarmos cada vez mais da própria identidade pessoal. Nenhum dos realizadores seleccionados descreve uma comunidade ideal em termos económicos, sociais ou políticos. Todos parecem pensar que, até uma determinada comunidade estar estabelecida ao nível interpessoal e pequeno do grupo familiar, não vale muito a pena reflectir sobre a reorganização social em grande escala. De qualquer forma, como sabemos, o ser humano não pode permanecer limitado a pequenos grupos e, por isso, todos os filmes seleccionados, uns mais do que outros, subentendem uma representação do mundo ocidental globalizado da modernidade tardia – como podemos concluir da análise feita ao longo da dissertação, sobretudo no primeiro subcapítulo, *American Beauty*, *Magnolia* (1999) e *Dogville* são os três filmes que exprimem, de forma mais explícita, essa representação.

Como pudémos constatar, embora os sete filmes apresentem diferenças formais e de conteúdo entre si, todos eles falam de feridas e de cicatrizes. Cada um deles e dentro de cada um, as diferentes personagens cicatrizam as suas feridas de maneiras diferentes, mas todas elas representam um aspecto de cada um de nós. Os sete filmes são, neste sentido, um filme só e cada uma das histórias das personagens é como uma pétala de uma gigantesca Magnólia ou de uma rosa vermelha como as de *American Beauty*, nas quais o vermelho, como analisámos, possui sempre um sentido ambíguo: ora amor ora violência.

Todas as personagens dos filmes seleccionados para estudo revelam a complexidade da vida e dos modos de gerir a violência. Como sucede explicitamente com a evolução de Clint Eastwood como actor e realizador que, a partir de *Unforgiven* (1992) e *A perfect world* (1993) desconstrói de vez a imagem dicotómica que tinha criado com a sua personagem do “homem sem nome” na trilogia de Sérgio Leone e com a personagem iniciada com *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971), também os filmes em estudo mostram que a realidade não é só preta nem só branca; que o ser humano pode ser “boa pessoa” o que não significa que cometa *sempre* boas acções e que apresente comportamentos ideais e perfeitos. Todos erramos, mas todos podemos pensar sobre como errámos e mudar o ângulo, a perspectiva sobre o que fizemos; só assim podemos não perder a esperança num perene recomeço.

Através de um levantamento das feridas que afectam as personagens dos sete filmes em estudo, no primeiro e segundo capítulos, procurámos no último perceber quais as formas de lidar com essas feridas, escolhidas pelas mesmas personagens. O nosso objectivo foi encontrar possíveis respostas para as perguntas colocadas na introdução.⁴²²

Desde o primeiro subcapítulo, no qual esboçámos, entre outros aspectos, a inter-relação entre a identidade colectiva e a identidade pessoal, pudémos constatar que o cerne da violência mais dramática se encontra na identidade pessoal. Todas as personagens dos filmes em estudo, sob as mais diversas formas, têm feridas profundas que foram analisadas ao longo de todo o segundo capítulo. No último capítulo verificámos quais as personagens que conseguiram ou tentaram cicatrizar essas feridas e aquelas que não o pretendiam fazer. No final, concluímos que existiam situações ambíguas, nas quais uma atitude se misturava com a outra, como referimos ser o caso de *Million Dollar Baby* (2004).

De qualquer modo, uma característica se nos afigurou comum a todas as personagens: todas elas tinham de enfrentar (ou não) o seu passado traumático para conseguirem cicatrizar as suas feridas. Como nos mostra exemplarmente *Magnolia*, uma das únicas formas de interferir na imprevisibilidade da acção é o perdão. O que redime algumas das personagens é a capacidade de

⁴²² A brevidade destas considerações finais deve-se, precisamente, ao facto de termos querido operar o fechamento do círculo: responder às questões que ficaram sugeridas na Introdução.

perdoar. Como refere Hannah Arendt, o perdão, entendido enquanto acção, é o único milagre que o ser humano pode, de facto, fazer; é “o infinitamente improvável que ocorre regularmente.”⁴²³

Todos os sete filmes são, no fundo, propostas de acção: como poderemos encontrar o nosso caminho na vida? É uma acção com um fundo existencial. Porém, mesmo assim, “Tough ain’t enough”: existem aspectos que não podemos alterar e esta parece ser, em última análise, a derradeira complexidade da vida. Para além desta máxima que está pregada numa das paredes do ginásio, em *Million Dollar Baby*, e que constitui a resposta de Frankie a Maggie num dos seus primeiros encontros, a voz *off* de Scrap diz logo no princípio do filme: “boxing it’s about respect” (CdF) e que “everything in boxing it’s backwards.” (CdF). Todos os filmes em estudo reflectem sobre esta maneira complexa e, simultaneamente simples, como se apresenta a vida. Por isso, quando Frankie repara que Scrap está a limpar o chão do ginásio com uma lixívia mais cara, lhe diz: “bleach is bleach” (CdF). As coisas são como são: simples.

No entanto, como podemos constatar todos os filmes implicam em si a ideia de mudança que, num sentido mais lato, implica uma inversão da realidade estabelecida, do *status quo*. Em *Dogville* observamos a reversão dos conceitos tradicionais de virtude, bondade e maldade humanas; *Million Dollar Baby* reverte uma certa ideia da morte e, em consequência, da vida; *Magnolia* propõe uma reversão dos valores televisivos que são encarados como uma realidade totalizadora e relacionada com um passado opressivo que tenta impedir a evolução das personagens; em *Spider* (2002) assistimos à reversão do próprio mundo real do protagonista, que acaba por criar mentalmente uma realidade alternativa; *Hable con ella* (2002) propõe uma reversão da comunicação: é o silêncio que, em última análise, consegue aproximar as personagens; em *Saraband* (2003) assiste-se à necessidade de uma reversão no seio da própria família: é preciso superar a prisão dos afectos para crescer para a idade adulta e, por fim, *American Beauty* propõe uma reversão nos próprios ideais estéticos, como metáfora da necessidade de alteração dos ideais éticos: as rosas sem perfume são o exemplo de que a beleza exterior não é suficiente.

Neste sentido, podemos também concluir que os filmes em estudo colocam sempre um terceiro elemento no centro de um qualquer binarismo que possa existir. Como analisámos nos subcapítulos 2.4. e 3.1., esse terceiro elemento pode ser aquele que vai permitir (ou não) a relação amorosa: caso explícito do triângulo Benigno / Marco / Alicia, em *Hable con ella*; Johan / Henrik /

⁴²³ Cf. Hannah Arendt, *A condição humana*, Lisboa, 2001, p. 299.

Anna em *Saraband* ou ainda, sob outra perspectiva, a relação Frankie / Scrap / Maggie em *Million Dollar Baby*. No entanto, qualquer dos sete filmes contém, implícita, a partícula adversativa *mas*: são uma mistura de obscuridade *mas*, também, de clareza; são espantosamente cruéis *mas*, simultaneamente, doces; são esmagadores, *mas* também vulneráveis; representam a juventude *mas*, também, a velhice; são o passado *mas*, em simultâneo, o presente; são campo *mas*, de igual modo, contracampo; são o amor... *mas* sempre com a morte a rondar por perto. Foi no *mas* que se procurou desenvolver este estudo, foi na abertura, na tentativa de desvendar algum mistério inerente a todas as questões existenciais propostas pelos filmes seleccionados para estudo. O *mas* é apenas uma hipótese, apenas uma possibilidade de leitura.

Neste ponto o critério de selecção dos sete filmes revela, portanto, a sua relevância: a arte alia-se à e traduz a própria vida. Em última análise, o critério de selecção dos filmes, a que fizemos referência na introdução, está relacionado com aqueles que mais nos enriqueceram e aos quais ficámos para sempre gratos por nos terem ensinado tanto. Encontramo-nos, assim, nesse momento conflitual, precário, polémico *mas* decisivo, no qual a subjectividade inerente ao que escrevemos constitui, em última análise, a única prova de objectividade de que conseguimos dispor.

Existem certas questões que, para se exprimirem numa forma mais perfeita e sintética, têm de passar por um tempo de maturação, variável de acordo com os gostos, a preparação de cada um. Uma investigação como esta que empreendemos vive da atenção prestada ao objecto – ou seja, à obra de um outro que está fora de nós – e de um amadurecimento interior de certas questões que vivem connosco ao longo de anos. Destas, umas chegaram a passar para a escrita, outras ficaram dentro de nós, por falta de consistência para se conseguirem expressar; correspondem ao “que ficou por dizer” *mas*, como referimos no final do subcapítulo com esta mesma denominação, não podiam, de qualquer modo, ser ditas. É o silêncio que as define porque o silêncio não deixa de ser o infinito, imenso, ensurdecido tumulto da vida que acontece.

Breve glossário de termos cinematográficos utilizados⁴²⁴

Campo – constitui o espaço visível, o que é mostrado dentro do enquadramento do filme que estamos a ver.

Cena – normalmente é constituída por um conjunto de enquadramentos ou planos nos quais a acção se desenvolve num mesmo ambiente, sem interrupções. Uma das suas características, à semelhança do sucede no teatro, é a unidade de espaço e de tempo.

Contracampo – constitui o campo (o espaço visível) de uma personagem que é mostrada como oposta a outra, dentro do mesmo enquadramento.

Contra-picado – verifica-se quando a câmara de filmar capta o actor, na sua representação, a partir de baixo.

Enquadramento – é o olhar da câmara de filmar sobre o mundo, que pode ser atribuído a uma espécie de narrador invisível e impessoal, designado por “instância narradora”, ou até a uma personagem da história da qual se pretende fazer partilhar a sua visão subjectiva do que vai sucedendo na narrativa fílmica.

Fora de campo ou “off” – constitui o espaço invisível; embora fazendo parte do ambiente circundante, inclui o que não é mostrado no enquadramento do filme.

Grande plano – a figura humana mostrada é cortada no ecrã pela altura dos ombros.

Picado ou *Plongé* – verifica-se quando a câmara de filmar capta o actor, na sua representação, a partir de cima, estando o seu eixo óptico na perpendicular deste (em inglês: *bird's eye view*).

Plano – o seu significado é sinónimo ao de “enquadramento”.

Plano geral – designa a totalidade de uma cena, quer se trate de um interior ou de um exterior.

Plano intermédio – a figura humana é filmada de modo a ocupar um terço ou metade do lado vertical do enquadramento. O espaço é ainda dominante em relação à figura humana.

⁴²⁴ Estas definições constam da obra de Arcangelo Mazzoleni que vem indicada na bibliografia.

Plano médio – quando a figura humana é filmada da cintura para cima.

Raccord – o breve momento de passagem de uma cena para outra.

Sequência – consiste no todo formado por um conjunto de cenas que formam uma unidade narrativa mais extensa, caracterizada por um início, um desenvolvimento com um auge ou clímax, e uma conclusão.

Travelling – define-se como qualquer tipo de movimento que seja acompanhado pela câmara.

Filmografia

1) Filmes constantes do *corpus* ⁴²⁵



American Beauty (1999)

Realizador: Sam Mendes.

Argumento escrito por: Alan Ball.

Data de estreia em Portugal: 28 de Janeiro de 2000.

Duração: 122 minutos.

País: Estados Unidos da América.

Locais de filmagem: 11388 Homedale Street, Brentwood, Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos da América.

Actores: Kevin Spacey como Lester Burnham; Annette Bening como Carolyn Burnham; Thora Birch como Jane Burnham; Wes Bentley como Ricky Fitts; Mena Suvari como Angela Hayes;

⁴²⁵ Estas informações foram retiradas do *site*: <http://www.imdb.com>

Chris Cooper como Coronel Frank Fitts; Peter Gallagher como Buddy Kane; Allison Janney como Barbara Fitts; Scott Bakula como Jim Olmeyer; Sam Robards como Jim Berkley; Barry Del Sherman como Brad Dupree; Ara Celi como vendedora imobiliária; John Cho como vendedor imobiliário; Fort Atkinson como o segundo vendedor imobiliário; Sue Casey como a segunda vendedora imobiliária.

Sinopse: Lester e Carolyn Burnham são, aparentemente, um casal perfeito, que habitam numa casa perfeita, num bairro perfeito. Mas, na sua intimidade, Lester sente-se cada vez mais deprimido. Finalmente consegue sair desse estado depressivo quando se começa a interessar por Angela, uma amiga da sua filha adolescente, Jane. Simultaneamente, a sua filha começa a enamorar-se por Ricky, o seu tímido vizinho da frente, que habita com o seu pai homossexual e homofóbico, o coronel Frank Fitts. As subsequentes acções de Lester acabam por conduzir a um drama trágico-cómico que irá afectar todas as personagens do filme.



Copyright © 1999 New Line Productions, Inc.

Magnolia (1999)

Realizador: Paul Thomas Anderson.

Argumento escrito por: Paul Thomas Anderson.

Data de estreia em Portugal: 21 de Abril de 2000.

Duração: 188 minutos.

País: Estados Unidos da América.

Locais de filmagem: Angelus Oaks, Califórnia, Estados Unidos da América.

Actores: Julianne Moore como Linda Partridge; William H. Macy como Donnie Smith; John C. Reilly como Officer Jim Kurring; Tom Cruise como Frank T.J. Mackey; Philip Baker Hall como Jimmy Gator; Philip Seymour Hoffman como Phil Parma; Jason Robards como Earl Partridge;

Alfred Molina como Solomon Solomon; Melora Walters como Claudia Wilson Gator; Michael Bowen como Rick Spector; Ricky Jay como Burt Ramsey / Narrador; Jeremy Blackman como Stanley Spector; Melinda Dillon como Rose Gator; April Grace como Gwenovier; Luis Guzmán como Luis (como Luis Guzmán).

Sinopse: 24 horas em Los Angeles, chove muito. Duas histórias paralelas e entre-cruzadas dramatizam a vida de dois homens prestes a morrer: ambos são rejeitados por um filho adulto, ambos querem estabelecer contacto com eles e nenhum dos filhos está interessado nisso. O filho de Earl Partridge, Frank T. J. Mackey, é um carismático misógino; a filha de Jimmy Gator, Claudia Wilson Gator, é viciada em droga. Um enfermeiro carinhoso, Phil Parma, intercede em benefício de Earl, conseguindo localizar o seu filho. Um polícia simpático, religioso e paternalista, Officer Jim Kurring, conhece Claudia, apaixonou-se por ela e transforma a sua vida. Entretanto, a culpa consome a jovem mulher de Earl, Linda Partridge, enquanto dois miúdos concorrentes de concursos televisivos, um adulto e falhado (Donnie Smith) e outro criança e sob pressão parental (Stanley Spector) enfrentam os seus problemas. O filme começa com um narrador (Ricky Jay) que nos relata três histórias diferentes baseadas no tema das coincidências. A partir daí, conhecemos nove personagens cujas vidas estão todas inter-relacionadas de uma maneira ou de outra. Seguimos os seus passos quotidianos ao longo de um dia e observamos as mudanças decisivas que ocorrem nas suas vidas.



Hable con ella (2002)

Realizador: Pedro Almodóvar.

Argumento escrito por: Pedro Almodóvar.

Data de estreia em Portugal: 31 de Maio de 2002.

Duração: 112 minutos.

País: Espanha.

Locais de filmagem: Aranjuez, Madrid, Espanha.

Actores: Javier Cámara como Benigno Martín; Darío Grandinetti como Marco Zuluaga; Leonor Watling como Alicia; Rosario Flores como Lydia González; Mariola Fuentes como Rosa; Geraldine Chaplin como Katerina Bilova; Pina Bausch como Bailarina 'Café Müller'; Malou Airaud como Bailarino 'Café Müller'; Caetano Veloso como ele próprio cantando na festa - "Cucurucucú Paloma"; Roberto Álvarez como Doutor Roncero (pai de Alicia); Elena Anaya como

Ángela; Lola Dueñas como Matilde; Adolfo Fernández como Niño de Valencia; Ana Fernández como irmã de Lydia; Chus Lampreave como porteira.

Sinopse: Após um encontro casual num espectáculo de dança, dois homens, Benigno e Marco, reencontram-se na clínica privada onde Benigno trabalha. Lydia, a namorada de Marco, toureira de profissão, foi ferida e encontra-se em coma. Na mesma clínica, Benigno presta cuidados a Alicia, uma jovem estudante de dança que também se encontra em coma. Benigno fala com ela, lê-lhe livros, segura fotografias em frente dos seus olhos fechados. Quando Lydia em coma é trazida para a clínica onde Benigno trabalha, ele e Marco tornam-se amigos, e o enfermeiro encoraja o jornalista a falar com ela e a esperar um milagre. Marco parece representar Sancho Pança no seu desejo de apelar para a realidade e Benigno Dom Quixote, no modo como acredita na fantasia. As vidas destes quatro personagens irão cruzar-se nas mais variadas direcções: passado, presente e futuro, arrastando-os rumo a um destino insuspeito. Será que um milagre os aguarda?



Spider (2002)

Realizador: David Cronenberg.

Argumento escrito por: Patrick McGrath, baseado no livro *Spider* escrito pelo próprio.

Data de estreia em Portugal: 13 de Setembro de 2002.

Duração: 98 minutos.

País: Canadá, Reino Unido.

Locais de filmagem: Cinespace Film Studios, Toronto, Ontario, Canadá.

Actores: Ralph Fiennes como Spider; Miranda Richardson como Yvonne / Mrs. Cleg; Gabriel Byrne como Bill Cleg; Lynn Redgrave como Mrs. Wilkinson; John Neville como Terrence; Bradley Hall como Spider em criança; Gary Reineke como Freddy; Philip Craig como John; Cliff Saunders como Bob; Tara Ellis como Nora; Sara Stockbridge como Gladys; Arthur Whybrow como Ernie; Nicola Duffett como empregado do bar; Jake Nightingale como o homem gordo; Alison Egan como Flashing Yvonne.

Sinopse: A história de Spider desenrola-se em Londres entre 1960 /80. Um rapaz muito perturbado mentalmente, Spider, “vê” o seu pai, Bill Cleg assassinar brutalmente a sua mãe e substituí-la por uma prostituta, Yvonne. Convencido de que planeiam assassiná-lo em seguida, Spider concebe um plano insano que leva a cabo, provocando trágicas consequências. Anos depois, Spider é internado numa casa de saúde em Londres, na qual pode sair livremente, mas onde recebe poucos cuidados e atenção por parte da assistente social, Mrs.Wilkinson. Sem ser vigiado, Spider deixa de tomar a sua medicação e começa a visitar os seus fantasmas de infância. As suas tentativas para manter as suas ilusões sobre o passado começam a revelar-se frágeis e Spider entra de novo, e cada vez mais, numa nova espiral de loucura.



Dogville ou, segundo o título longo, The Film 'Dogville' as Told in Nine Chapters and a Prologue (2003)

Realizador: Lars von Trier.

Argumento escrito por: Lars von Trier.

Data de estreia em Portugal: 10 de Outubro de 2003.

Duração: 178 minutos.

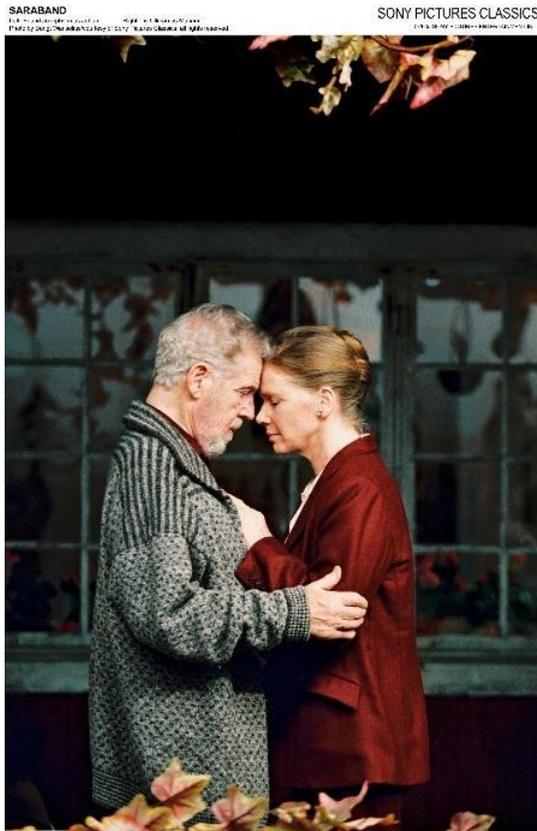
País: Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha, Países Baixos.

Locais de filmagem: Väst, Nohab Industrial Estate, Trollhättan, Västra Götalands län, Suécia.

Actores: Nicole Kidman como Grace Margaret Mulligan; Harriet Andersson como Gloria; Lauren Bacall como Ma Ginger; Jean-Marc Barr como “The Man with the Big Hat”; Paul Bettany como Tom Edison; Blair Brown como Mrs. Henson; James Caan como “The Big Man”; Patricia Clarkson como Vera; Jeremy Davies como Bill Henson; Ben Gazzara como Jack McKay; Philip

Baker Hall como Tom Edison Sr.; Thom Hoffman como Gangster; Siobhan Fallon como Martha (como Siobhan Fallon Hogan); John Hurt como narrador (voz); Zeljko Ivanek como Ben.

Sinopse: A acção decorre numa cidade americana situada nas Rocky Mountains, cerca dos anos 1930. A bela fugitiva Grace chega à pequena e isolada cidade de Dogville, fugindo de um grupo de gangsters. Com algum encorajamento por parte de Tom Edison, o auto-nomeado representante da cidade, a pequena comunidade aceita escondê-la e, em troca, Grace aceita trabalhar para os seus habitantes. Contudo, quando os gangsters começam a procurá-la, os habitantes de Dogville exigem mais de Grace em troca do risco inerente ao seu encobrimento. A partir desse momento Grace aprende da pior maneira que, naquela cidade, a bondade é relativa. Mas Grace guarda um perigoso segredo. Dogville pode vir a arrepender-se de todo o mal que lhe fez....



Saraband (2003)

Realizador: Ingmar Bergman.

Argumento escrito por: Ingmar Bergman.

Data de estreia em Portugal: 20 de Janeiro de 2005.

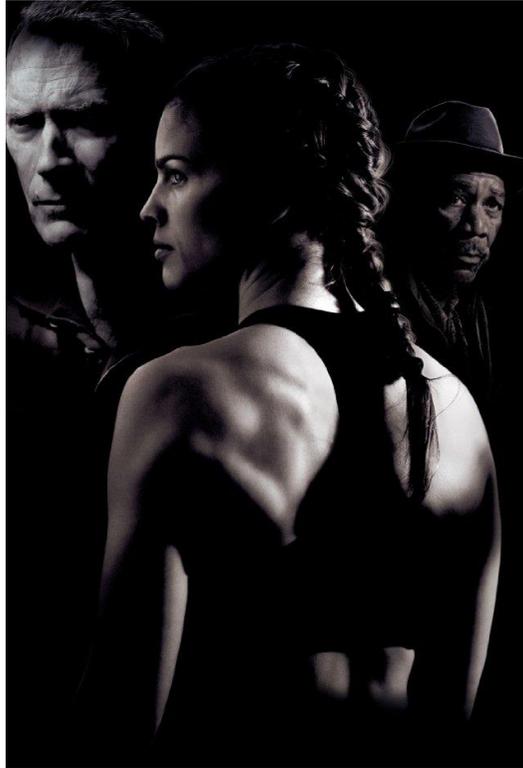
Duração: 107 minutos.

País: Suécia, Itália, Alemanha, Finlândia; Dinamarca; Áustria.

Locais de filmagem: Suécia.

Actores: Liv Ullmann como Marianne; Erland Josephson como Johan; Börje Ahlstedt como Henrik; Julia Dufvenius como Karin; Gunnel Fred como Martha.

Sinopse: Marianne e Johan reencontram-se após trinta anos sem se contactarem. De repente, Marianne sente uma necessidade de rever o seu ex-marido. Ela decide visitar Johan que agora vive numa isolada velha casa na província ocidental de Dalarna, que pertenceu aos seus avós e que herdou de uma tia afastada. Numa outra casa na propriedade, vive Henrik e Karin, respectivamente o filho e a neta de Johan, fruto de uma relação anterior à de Marianne. Henrik dá aulas de violoncelo a Karin na esperança que esta seja admitida numa escola de música europeia. A relação entre pai e filho são muito conturbadas mas ambos, à sua maneira, gostam de Karin. Toda a família ainda faz o luto de Anna, a mulher de Henrik, mãe de Karin, que morreu dois anos antes mas que, de muitas maneiras, se encontra ainda presente entre eles. Marianne depressa se apercebe que as coisas não são como deviam ser e depressa se vê, involuntariamente, envolvida numa complicada e perturbante luta pelo poder.



Million Dollar Baby (2004)

Realizador: Clint Eastwood.

Argumento escrito por: Paul Haggis, baseado no livro de F. X. Toole.

Data de estreia em Portugal: 17 de Fevereiro de 2005.

Duração: 132 minutos.

País: Estados Unidos da América.

Locais de filmagem: Hollywood Athletic Club – 6525 W. Sunset Blvd., Hollywood, Los Angeles, California, Estados Unidos da América.

Actores: Clint Eastwood como Frankie Dunn; Hilary Swank como Maggie Fitzgerald; Morgan Freeman como Eddie Scrap-Iron Dupris; Jay Baruchel como Danger Barch; Mike Colter como Big

Willie Little; Lucia Rijker como Billie 'The Blue Bear'; Brian F. O'Byrne como Father Horvak; Anthony Mackie como Shawrelle Berry; Margo Martindale como Earline Fitzgerald; Michael Peña como Omar; Benito Martinez como Billie's Manager; Bruce MacVittie como Mickey Mack; David Powledge como "Counterman" no bar; Joe D'Angerio como "Cut Man".

Sinopse: Frankie Dunn treinou e tornou famosos uma série de boxeurs ao longo da sua vida no ringue. A lição mais importante que ele ensina aos seus alunos é: "above all, always protect yourself". Durante muito tempo, devido a uma relação dolorosa e distante com a sua filha, Frankie sempre se mostrou relutante em aproximar-se sentimentalmente de alguém. O seu único amigo, Scrap, um ex-boxeur que toma conta do ginásio de Frankie, sabe que por detrás da aparência exterior está um homem que, nos últimos 25 anos, tem procurado o perdão, sem o conseguir. Até que um dia Maggie Fitzgerald, uma pobre rapariga de 31 anos com uma família disfuncional, aparece no seu ginásio, convence Frankie a treiná-la e a ser o seu *manager*. A partir daí toda a vida de Frankie se altera.

2) Outras breves referências a filmes citados:

ALMODÓVAR, Pedro, *Pepi, Lucy, Bom Y otras chicas del montón*, 1980.

Laberinto de pasiones, 1982.

Entre tinieblas, 1983.

Qué he hecho yo para merecer esto!!, 1984.

Matador, 1986.

La ley del deseo, 1987.

Mujeres al borde de un ataque de nervios, 1988.

Atame!, 1989.

Tacones Lejanos, 1991.

Kika, 1993.

La flor de mi secreto, 1995.

Carne trémula, 1997.

Todo sobre mi madre, 1999.

La mala educación, 2004.

Volver, 2006.

Los abrazos rotos, 2009.

ALTMAN, Robert, *Short Cuts*, 1993.

ANDERSON, Paul Thomas, *There will be blood*, 2007.

ANTONIONI, Michelangelo, *Blow Up*, 1966.

ARNOLD, Jack, *The Incredible Shrinking Man*, 1957.

BENTON, Robert, *Kramer vs. Kramer*, 1979.

BERGMAN, Ingmar, *A sede*, 1946.

A prisão, 1949.

Rumo à felicidade, 1950.

Verão de amor, 1951.

Mónica e o desejo, 1953.

Noite de circo, 1953.

Uma lição de amor, 1954.

O sétimo selo, 1957.
Morangos silvestres, 1957.
O olho do diabo, 1960.
A fonte da virgem, 1960.
Em busca da verdade, 1961.
Luz de Inverno, 1963.
O silêncio, 1964.
A máscara, 1966.
A vergonha, 1968.
A hora do lobo, 1968.
A paixão, 1969.
O amante, 1970.
Lágrimas e suspiros, 1972.
Cenas da vida conjugal, 1973.
Face a face, 1976.
Sonata de Outono, 1978.
Da vida das marionetas, 1980.
Fanny e Alexander, 1982.

BUÑUEL, Luis, *Un chien andalou*, 1929.

Abismos de pasión, 1953.

Viridiana, 1961.

El ángel exterminador, 1962.

BURTON, Tim, *Batman*, 1989.

Big Fish, 2003.

CAPRA, Frank, *It's a Wonderful life*, 1946.

CHAPLIN, Charlie, *Modern Times*, 1936.

COCTEAU, Jean, *La Belle et la Bête*, 1946.

COPPOLA, Francis Ford, *Dracula*, 1992.

CRONENBERG, David, *Transfer*, 1966.

Stereo, 1969.

Crimes of the future, 1970.
Shivers, The Parasite Murders, 1975.
The Italian Machine, 1976.
Rabid, 1977.
Fast Company, 1979.
The Brood, 1979.
Scanners, 1981.
The Dead Zone, 1983.
Videodrome, 1983.
The Fly, 1986.
Dead Ringers, 1988.
Naked Lunch, 1991.
M. Butterfly, 1993.
Crash, 1996.
eXistenZ, 1999.
A History of Violence, 2005.
Eastern Promises, 2007.

CURTIZ, Michael, *Casablanca*, 1942.

Mildred Pierce, 1945.

CUKOR, George, *The Women*, 1939.

DURAS, Marguerite, *India Song*, 1975.

Son Nom de Venise dans Calcutta Désert, 1976.

EASTWOOD, Clint, *Play Misty for me (Destinos nas trevas)*, 1971.

Breezy (Ontem ao fim do dia), 1973.

High Plains Drifter, 1973.

The outlaw Josey Wales (O rebelde do Kansas), 1976.

Honkytonk Man (A última canção), 1982.

Pale Rider, 1985.

Bird (Bird, fim do sonho), 1988.

White Hunter Black Heart (Caçador branco, coração negro), 1990.

Unforgiven (Imperdoável), 1992.
A perfect world (Um mundo perfeito), 1993.
The bridges of Madison County (As pontes de Madison County), 1995.
Absolute Power (Poder absoluto), 1997.
True Crime (Um crime real), 1999.
Space Cowboys, 2000.
Mystic River, 2003.
Flags of our Fathers, 2006.
Letters from Iwo Jima, 2006.
Gran Torino, 2008.

EISENSTEIN, Sergei M., *O couraçado Potëmkin*, 1925.

FASSBINDER, Rainer Werner, *Angst essen seele auf (O medo come a alma)*, 1973.

Die Sehnsucht der Veronika Voss (A saudade de Veronika Voss), 1982.

FINCHER, David, *Fight Club*, 1999.

FLEMING, Victor, *The Wizard of Oz*, 1939.

GODARD, Jean-Luc, *Notre musique*, 2004.

GRIFFITH, D. W., *A Drunkard's Reformation*, 1909.

The Restoration, 1909.

Intolerance: Love's Struggle throughout the Ages, 1916.

Broken Blossoms, 1919.

HAYNES, Todd, *Far from Heaven*, 2002.

HEREDIA, José Luiz Sáenz de, *Raza*, 1941.

HITCHCOCK, Alfred, *Rebecca*, 1940.

Rear Window, 1954.

Psycho, 1960.

Marnie, 1964.

JARMAN, Derek, *Caravaggio*, 1986.

KUBRICK, Stanley, *Lolita*, 1962.

2001: Odisseia no espaço, 1968.

LUNA, Bigas, *Bilbao*, 1978.

LYNCH, David, *Blue Velvet*, 1986.

MAMOULIAN, Rouben, *The Song of Songs*, 1933.

MANKIEWICZ, Joseph, *A Letter to Three Wives*, 1949.
Suddenly, Last Summer, 1959.

MENDES, Sam, *Revolutionary Road*, 2008.

MINNELLI, Vincente, *The Cobweb*, 1955.

POLANSKI, Roman, *Chinatown*, 1974.

RAY, Nicholas, *Johnny Guitar*, 1954.

RESNAIS, Alan, *Hiroshima, mon amour*, 1959.

ROSI, Francesco, *Carmen*, 1984.

ROSSELINI, Roberto, *Stromboli, terra di Dio*, 1949.

SCHLESINGER, John, *Midnight Cowboy*, 1969.

SEITER, William A., *One touch of Venus*, 1948.

SIEGEL, Don, *The Beguiled (Ritual de Guerra)*, 1971.
Dirty Harry, 1971.

SIRK, Douglas, *All that Heaven Allows*, 1955.

SPIELBERG, Steven, *Jaws*, 1975.

STERNBERG, Josef von, *O anjo azul (Der blaue Engel)*, 1930.

TRIER, Lars Von, *The Element of Crime*, 1984.
Epidemic, 1987.
Europa, 1991.
Riget - The Kingdom, 1994.
Breaking the Waves, 1996.
The Idiots, 1998.
Dancer in the Dark, 2000.

VIDOR, King, *Stella Dallas*, 1937.
Duel in the Sun, 1947.

VISCONTI, Luchino, *Gruppo di famiglia I un interno (Violência e Paixão)*, 1974.

WALSH, Raoul, *White Heat*, 1949.

WILDER, Billy, *Sunset Boulevard*, 1950.

The Apartment, 1960.

WISE, Robert, *The Set-Up*, 1949.

WOOD, Sam, *Our Town*, 1940.

3) Documentários visionados:

DONNER, Jörn

Ingmar Bergman. Na vida e na obra (Ingmar Bergman. Om liv och arbete), tradução e legendagem Eddy Johansen / Moviola, 1998.

EHRNVALL, Torbjörn, CARLGREN, Lotti

Nos bastidores de Saraband (I Bergman regi), 2004 (?).

LABARTHE, André S.

David Cronenberg – I have to make the World be Flesh, Episódio da série *Cinéma de Notre Temps*, Produção ARTE, 1999.

WILSON, Michael Henry

Clint Eastwood – Le franc tireur, Produtora Liz Radley para o canal ARTE, 2007.

Bibliografia

1) Fontes orais:

Conversa com Pedro Almodóvar no dia 9 de Novembro de 2007, durante o Festival Europeu de Cinema que decorreu no Estoril e em Cascais, de 8 a 17 de Novembro de 2007.

Conversa com David Cronenberg no dia 10 de Novembro de 2009, durante o Festival Europeu de Cinema que decorreu no Estoril e em Cascais, de 5 a 14 de Novembro de 2009.

2) Folhas da Cinemateca Portuguesa:

COSTA, João Bénard da

“*Da vida das Marionetas / 1980*”, Ciclo *Freud e os sonhos do cinema*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 11 de Maio de 2006.

“*Em busca da verdade / 1961*”, Ciclo *Oscar de melhor filme estrangeiro*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 7 de Julho de 2006.

FERREIRA, Manuel Cintra

“*Angst essen seele auf (O medo come a alma) / 1973*”, Ciclo *Rainer W. Fassbinder: o amor é mais frio do que a morte*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 4 de Junho de 2007.

MADEIRA, Maria João

“*Million Dollar Baby / 2004*, um filme de Clint Eastwood”, Ciclo *Oscars de melhores realizadores*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 31 de Janeiro de 2006.

OLIVEIRA, Luís Miguel

“*Spider / 2002*, um filme de David Cronenberg”, Ciclo *David Cronenberg: a expressão nua*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 7 e 9 de Março de 2006.

RODRIGUES, António

“*Shivers, The Parasite Murders (1975)*, um filme de David Cronenberg”, Ciclo *David Cronenberg: a expressão nua*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 1 e 8 de Fevereiro de 2006.

3) Bibliografia metodológica:

BEAUD, Michel

L'art de la thèse, Paris, Éditions La Découverte, 1987.

ECO, Humberto

Como se faz uma tese em Ciências Humanas, Lisboa, Editorial Presença, Imp.1980.

MACHADO, José Pedro

Dicionário etimológico da língua portuguesa. Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados, 3ª ed., 4º vol. M-P, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

MAZZOLENI, Arcangelo

O ABC da linguagem cinematográfica. Estruturas, análises e figuras na narração através de imagens, Avanca, Edições Cine-Clube de Avanca, 2005.

4) Bibliografia geral:

ABREU, J. L. Pio

Como tornar-se doente mental, 17ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2007.

ACEVEDO-MUÑOZ, Ernesto R.

Pedro Almodóvar, Londres, British Film Institute, 2007.

ADORNO, Theodor W.

Minima Moralia, Lisboa, Edições 70, Imp. 2001.

Sobre a indústria da cultura, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

AGAMBEN, Giorgio

Profanações, Lisboa, Edições Cotovia, 2006.

AGHED, Jan

“*Saraband. L'ultime somme*”, *Positif*, Fevereiro de 2004, nº 516, pp. 53-56.

AITKEN, Tom

“Le film et la condition humaine. Quelques tendances significatives dans le cinéma contemporain”, *Revue Lumen Vitae*, Vol. LV, nº4, Dezembro de 2000, pp. 365-372.

ALLEN, Woody

“Ingmar Bergman. O homem que fazia perguntas difíceis”, “Revista y”, *Público*, 7 de Setembro de 2007, pp. 30-31.

ALLINSON, Mark

A Spanish Labyrinth. The films of Pedro Almodóvar, Londres, Nova York, I. B. Tauris Publishers, 2001.

ALMEIDA, Diane M.

Ramón del Valle-Inclán and the Esperpento tradition in the films of Luis Buñuel, Carlos Saura and Pedro Almodóvar, Michigan, UMI Dissertation Services, Imp. 1998.

ALMODÓVAR, Pedro

'Hable con ella'. *Fotografias de Pedro Almodóvar*, Madrid, FNAC España y El Deseo SA, 2002.

ALMODÓVAR, Pedro; STRAUSS, Frédéric

Pedro Almodóvar. Un cine visceral. Conversaciones con Frédéric Strauss, Madrid, Ediciones El País, 1995.

ALVES, Fernanda Mota; SILVA, Helena Gonçalves da, coord.

Redes, nº 1 – Discursos do corpo. Biologia, construção, consciência, Lisboa, Edições Colibri e Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, 2005.

ALVES, Herculano

“Apocalypse: estrutura e simbolismo”, *Apocalypse – Novos Céus e nova Terra*, X Semana Bíblica Nacional, Lisboa, Difusora Bíblica, 1988, pp.11-78.

ANTON, Anatole; FISK, Milton; HOLMSTROM, Nancy, ed. lit.

Not for Sale. In Defense of Public Goods, Colorado, Oxford, Westview Press, 2000.

APIOU, Virginie

“David Cronenberg : ‘Les écrivains se reconnaissent dans mes films’”, *Synopsis*, nº 22, Novembro / Dezembro de 2002, pp. 60-63.

APPADURAI, Arjun

Dimensões culturais da globalização. A modernidade sem peias, Lisboa, Editorial Teorema, Imp. 2004.

APULEIUS

Cupid & Psyche. Edited by E.J. Kenney, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
The golden ass, Oxford, Clarendon Press, 1994.

ARAÚJO, Cristina Manuela Mendes de

Violência sexual e famílias disfuncionais no cinema americano contemporâneo. Dissertação de Mestrado em Língua e Literatura Inglesa (Cinema Americano Contemporâneo), apresentada ao Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Braga, 1996.

ARENDETT, Hannah

On violence, San Diego, New York, London, Harcourt Brace & Co., 1969.
Los orígenes del totalitarismo, Vol. 3 – *Totalitarismo*, 2ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1987.
O conceito de amor em Santo Agostinho, Lisboa, Instituto Piaget, D.L. 1997.

A condição humana, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.
Sobre a revolução, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.
Eichmann em Jerusalém: uma reportagem sobre a banalidade do mal. Introdução de António de Araújo e Miguel Nogueira de Brito, Coimbra, Tenacitas, 2003.

ARGYLE, Michael

The Social Psychology of Everyday Life, Londres e Nova York, Routledge, 1992.

ARISTÓTELES

Poética, 6ª ed., [s.l.], Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Imp.2000.

ARONICA, Daniela

Pedro Almodóvar, Roma, Editrice Il Castoro, 1994.

ARTHUR, Paul

“American Beauty”, *Cineaste – America’s Leading Magazin on the Art and Politics of the Cinema*, n.º 2, vol. 25, Março de 2000, pp. 51-52.

ASHLEY, Kathleen; GILMORE, Leigh; PETERS, Gerald, ed. lit.

Autobiography & Postmodernism, Boston, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1994.

ATKINSON, Michael

“Year of the Dog: No longer ‘Enfant’, still ‘Terrible’. European Cinema’s Greatest Agitator Rethinks Sin and Virtue through Extreme Melodrama”, *The Village Voice*, 17 a 23 de Março de 2004, pp. 36-39.

AUGÉ, Marc

As formas do esquecimento, Almada, Íman Edições, 2001.

AUMONT, Jacques

“Enfin, *Saraband*”, *Cahiers du cinéma*, n.º 588, Março de 2004, pp.64-65.

BADINTER, Elisabeth

O amor incerto. História do amor maternal. (Do séc. XVII ao séc. XX), Lisboa, Relógio d'Água, [s.d.].

BAKER, Keith Michael; REILL, Peter Hanns, ed. lit.

What’s left of Enlightenment? A Postmodern Question, Stanford, California, Stanford University Press, 2001.

BANDY, Mary Lea ; MONDA, Antonio

The hidden God. Film and faith, Nova York, The Museum of Modern Art, 2003.

BARKER, Rodney

Legitimizing Identities. The self-presentations of rulers and subjects, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

BARLOW, Helen

«Cowboys do fundo do coração», *Y Cinema, Público*, 10 de Fevereiro de 2006, pp. 24-26.

“Almodóvar, adulto, reconcilia-se com a sua infância”, *Y Cinema, Público*, 8 de Setembro de 2006, pp. 16-19.

BARTHES, Roland

O grão da voz. Entrevistas 1962-1980, Lisboa, Edições 70, Imp. 1982.

Fragments d'un discours amoureux, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Fragmentos de um discurso amoroso, Lisboa, Edições 70, Imp. 2001.

BATAILLE, Georges

O erotismo, 3ª ed., Lisboa, Edições Antígona, 1988.

BAUMAN, Zygmunt

Liquid Modernity, Cambridge, Malden, Polity Press, 2000.

BEARD, William

Persistence of Double Vision. Essays on Clint Eastwood, Edmonton, Alberta, The University of Alberta Press, 2000.

BEAUJOUR, Michel

Poetics of the literary self-portrait, Nova York e Londres, New York University Press, [s.d.].

BÉGHIN, Cyril

“Le fil de Marianne”, *Cahiers du Cinéma*, nº 596, Dezembro de 2004, pp. 28-29.

BENJAMIN, Walter

Sobre arte, técnica, linguagem e política. Introdução de T. W. Adorno, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

BENSHOFF, Harry M.; GRIFFIN, Sean

America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies, Oxford, Blackwell Publishing Ltd., 2004.

BENVENISTE, Émile

O Homem na linguagem, Lisboa, Vega, [s.d.], pp.17-27; pp.43-57.

BERGER, Peter L.

Facing up to Modernity. Excursions in Society, Politics, and Religion, Nova York, Basic Books, Inc., Publishers, 1977.

BERGMAN, Ingmar

Cahiers du Cinéma, Outubro de 1959, pp. 29-43.

Images, Paris, Gallimard, 1992.

Linterna mágica. Memórias, 3ª ed., Barcelona, Tusquets Editores, 2007.

BERGOM-LARSSON, Maria

Film in Sweden. Ingmar Bergman and Society, Londres e New Jersey, The Tantivy Press, 1978.

BERMAN, Emanuel, ed. lit.

Essential Papers on Literature and Psychoanalysis, Nova York e Londres, New York University Press, 1993.

BERNAL, Maria

“Kevin Spacey. Mr. Inquietante”, *Première*, ano 1, nº 7, Maio de 2000, pp. 52-57.

BERTANI, Alessandro

“la veglia dei padri”, *Cineforum*, nº 422, ano 43, nº 2, Fevereiro de 2003, pp. 9-10.

BETTELHEIM, Bruno

Psicanálise dos contos de fadas, 10ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 2003.

Bíblia Sagrada. A boa nova. Tradução interconfessional do hebraico, do aramaico e do grego em português corrente, Lisboa, Edição da Difusora Bíblica (Franciscanos Capuchinhos), 1995.

BINGHAM, Dennis

Acting Male. Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson and Clint Eastwood, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1994.

BJÖRKMAN, Stig

“Lars Von Trier”, *Cahiers du Cinéma*, nº 579, Maio de 2003, pp. 32-40.

« Thieves like us », *Sight & Sound*, nº 7, Julho de 2003, pp. 12-16.

BJÖRKMAN, Stig, ed. lit.

Lars von Trier, il cinema come Dogma – Conversazioni con Stig Björkman, Milão, Mondadori, 2001.

BLAJ, Ilana; MONTEIRO, John M; org. lit.

História & utopias. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História, São Paulo, Associação Nacional de História – ANPUH, 1996.

BLESSING, Kimberly A; TUDICO, Paul J.

Movies and the Meaning of life. Philosophers take on Hollywood, Chicago e La Salle, Illinois, Open Court Publishing, 2005.

- BLOUIN, Patrice
“Haute divination”, *Inrockuptibles*, nº 472, 15 de Dezembro de 2004, pp. 36-37.
- BLOUIN, Patrice; GHOSN, Joseph; LALANNE, Jean-Marc (...)
“David Cronenberg. Heavy mental”, *Inrockuptibles*, nº 518, 2 de Novembro de 2005, pp. 35-41.
- BLUMENGERG, Hans
The Legitimacy of the Modern Age, Cambridge, Massachusetts e Londres, MIT Press Paperback, 1985.
- BOGDANOVICH, Peter
“Clint Eastwood, Million Dollar Guy”, *Revista Y, Público*, 30 de Dezembro de 2005, pp.4-7.
- BOQUERINI, Francisco Blanco
Pedro Almodóvar, Madrid, Ediciones IC Monteleón, D.L. 1989.
- BORGES, Anselmo
“A logoterapia de Viktor Frankl”, *Diário de Notícias*, 29 de Dezembro de 2007, p. 8.
“A luta pelo reconhecimento”, *Diário de Notícias*, 5 de Janeiro de 2008, p. 12.
- BOSMA, Harke A.; KUNNEN, Saskia, ed. Lit.
Identity and Emotion. Development through Self-Organization, Cambridge, Nova York, Cambridge University Press, 2001.
- BOUCHER, Geoff
“Aos 78 anos já não quero ser Dirty Harry”, *Revista Y, Público*, 13 de Março de 2009, pp. 12-14.
- BOURDIEU, Pierre
O poder simbólico, Lisboa, Difel, 1989.
Reflexões práticas sobre a teoria da acção, Oeiras, Celta Editora, 1997.
Meditações pascalianas, Oeiras, Celta Editora, 1998.
A dominação masculina, Oeiras, Celta Editora, 1999.
- BOWLBY, John
Formação e rompimento dos laços afectivos, São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BRAGG, Melvyn
The Seventh Seal (Det Sjunde Inseplet), Londres, BFI Publishing, 1993.
- BRANCO, Mariana, ed. lit.

Homenagem a Pedro Almodóvar, Estoril, European Film Festival Estoril, 2007.

BRAUDEL, Fernand

Écrits sur l'histoire, Paris, Flammarion, 1969.

BRECHT, Bertolt

Teatro 2, Lisboa, Edições Cotovia, 2004.

Estudos sobre teatro. Para uma arte dramática não aristotélica. Textos coligidos por Siegfried Unseld, Lisboa, Portugália Editora, [s.d.].

BRESKIN, David

Inner Views. Filmmakers in Conversation. Expanded Edition, Nova York, Da Capo Press, 1997.

BRETALL, Robert, ed. lit.,

A Kierkegaard Anthology, Nova York, Princeton University Press, cop. 1946.

BROCKELMAN, Paul

Time and the Self. Phenomenological Explorations, Nova York, The Crossroad Publishing Company & Scholars Press, 1985.

BRUNO, Marcello Walter

“La commozione cerebrale”, *Segnocinema*, nº 115, Maio / Junho de 2002, pp. 52-55.

BUDICK, Sanford; ISER, Wolfgang; ed. Lit.

Languages of the unsayable. The play of negativity in literature and literary Theory, New York, Columbia University Press, 1989.

BUENO, Gustavo

El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura, 6ª ed., Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 2000.

BULLOT, Erik

“Le cinéma est une invention post-mortem”, *Trafic*, nº 43, Outono de 2002, pp.5-18.

BURDEAU, Emmanuel

“*Lost in translation* de Sofia Coppola. Sans destination Tokyo.” *Cahiers du Cinéma*, nº 586, Janeiro de 2004, pp.42-45.

BURTON, Tim

A morte melancólica do rapaz ostra & outras estórias, Lisboa, Errata Edições, 2000.

BURVENICH, Jos

“La donna nell’universo di Bergman”, *Cineforum*, nº 21, ano 3, Janeiro de 1963, pp. 13-25.

BUSS, Arnold

Psychological Dimensions of the Self, Thousand Oaks, Londres, New Delhi, Sage Publications, 2001.

CADETE, Teresa M. L. R.

O arco e a serpente. Perspectiva antropológica e análise civilizacional na obra de Friedrich Schiller. Dissertação de doutoramento em História da Cultura Alemã, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Clássica, Lisboa, 1988.

“A alma editada entre vergonha e culpa: considerações acerca da publicação *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793)”, *Separata de Runa*, nº 21, 1994, pp. 211-224.

“O comboio para Ítaca ou a dialéctica das evidências”, *Vértice*, nº 69, Novembro / Dezembro de 1995, pp. 140-143.

“Oscilação, suspensão, variação: movimentos e modos de habitar a cultura”, *Revista da Faculdade de Letras*, 5ª série, nº26 - *Cultura*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, pp. 105-119.

“O olhar do Minotauro. Obsessões, impasses, insistências: identidades”, *Presença de Victor Jabouille*. Organização de António Ventura, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003, pp. 567-578.

“Lava, ferida, cicatriz: a violência, modo de usar.”, *Revista da Faculdade de Letras*, 5ª série, nº 27 - *Violência e anti-violência*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003, pp. 49-66.

“No princípio era o fio da teoria: pedindo um Kant desde agora”, *Separata de Kant: posteridade e actualidade. Colóquio internacional*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2006, pp. 613-619.

CAILLOIS, Roger

Os jogos e os homens. A máscara e a vertigem, Lisboa, Edições Cotovia, 1990.

CALHOUN, Craig

Concepts in Social Thought. Nationalism, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

CALINESCU, Matei

As cinco faces da modernidade. Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo, Lisboa, Vega Editora, 1999.

CÂMARA, Vasco

“*Beleza Americana*”, *Première*, ano 1, nº 7, Maio de 2000, p. 6.

“Ingmar Bergman. Há muito tempo...”, *Y Cinema, Público*, 14 de Janeiro de 2005, pp. 8-13.

“Festim nu com David Cronenberg. Ciclo cinema”, *Y Cinema, Público*, 27 de Janeiro de 2006, pp. 10-12.

“Épico de bolso. Haverá sangue. *There will be blood*”, *Y Cinema, Público*, 15 de Fevereiro de 2008, p. 42.

“Calma de morte”, *Y Cinema, Público*, 12 de Dezembro de 2008, pp. 4-9.

“O vento levá-lo-á”, *Y Cinema, Público*, 13 de Março de 2009, p. 38.

CAMERON, Julia

“Sex for kicks”, *American film. Film, video and television arts*, nº 13, Outubro de 1990, pp.44 - 47.

CAMUS, Alberto

O mito de Sísifo. Ensaio sobre o absurdo. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues, Lisboa, Livros do Brasil, [s.d.].

CAPRA, Fritjof

A teia da vida. Uma nova compreensão científica dos sistemas vivos, São Paulo, Editora Cultrix, 2000.

As conexões ocultas. Ciência para uma vida sustentável, São Paulo, Editora Cultrix, 2002.

CARON, Mauro

“Il teatro del desiderio. Melodramma e passione in *Parla con lei*”, *Segnocinema*, nº 116, Julho / Agosto de 2002, pp. 4-7.

CARVALHEIRO, Manuel

As mutações do cinema. No tempo do vídeo, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

Catálogo Saturne en Europe, Strasbourg, Editions Les Musées de la Ville de Strasbourg, 1988.

CATROGA, Fernando

Memória, história e historiografia, Coimbra, Quarteto Editora, 2001.

CATTANEO, Francesco

“Il fantasma della misura”, *Carte di Cinema*, nº 16, 2005, pp. 53-54.

CAVELL, Stanley

“On Makavejev on Bergman”, *Critical Inquiry*, vol. 6, nº 2, Inverno de 1979, pp. 305-330.

CENSI, Rinaldo

« Mimorie di un ‘visitatore’ », *Cineforum*, nº 422, ano 43, nº 2, Fevereiro de 2003, pp. 7-8.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain

Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1969.

Ciclo Ingmar Bergman, Lisboa, Cinemateca Portuguesa e Tetra Pak, Março / Maio de 1989.

CIMENT, Michel; NIOGRET, Hubert

“Entretien avec David Cronenberg. La moralité d’un artiste, c’est sa moralité artistique », *Positif*, n° 537, Novembro de 2005, pp. 8-12.

“Entretien avec David Cronenberg. La réalité, c’est le corps », *Positif*, n° 561, Novembro de 2007, pp. 16-20.

CIMENT, Michel; TOBIN, Yann, ed. lit.

« Dossier Ingmar Bergman », *Positif*, n° 497 / 498, Julho / Agosto de 2002, pp. 4-63.

CIORAN, E. M.

Histoire et utopie, [s.l.], Éditions Gallimard, 1960.

CLAIR, Jean

Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel, [s.l.], Éditions Gallimard, 1989.

“Clint Eastwood”, *Interfilms*, n° 193, Fevereiro de 2005, pp. 38-42.

COELHO, Eduardo Prado

Vinte anos de cinema português – 1962-1982, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Ministério da Educação, 1983.

COIMBRA, Rui Henrique

“A estreia de Mendes”, *Expresso*, 20 de Novembro de 1999, pp. 2-13.

“*Magnolia*: Paul Thomas Anderson”, *Expresso Revista*, 15 de Abril de 2000, pp. 2-11.

Colóquio violência na sociedade. Comunicações. Lisboa, Contexto, 1991.

CORLISS, Richard

“On duty, honor and celebrity. Clint Eastwood takes an intimate look at the public face of war”, *Time*, 23 de Outubro de 2006, p. 82.

Corps Écrit, n°11- « La mémoire », Revue trimestrielle, Paris, Presses Universitaires De France, Septembre 1984.

COSTA, João Bénard da

“A casa encantada, *Saraband*”, “Espaço Público”, *Público*, 21 de Janeiro de 2005, p.6.

COSTA, Jordi

“Lo Almodovariano”, *Cahiers du Cinéma España*, n° 21, Março de 2009, pp. 14-17.

COSTANTINO, Jonny

“La dolce scienza del colpire”, *Carte di Cinema*, n° 16, 2005, pp. 55-56.

CRESPO, Jorge

- A história do corpo*, Lisboa, Difel, 1990.
- CUCHE, Denys
A noção de cultura nas ciências sociais, Lisboa, Fim de Século Edições, D.L. 1999.
- DAHRENDORF, Ralf
El recomienzo de la historia. De la caída del muro a la guerra de Irak, Buenos Aires, Katz Editores, 2006.
- DALAI LAMA
A bondade do coração. Uma perspectiva budista sobre os ensinamentos de Jesus, 3ª ed., Porto, Edições Asa, D.L.2002.
- DAMÁSIO, António
O sentimento de si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência, Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000.
Ao encontro de Espinosa. As emoções sociais e a neurologia do sentir, 6ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2004.
- DAVIES, Philip John; WELLS, Paul, ed. lit.
American film and politics from Reagan to Bush Jr., Manchester e Nova York, Manchester University Press, 2002.
- DEBORD, Guy
A sociedade do espectáculo, Lisboa, Edições mobilis in mobile, 1991.
- DELEON, Maria Antonia Garcia; MALDONADO, Teresa
Pedro Almodóvar. La otra España caní (sociología y crítica cinematográficas), 2ª ed., Ciudad Real, Diputación de Ciudad Real – Area de Cultura, 1989.
- DELEUZE, Gilles
Crítica y clínica, Barcelona, Anagrama, 1997.
Conversações. 1972-1990, [Lisboa], Fim de Século, 2003.
A imagem-movimento. Cinema 1, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix
O anti-Édipo. Capitalismo e esquizofrenia, Lisboa, Assírio & Alvim, D.L. 1995.
A thousand plateaus. Capitalism and schizophrenia, Londres, The Athlone Press, [s.d.].
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire
Diálogos, Lisboa, Relógio D'Água, 2004.
- DELORME, Gérard

“Cronenberg tout en Fiennes”, *Première*, n° 303, Maio de 2002, pp. 116-120.
« *A History of Violence* », *Première*, n° 345, Novembro de 2005, p. 44.

DELORME, Stéphane

« Le village des cyniques », *Cahiers du Cinéma*, n° 580, Junho de 2003, pp. 72-74.

DERRIDA, Jacques

De um tom apocalíptico adoptado à pouco em filosofia, Lisboa, Vega, 1997.

D’LUGO, Marvin

Pedro Almodóvar, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 2006.

DOLTO, Françoise

No jogo do desejo. Ensaio clínico, Lisboa, Relógio D’Água, 1993.

DOMENACH, Jean-Marie ; LABORIT, Henri ; JOXE, Alain (et. al.)

Violence and its Causes, Paris, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 1981.

DOMINO, Christophe

Bacon – monstre de peinture, Paris, Découvertes Gallimard / Centre Georges Pompidou, 1996.

DOUGLAS, Mary

Pureza e perigo. Ensaio sobre as noções de poluição e tabu, Lisboa, Edições 70, D.L. 1991.

DUBAR, Claude

La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2002.

DUCHOVNAY, Gerald, ed. lit.

Film Voices. Interviews from Post Script, Albany, State University of New York Press, 2004.

DUCK, Steve; WOOD, Julia T.

Confronting Relationship Challenges, Vol. 5 – *Understanding Relationship Processes Series*, Thousand Oaks, Londres, New Delhi, Sage Publications, 1995.

DUPUY, Jean-Pierre

Avions-nous oublié le mal ?, Paris, Bayard, 2002.

DURAND, Gilbert

Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas, Lisboa, A Regra do Jogo, 1983.

Les structures anthropologiques de l'imaginaire, 10ª ed., Paris, Dunod, 1984.

DURKHEIM, Émile

The Elementary Forms of Religious Life, Londres, Allen and Unwin, 1915.

The Division of Labor in Society, Glencoe, Free Press, 1964.

DÜRRENMATT, Friedrich

Teatro. A visita da velha senhora. Os físicos, tradução directa de Irene Issel e Jorge de Macedo, Lisboa, Portugália Editora, imp. 1964.

EAGLETON, Terry

The Idea of Culture, Oxford, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2000.

ECO, Umberto

Como se faz uma tese em Ciências Humanas, Lisboa, Editorial Presença, Imp. 1980.

EDWARDS, Gwynne

Almodóvar. Labyrinths of passion, Londres e Chester Springs, Peter Owen, 2001.

ELIADE, Mircea

O sagrado e o profano. A essência das religiões, Lisboa, Edição "Livros do Brasil", 1999.

Aspectos do mito, Lisboa, Edições 70, [s.d.].

ELIAS, Norbert

O processo civilizacional. Investigações sociogenéticas e psicogenéticas, 2º Vol. – *Transformações da sociedade. Esboço de uma teoria da civilização*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.

A condição humana. Considerações sobre a evolução da humanidade, por ocasião do quadragésimo aniversário do fim de uma guerra (8 de Maio de 1985), Lisboa, Difel, Imp. 1991.

Os alemães. A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.

A sociedade dos indivíduos, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2004.

EMERY, Robert J.

The Directors – Take Four, Nova York, Allworth Press, 2003.

EMERSON, Ralph Waldo

Essays and Journals. Selected and with an Introduction by Lewis Mumford, Garden City, Nova York, American Headquarters, 1968.

ENZENSBERGER, Hans Magnus

- Perspectivas da guerra civil. A grande migração*, Lisboa, Relógio D'Água, 1998.
- ERENS, Patricia, ed. lit.
Sexual stratagems. The World of Women in Film, Nova York, Horizon Press, 1979.
- ERIKSON, Erik H.
Childhood and Society, Nova York, Norton, 1950.
Life Cycle, Psychological Issues, Vol. 1, Nova York, International Universities Press, 1959.
Adolescence et crise. La quête de l'identité, [s.l.], Flammarion, 1972.
- ESCAMILLA, Bárbara
“Almodóvar habla de ellos”, *Cinemanía*, nº 78, Março de 2002, pp. 80-91.
- ETTE, Ottmar
“O respeito à diferença gera a tolerância. Seis teses”, *Humboldt*, Vol. 85, Lisboa, Goethe-Institut Inter Naciones, 2002, pp. 22-27.
- EVANS, Jessica; BOSWELL, David
Representing the Nation: a Reader. Histories, Heritage and Museums, Londres / Nova York, The Open University, 1999.
- EVANS, Jessica; HALL, Stuart, ed. lit.
Visual Culture: the Reader, Londres, Thousand Oaks, New Delhi, Sage Publications, 1999.
- FAHY, Thomas, ed. lit.
Considering Alan Ball. Essays on Sexuality, Death and America in the Television and Film Writings, Jefferson, North Carolina e Londres, MacFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- FAUBION, James, ed. lit.
Rethinking the Subject. An Anthology of Contemporary European Social Thought, Boulder, San Francisco, Oxford, Westview Press, 1995.
- FERNANDES, Maria Helena de Miranda Henriques
Estudo dos dramas de Bertolt Brecht – o homem e a sociedade. Dissertação de Licenciatura em Filologia Germânica, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras de Lisboa, 1966.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel
« Puñetazos de libertad », *Cinemanía*, nº 60, Setembro de 2000, pp. 128, 129.
- FERRAZ, Gilberto
“Com Sam Mendes e o filme de estreia”, *Jornal de Notícias*, 26 de Janeiro de 2000, pp. 2-4.
- FERREIRA, Manuel Cintra

“Memória. O último jogo com a morte”, *Expresso*, 4 de Agosto de 2007, pp. 9-10.
“Deus e o petróleo”, *Actual, Expresso*, 16 de Fevereiro de 2008, pp. 27-28.

FERREIRA, Maria Luísa Ribeiro, org.
Pensar no feminino, Lisboa, Edições Colibri, 2001.

FERREIRA, Vergílio,
Invocação ao meu corpo. Ensaio com um Post Scriptum sobre a Revolução Estudantil, 3ª ed., Venda Nova, Bertrand Editora, 1994.
Na tua face, 3ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1993.
Em nome da terra, 7ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1997.
Pensar, 6ª ed., Lisboa, Bertrand Editora, 1998.
Escrever, Edição de Helder Godinho, Lisboa, Bertrand Editora, 2001 (póstumo).

FISCHER, Gustave-Nicolas
A dinâmica social. Violência, poder, mudança, Lisboa, Planeta Editora, D.L. 1994.

FLEMING, Manuela
“Era (eu) uma vez...”: uma escuta psicanalítica sobre o secreto de cada um”, *Revista portuguesa de psicanálise*, nº22, Porto, Edições Afrontamento, Dezembro de 2001, pp.49-55.

FOUCAULT, Michel
Histoire de la folie à l'âge classique, Paris, Éditions Gallimard, 1972.
Language, Counter-Memory, Practice, Ithaca, Nova York, Cornell University Press, 1977.
Discipline and Punish, Londres, Allan Lane, 1979.
“L'écriture de soi”, *Corps écrit* (revista trimestral), nº 5 – *L'autoportrait*, Paris, 1983, pp.3-23.
História da sexualidade, vols. I, II, III, Lisboa, Relógio d'Água, 1994.
A ordem do discurso. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970, Lisboa, Relógio d'Água, cop. 1997.
As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas, Lisboa, Edições 70, 1998.
O que é um autor?, 4ª ed., [s.l.], Vega, 2002.

FREEMAN, Mark
Rewriting the Self-History, Memory, Narrative, London and New York, Routledge, [s.d.].

FRENCH, Karl, ed. lit.
Screen violence, Londres, Bloomsbury Publishing, 1997.

FREUD, Sigmund
O mal-estar na civilização, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1974.
Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 23 vols., 2ª ed., Rio de Janeiro, Imago Editora, 1987.

Textos essenciais da psicanálise, Vol. I – *O inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. Selecção e introdução de Anna Freud, 2ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995.

Textos essenciais da psicanálise, Vol. II – *A teoria da sexualidade*. Selecção e introdução de Anna Freud, 2ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 2000.

FRISCH, Max

Andorra, translated by Michael Bullock, Londres, Methuen & Co., 1990.

FRODON, Jean-Michel

“Après le spectacle”, *Cahiers du Cinéma*, nº 596, Dezembro de 2004, pp. 24-25.

FROMM, Erich

The Heart of Man. Its Genius for Good and Evil, Nova York, Evanston e Londres, Harper & Row Publishers, 1964.

A arte de amar, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

FULLER, Graham

“Good guy, bad guy”, *Sight & Sound*, vol. 15, nº 10, Outubro de 2005, pp. 12-16.

FURBY, Jacqueline; RANDELL, Karen

Screen methods. Comparative readings in film studies, Londres e Nova York, Wallflower Press, 2005.

GANDINI, Leonardo; MENARINI, Roy, ed. lit.

Hollywood 2000. Panorama del cine americano contemporaneo. Autori, Genova, Le Mani, 2001.

GARCIA DE LEON, Maria Antonia, ed. Lit.

El cine de Pedro Almodóvar y su mundo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989.

GASSET, Ortega y

Estudos sobre o amor, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2002.

GEHRIE, Mark J., ed. lit.

Explorations in Self Psychology. Vol. 19 – *Progress in Self Psychology*, Hillsdale, Londres, The Analytic Press, 2003.

GENETTE, Gérard

Palimpsestes : la littérature au second degré, Paris, Seuil, 1992.

L'œuvre de l'art – Immanence et transcendance, Paris, Seuil, 1994.

GETZ, Lorine M., ed. Lit.

The rite of redemption. An interpretation of the films of Ingmar Bergman by Arthur Gibson, Lewiston / Queenston / Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995.

GHEZZI, Enrico

“Il cinema (che) non si vede (3) (da tutti per nessuno)”, *Filmcritica*, nº 505, Maio de 2000, pp. 227-229.

GIBSON, Arthur

The silence of God. Creative response to the films of Ingmar Bergman, Nova York, Evanston e Londres, Harper & Row Publishers, 1969.

GIDDENS, Anthony

Modernidade e identidade pessoal, 2º ed., Oeiras, Celta Editora, 2001.
Transformações da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades Modernas, 2ª ed., Oeiras, Celta Editora, 2001.

GIDDENS, Anthony; BECK, Ulrich; LASH, Scott

Modernização reflexiva. Política, tradição e estética na ordem social moderna, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GIL, Fernando

“Eu”, *Análise* (revista quadrimestral de Filosofia), nº 20, Lisboa, 1998, pp.227-241.

GIL, José

Corpo, espaço e poder, Lisboa, Litoral Edições, 1988.
Metamorfoses do corpo, Lisboa, Relógio D'Água, 1997.
“O retrato”, *A arte do retrato – Quotidiano e circunstância* (catálogo), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999, pp.11-31.

GILI, Jean A.

“A History of Violence. Les monstres et les autres.”, *Positif*, nº 537, Novembro de 2005, pp. 6-7.

GILL, Jerry H.

Ingmar Bergman and the search for meaning, Grand Rapids, Michigan, William B. Eerdmans Publishing Company, 1969.

GIRARD, René

La violence et le sacré, [s.l.], Éditions Bernard Grasset, 1972.
Des choses cachées depuis la fondation du monde, Paris, Grasset, 1978.
Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Hachette Littératures, Imp. 1999.
Celui par qui le scandale arrive, Paris, Desclée de Brouwer, 2001.

GIVONE, Sergio

Prima lezione di estetica, Roma-Bari, Laterza, 2003.

GLEDHILL, Christine, ed. lit.,

Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film, Londres, British Film Institute, 1987.

GODINHO, Vitorino Magalhães

“Da dificuldade de pensar o nosso tempo.” *Revista de História Económica e Social*, nº 1, 2ª série, 1º semestre, 2001, pp. 9-51.

“Diversidade, identidade e integração”, *Jornal de letras, artes e ideias*, 24 Outubro / 6 de Novembro, 2007, pp. 36-37.

“Diversidade, identidade e integração (conclusão). O respeito pela pluralidade”, *Jornal de letras, artes e ideias*, 7 / 20 de Novembro, 2007, pp. 36-37.

GONÇALVES, Óscar F.

Viver narrativamente. A psicoterapia como adjectivação da experiência, 2ª ed., Coimbra, Quarteto Editora, 2002.

GOSS, Brian Michael

Global Auteurs. Politics in the Films of Almodóvar, von Trier, and Winterbottom, Nova York, Washington D. C., Baltimore (...), Peter Lang, 2009.

GOTTARDI, Michele

“Il versante sociologico di *American Beauty*. La crudele perfezione del vuoto », *Segnocinema*, nº 102, Março / Abril de 2000, pp. 5-6.

GRANDGEORGE, Edmond

Le septième sceau. Ingmar Bergman, [Paris], Armand Colin, Imp. 2005.

GRANT, Michael, ed. lit.

The Modern Fantastic. The Films of David Cronenberg, Westport, Connecticut, Praeger Publishers, 2000.

GROSS, David

Lost time. On remembering and forgetting in Late Modern Culture, Amherst, University of Massachusetts Press, 2000.

GRÜNBERG, Serge

“David Cronenberg. Spider c'est moi”, *Cahiers du Cinéma*, nº 568, Maio de 2002, pp. 16-22.

GUERIN, Marie Anne

“Je te continue mon dialogue, *Saraband*, Ingmar Bergman, 2003 », *Vertigo. Esthétique et Histoire du Cinéma*, nº 28, Verão de 2006, pp.16-19.

- GUEX, Germaine
Síndrome de abandono, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1998.
- GUIMARÃES, Ruth
Dicionário da mitologia grega, São Paulo, Editora Cultrix, [s.d.].
- GUITTON, Jean
Justification du temps, 3ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich
“Capítulo 3: patologias no sistema da literatura”, *Corpo e forma. Ensaios para uma crítica não hermenêutica*, Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1998, pp.81-114.
- GUSDORF, Georges
Speaking (La Parole), [s.l.], Northwestern University Press, 1965.
L’homme romantique, Paris, Payot, 1984.
“L’autobiographie, échelle individuelle du temps”, *Leituras do tempo. História, Filosofia, Biologia, Literatura, Política e Economia do tempo*, Lisboa, Universidade Internacional, 1990, pp. 85-108.
- HABERMAN, J.
“Our town”, *Sight & Sound*, nº 2, Fevereiro de 2004, pp. 24-27.
- HABERMAS, Jürgen
The Theory of Communicative Action, Vol. I – Reason and the Rationalization of Society, Boston, Beacon Press, 1984.
O discurso filosófico da modernidade, 3ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.
- HALL, Stuart
“Culture, community, nation”, *Representing the nation: a reader. Histories, heritage and museums*, London, New York, The Open University, 1999, pp.33-34.
- HAMILTON, Edith
A mitologia, 4ª ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1991.
- HANNS, Luiz Alberto
Dicionário comentado do alemão de Freud, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1996.
- HANSEN, Beatrice
Critique of violence. Between Poststructuralism and Critical Theory, Londres e Nova York, Routledge, 2000.

- HARAWAY, Donna
Simians, Cyborgs and Women: The Reivention of Nature, Londres, Free Association Books, 1991.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio
Empire, Cambridge, Massachusetts, Londres [...], Harvard University Press, 2000.
- HAUSER, Arnold
História social da arte e da cultura, vol. VI – *A era do filme*, [Lisboa], Vega / Estante Editora, D.L. 1989.
- HEGEL, Friedrich
A sociedade civil burguesa, Lisboa, Estampa, 1978.
Introdução à História da Filosofia, 4ª ed., Coimbra, Arménio Amado, 1980.
Phénoménologie de l'esprit, traduction et avant-propos par Jean-Pierre Lefebvre, [Paris], Aubier, 1998.
- HEINICH, Nathalie
Estados da mulher. A identidade feminina na ficção ocidental, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.
- HEREDERO, Carlos F.
“La cara oculta del sueño americano”, *Dirigido*, nº 328, Novembro de 2003, pp. 34-35.
- HEREDERO, Carlos F.; REVIRIEGO, Carlos
“Entrevista Pedro Almodóvar. El cine protector”, *Cahiers du Cinéma España*, nº 21, Março de 2009, pp. 6-13.
- HERNÁNDEZ, Maria G.
Estilos decadentes, deseos “femeninos”. Nietzsche, Lorca, Almodóvar, Madrid, Ediciones Libertarias, 2004.
- HERZINGER, Richard; OZ, Amos; ENZENSBERGER, Hans Magnus; et. al.
“Antes e depois dos atentados terroristas”, *Humboldt*, Vol. 85, Lisboa, Goethe-Institut Inter Naciones, 2002, pp. 14-17.
- HESSE, Hermann
Siddhartha. Um poema indiano, Porto, Público Comunicação Social, Imp. 2002.
- HILL, John; GIBSON, Pamela Church, ed. lit.
World Cinema. Critical Approaches, Oxford, Oxford University Press, 2000.
Film Studies. Critical Approaches, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Hispanica XX, Centre d'Études et de Recherches Hispaniques du XXème Siècle,

- Voir et lire Pedro Almodóvar*, Dijon, Université de Bourgogne, Imp. 1996.
- HJORT, Mette; MACKENZIE, Scott
Cinema & Nation, Londres e Nova York, Routledge, 2000.
- HOBSBAWM, Eric
Age of extremes. The short twentieth century 1914-1991, Londres, Abacus, 1995.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence, ed. lit.
The Invention of Tradition, Nova York, Cambridge University Press, 1992.
- HOLGUÍN, Antonio
Pedro Almodóvar, Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- HORNBLLOWER, Simon; SPAWFORTH, Anthony, ed. Lit.
 “Apuleius”, “Psyche”, “Eros”, *The Oxford classical dictionary*, 3^a ed., Oxford, New York, Oxford University Press, 1996, pp. 131, 132; p. 1270; pp. 556, 557.
- HORSLEY, Jake
 Dogville VS Hollywood. The war between independent film and mainstream movies, Londres, Marion Boyars Publishers, 2005.
- ICARD-GIANOLIO, Noelle
 “Psyche”, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Vol. VII – *Oedipous-Theseus*, Zurich und Muchen, Ártemis Verlag, 1994, pp.569-585.
- “Ideias fortes”. Entrevista com José Gil, *Pública*, nº451, 16/01/2005, pp. 5-10.
- IMPERATORE, Giuseppe
 “Combattere per la vita”, *Carte di cinema*, nº 16, 2005, pp. 48-52.
- JACKSON, Kevin
 “Odd man out”, *Sight & Sound*, nº 1, Janeiro de 2003, pp. 12-15.
- JAMESON, Fredric
Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and other Science Fictions, Londres, Nova York, Verso, 2005.
- JARCZYK, Gwendoline; LABARRIÈRE, Pierre-Jean
Les premiers combats de la reconnaissance. Maîtrise et servitude dans la « Phenomenologie de l'esprit » de Hegel. Texte et commentaire, [s.l.], Aubier-Montaigne, 1987.
- JAUBERTY, Christian
 “Clint par KO”, *Première*, nº 337, Março de 2005, pp.70-77.

JONES, Kent

« Tours P. T. Anderson's *Magnolia* », *Film Comment*, nº 36, Janeiro / Fevereiro de 2000, pp. 38-39.

JONHSON, Reed

“Western terra dos homens perdidos”, *Y Cinema, Público*, 10 de Fevereiro de 2006, p.30.

JOUSSE, Thierry

“Question de croyance”, *Cahiers du cinéma*, nº 567, Abril de 2002, pp. 12-13.

JÚDICE, Nuno

As máscaras do poema, Lisboa, Aríon Publicações, 1998.

JUNG, Carl G.

Collected Works of C. G. Jung, nº 20, 2º vol. – *Psychology and Religion: West and East*, 2ª ed., Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1973.

KAFKA, Franz

Le Procès, Paris, Gallimard, Imp. 1982.

KAGANSKI, Serge

« Schizopolis », *Les inrockuptibles*, nº 364, 13 a 19 de Novembro de 2002, pp. 50-52.

KAGANSKI, Serge; LALANNE, Jean-Marc; MORAIN, Jean-Baptiste

« Clint vu par... », *Inrockuptibles*, nº 486, 23 a 29 de Março de 2005, pp. 26-33.

KANT, Immanuel

Fundamentação da metafísica dos costumes, Lisboa, Edições 70, Imp. 1986.

Crítica da faculdade do juízo. Introd. de António Marques. Trad. e notas de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

KAPSIS, Robert E.; COBLENTZ, Kathie, ed. lit.

Clint Eastwood interviews, Mississippi, University Press of Mississippi / Jackson, 1999.

KARLYN, Kathleen Rowe

“To close for comfort: *American Beauty* and the incest motif”, *Cinema Journal. The journal of the society for cinema and media studies*, 44, nº 1, 2004, pp. 69-93.

KAUFFMANN, Stanley

Before my eyes. Film criticism and Comment, Nova York (...), Harper & Row Publishers, 1980.

Regarding film. Criticism and Comment, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 2001.

- KAVANAGH, Thomas M., ed. lit.,
The limits of theory, Stanford, California, Stanford University Press, 1989.
- KENNEDY, Colin
 “*Million Dollar Baby*”, *Empire*, nº 188, Fevereiro de 2005, p.27.
- KERMANI, Navid
 “Quando tudo é igual, não se vê mais que névoa”, *Humboldt*, Vol. 85, Lisboa, Goethe-Institut Inter Naciones, 2002, pp. 28-29.
- KERMODE, Frank
A sensibilidade apocalíptica, prefácio de José Augusto Mourão, Lisboa, Edições Século XXI, 1997.
- KETCHAM, Charles B.
The influence of Existentialism on Ingmar Bergman. An analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker’s Art, Vol. 5 – *Studies in Art and Religious Interpretation*, Lewiston/Queenston, The Edwin Mellen Press, 1986.
- KHAN, Omar
 “American Beauty. La insospechada belleza oculta en una bolsa de plástico”, *Cinemanía*, nº 53, Fevereiro de 2000, p.68.
- KIERKEGAARD, Soren
Diário de um sedutor, Lisboa, Presença, 1971.
- KINDER, Marsha
 “Reinventing the Motherland. Almodóvar’s Brain-death Trilogy”, *Film Quarterly*, vol. 58, nº 2, Inverno de 2004 / 2005, pp. 9-25.
- KLAWANS, Stuart
Left in the Dark. Film reviews and essays 1988-2001, Nova York, Thunder’s Mouth Press / Nation Books, 2002.
- KNAPP, Laurence F.
Directed by Clint Eastwood. Eighteen films analyzed, Jefferson, North Carolina e Londres, MacFarland & Company Publishers, 1996.
- KOPFF, E. Christian
The Devil Knows Latin. Why America Needs the Classical Tradition, Wilmington, Delaware, Isi Books – Intercollegiate Studies Institute, 1999.
- LACAN, Jacques

- Le quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse : le séminaire de Jacques Lacan*, Paris, Seuil, 1973.
O mito individual do neurótico, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1987.
- LACAN, Jacques; LECLAIRE, Serge, et. Al.
O sujeito, o corpo e a letra. Ensaio de escrita psicanalítica, Lisboa, Arcádia, 1977.
- “L’ Actualité. Clint Eastwood”, *Positif*, nº 530, Abril de 2005, pp.4-16.
- LAING, R.D.
The Divided Self. An Existential Study in Sanity and Madness, Londres, Nova York, Victoria (...), Penguin Books, 1990.
Selected works R. D. Laing: Self & Other, Londres, Routledge, 1998.
- LALANNE, Jean-Marc
 “Contre-champ. Ferme les yeux”, *Cahiers du Cinéma*, nº 567, Abril de 2002, p. 77.
- LAMET, Pedro Miguel
 “Hable con ella”, *Cine para leer*, Bilbao, Ediciones Mensajero, Janeiro / Junho de 2002, pp. 184-187.
- LANSKY, Melvin R.; MORRISON, Andrew P., ed. lit.
The Widening Scope of Shame, Hillsdale, NJ, Londres, The Analytic Press, 1997.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. - B.
Vocabulário de psicanálise, 3ª ed., Lisboa, Moraes Editores, 1976.
- LASAGNA, Roberto
Lars Von Trier, Roma, Gremese, 2003.
- LASH, John
Twins and the Double, Nova York, Thames and Hudson, 1993.
- LASH, Scott; FRIEDMAN, Jonathan, ed. lit.
Modernity and Identity, Oxford e Cambridge, Blackwell, 1992.
- LECHTE, John, ed. lit.
Writing and Psychoanalysis. A reader, Londres, Nova York, Sidney (...), Arnold, 1996.
- LEHMAN, Peter, ed. lit.
Defining cinema, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1997.
- LEJEUNE, Philippe
Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions Du Seuil, 1996.

- LENQUETTE, Anne
Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne postfranquiste. 1975 – 1995, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1999.
- LÉON, Pierre
“L'ordre du jour”, *Trafic*, n° 53, Primavera de 2005, pp. 5-14.
- LEONELLI, Elisa
“Entrevista Kevin Spacey”, *Cinemanía*, n° 53, Fevereiro de 2000, pp.58-64.
- LERA, J. M. Caparrós
El cine de fin de milenio. 1999-2000, Madrid, Ediciones RIALP, 2001.
- LERMAN, Gabriel
“Entrevista a David Cronenberg”, *Dirigido*, n° 349, Outubro de 2005, pp. 28-31.
- LEVINAS, Emmanuel
Ética e infinito. Diálogos com Philippe Nemo, Lisboa, Edições 70, 2000.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
Antropologia estrutural, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- LEWIS, Kevin
“A staged happening: an interview with Erland Josephson & Liv Ullmann”, *Cineaste*, vol.30, n° 3, Verão de 2005, pp. 56-57.
- LIPOVETSKY, Gilles
A era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo, Lisboa, Relógio D'Água, D.L. 1989.
- LOPATE, Phillip
“First look Ingmar Bergman's *Saraband*”, *Film Comment*, n° 5, Vol. 40, Setembro, Outubro de 2004, p.15.
- LORENZ, Konrad
A agressão. Uma história natural do mal, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.
- LOURENÇO, Eduardo
A morte de Colombo. Metamorfose e fim do Ocidente como mito, Lisboa, Gradiva, 2005.
- LOURENÇO, Frederico Maria Bio
Eros e Psiche no Fedro de Platão. Relatório destinado à prova de Aptidão Pedagógica em Cultura Clássica apresentado à Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, Faculdade de Letras, 1992.

LOWENTHAL, David

The past is a foreign country, Cambridge, Nova York [...], Cambridge University Press, 1985.

LUHMANN, Niklas

Pensamento político, Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1985.

Essays on Self-Reference, Nova York, Columbia University Press, 1990.

O amor como paixão. Para a codificação da intimidade, Lisboa, Difel, Imp. 1991.

Observations on modernity, Stanford, California, Stanford University Press, 1998.

A improbabilidade da comunicação, 2ª ed., [Lisboa], Vega, 1999.

The Reality of the Mass Media, California, Stanford University Press, 2000.

LUKÁCS, Georges

La théorie du roman, Berlim, Éditions Gonthier, 1963.

LUMHOLDT, Jan

“Hot set Ingmar Bergman’s *Saraband*”, *Film Comment*, vol.39, nº 3, Maio / Junho de 2003, pp. 12-14.

LUMHOLDT, Jan, ed.lit.

Lars Von Trier Interviews, Mississippi, University Press of Mississippi / Jackson, 2003.

LYKKE, Nina; BRAIDOTTI, Rosi, ed. lit.

Between Monsters, Goddesses and Cyborgs. Feminist confrontations with science, medicine And cyberspace, Londres e New Jersey, Zed Books, 1996.

LYND, Helen Merrell

On Shame and the Search for Identity, Nova York, Harcourt Brace and Company, 1958.

LYOTARD, Jean-François

O inumano. Considerações sobre o tempo, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.

MACGRATH, Patrick

Spider. A teia da loucura, Lisboa, Editorial Presença, 2002.

MADEIRA, Maria João, ed. lit.

Clint Eastwood: um homem com passado, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2008.

MADEIRA, Maria João, org.

Ingmar Bergman. As folhas da Cinemateca, Lisboa, Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2008.

MAFFESOLI, Michel

O conhecimento do quotidiano. Para uma sociologia da compreensão, Lisboa, Vega, [s.d.]
O eterno instante. O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas, Lisboa, Instituto Piaget, D.L. 2001.
Entre o bem e o mal. Compêndio de subversão pós-moderna, Lisboa, Instituto Piaget, D.L. 2003.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel, ed. lit.

Obra poética de Ruy Belo, Vol.1, Lisboa, Editorial Presença, Imp. 1981.

MALRAUX, André

A condição humana, Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, 2001.

MANCINO, Anton Giulio

“La ragnatela dei falsi ricordi”, *Cineforum*, nº 422, ano 43, nº 2, Fevereiro de 2003, pp. 3-6.

MANDELBAUM, Jacques

Ingmar Bergman, Paris, Lisboa, *Cahiers du Cinéma e Público*, 2008.

MANN, Thomas

As cabeças trocadas. (Uma lenda Hindu), Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, 1987.

MARCUSE, Herbert

Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud, 8ª ed., Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

MARIANO, David

“O meu reino por blockbuster”, *Y Cinema, Público*, 30 de Dezembro de 2005, pp. 8-9.

MARICONDI-WILLOQUET, Paula, ed. lit.

Pedro Almodóvar. Interviews, Jackson, University Press of Mississippi / Jackson, 2004.

MARKUS, Sasa

La poética de Pedro Almodóvar, Barcelona, Littera Books, 2001.

MARQUES, Vasco Baptista; FERREIRA, Manuel Cıntra

“Memória. Ingmar Bergman 14/07/1918 – 30/07/2007. Michelangelo Antonioni 29/09/1912 – 30/07/2007”, *Expresso*, 4 de Agosto de 2007, pp. 4-9.

MARTÍN, Jesús

“Por un buen juego de piernas, *Million Dollar Baby*”, *Acción*, nº 153, ano 14, p.51.

MAURON, Charles

- Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, 7^a ed., Paris, Librairie José Corti, 1983.
- MAZZÙ, Domenica, ed. Lit.
Politiques de Caïn. En dialogue avec René Girard, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- MEDEIROS, Margarida
Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo, Lisboa, Assírio e Alvim, 2000.
- MEDINA, João
“O sétimo selo de Ingmar Bergman e o silêncio de Deus”, *As artes entre as letras*, 17 de Novembro de 2010, p. 18.
- MÉJEAN, Jean-Max
Pedro Almodóvar, Roma, Gremese, 2004.
- MENDIK, Xavier; SCHNEIDER, Seteven Jay, ed. lit.
Underground USA. Filmmaking beyond the Hollywood canon, Londres e Nova York, Wallflower Press, 2002.
- MENONI, Orio
“Una rosa é uma rosa? Análise stilística di *American Beauty*”, *Segnocinema*, nº 102, Março / Abril de 2000, pp. 2-4.
- MÉRAT, Marie-Catherine; DUFOUR, Clara
« Mémoire pourquoi elle nous trompe », *Science & Vie*, nº 1089, Junho de 2008, pp. 54-67.
- MERCER, John, SCHINGLER, Martin
Melodramas : Genre, Style, Sensibility, Londres, Wallflower Press, 2004.
- MERLEAU-PONTY
O olho e o espírito, 4^a ed., [Lisboa], Vega, 2002.
- METZ, Christian
O significante imaginário: psicanálise e cinema, Lisboa, Livros Horizonte, Imp. 1980.
- MICHAUD, Juliette
“En attendant l’orage”, *Studio Magazine*, nº 154, Março de 2000, pp. 122-125.
- MICHAUD, Philippe-Alain
Le mouvement des images. Catalogue, Paris, Centre Pompidou, 2006.
- MILL, John Stuart
On Liberty, Londres, Electric Book Company, 1998.

- MILTON, John
Paradise Lost, ed. Lit. Gordon Teskey, Nova York, Londres, Norton & Company, 2005.
- MITRY, Jean
The Aesthetics and Psychology of the Cinema. Translated by Christopher King,
 Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1997.
- MOITA, Luís, dir. científico
Janus 2005 anuário de relações exteriores. A guerra e a paz nos nossos dias, Lisboa,
 Público e Universidade Autónoma de Lisboa, 2004.
- MONGIN, Olivier
La violence des images ou comment s'en débarrasser ?, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
 (Tenho a versão portuguesa)
- MORAIN, Jean-Baptiste
 “Dernière dance”, *Inrockuptibles*, nº 471, 8 de Dezembro de 2004, pp. 84-87.
- MORAIS, Ana Bela
Vergílio Ferreira. Amor e violência, Lisboa, Livros Horizonte, 2008.
- MORÃO, Paula
Irene Lisboa. Vida e escrita, Lisboa, Editorial Presença, 1989.
- MORIN, Edgar
Le cinèma ou l'homme imaginaire. Essai d'Anthropologie Sociologique, Paris, Les Éditions
 de Minuit, 1956.
L'homme et la mort, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
 “Un modèle de civilization: la Mediterranée », *Le monde diplomatique. Culture,
 ideologie et société*, Março de 1997, pp. 112-114.
Um ano sísifo. Diário de um fim de século, Mem Martins, Publicações Europa-
 -América, 1998.
Amor, poesia, sabedoria, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
Introdução ao pensamento complexo, 3ª ed., Lisboa, Instituto Piaget, 2001.
- MORIN, Edgar; PRIGOGINE, Ilya ; et. al.
*A sociedade em busca de valores. Para fugir à alternativa entre o cepticismo e o
 Dogmatismo*, Lisboa, Instituto Piaget, D.L. 1998.
- MORRIS, Desmond
O animal humano. Uma perspectiva pessoal da espécie humana, Lisboa,
 Gradiva, 1996.
- MOUNIER, Emmanuel
Introduction aux existentialismes, Paris, Éditions Denoël, 1947.

- MOURA, Paulo
 “A origem da violência no Ocidente está no cristianismo. Entrevista com León Rozitchmer”, *Pública*, nº 526, 2 de Julho de 2006, pp. 5-8.
- MOURINHA, Jorge
 “A conquista da América de Bush”, *Y Cinema, Público*, 10 de Fevereiro de 2006, pp.28-29.
 “Famílias felizes”, *Y Cinema, Público*, 30 de Novembro de 2007, p. 54.
- MOURLET, Michel
 “Apologie de la violence”, *Cahiers du cinéma*, nº107, Maio de 1960, pp.24-27.
- MULLER, Jurgen, ed. lit.
Movies of the 90s, London, Los Angeles, Madrid [...], Taschen, cop. 2002.
- NAHAS, Hélène
La femme dans la littérature existentielle, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.
- NANCY, Jean-Luc
Corpus, Lisboa, Vega, 2000.
- NAVA, Luís Miguel
Poemas. Onde há nudez, rebentação, Prefácio de Gastão Cruz, Porto, Limiar, 1987.
- NEIMAN, Susan
O mal no pensamento moderno. Uma história alternativa da Filosofia, Lisboa, Gradiva, 2005.
- NEUMANN, Erich
Amor and Psyche. The psychic development of the feminine. A commentary on the tale by Apuleius, New York, Princeton University Press, cop. 1956.
- NIETZSCHE, Friedrich
La volonté de puissance, Tomo 2, Paris, Gallimard, 1947.
Assim falava Zarathustra, [Lisboa], Guimarães Editores, 1985.
 “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, *Obras escolhidas de Nietzsche*, [Lisboa], Círculo de Leitores, Imp.1996, pp. 213 - 232.
Páginas de autobiografia, Lisboa, Guimarães Editores, Imp. 2001.
- NOGUEIRA, Luís
Violência e cinema. Monstros, soberanos, ícones e medos, Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2002.
- NOGUEIRA, Luís Castro

La risa del espacio. El imaginario espacio-temporal en la cultura contemporánea: una reflexión sociológica, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.

OLIVEIRA, Luís Miguel

“Homem sem tempo”, *Y Cinema, Público*, 12 de Dezembro de 2008, p.7.

“O último acto”, *Y Cinema, Público*, 13 de Março de 2009, p. 14.

OLIVEIRA, Luís Miguel; MADEIRA, Maria João, ed. Lit.

David Cronenberg, a expressão nua, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2006.

OLIVEIRA, Maria José

“Cormac MacCarthy. O país dele está a desaparecer”, *Y Cinema, Público*, 29 de Fevereiro de 2008, pp. 11-13.

OLIVIER, Christiane

Violência pessoal e familiar, suas origens, Lisboa, Prefácio, Imp. 2001.

“One day in the valley”, *Preview*, nº 43, Janeiro e Fevereiro de 2000, pp. 18-21.

PANOFSKY, Erwin

Estudos de iconologia. Temas humanísticos na arte do Renascimento, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1995, pp.91-118.

PARENTE, JR., James A.; SCHADE, Richard Erich, ed. lit.

Studies in German and Scandinavian Literature after 1500, Columbia, Camden House, 1993.

PARERA, Josep

“Pesadilla americana”, *Imágenes*, nº 188, Janeiro de 2000, pp. 94-96.

“Imágenes del libro de la vida”, *Imágenes*, nº 190, Março de 2000, pp. 64-66.

PARIN, Paul

“Sobre as raízes do terrorismo. Reflexões de um psicanalista cuja vida transcorreu ao longo de quase todo o século XX e que constatou algumas analogias históricas assustadoras”, *Humboldt*, Vol. 85, Lisboa, Goethe-Institut Inter Naciones, 2002, pp. 7-8.

PAZ, José Luis Castro de

“Pedro Almodóvar y una cierta tendencia del cine español”, *Cahiers du Cinéma España*, nº 21, Março de 2009, pp. 18-19.

PAZ, Octavio

La otra voz. Poesía y fin de siglo, Barcelona, Seix Barral, 1990.

“A morte e o consumo”, *Expresso*, tradução de Aida Macedo, 25 de Abril de 1998.

- El laberinto de la soledad*. Edición de Enrico Mario Santí, 6ª ed., Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- PECK, M. Scott
O caminho menos percorrido, Porto, Público Comunicação Social, 2003.
O caminho menos percorrido e mais além. Crescimento espiritual numa era de ansiedade, Lisboa, Sinais de Fogo, 2005.
- PELAYO, Jorge
Bibliografia portuguesa do cinema uma visão cronológica, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, D.L. 1985.
- PEÑA-ARDID, Carmen
Literatura y cine. Una aproximación comparativa, 3ª ed., Madrid, Editores Catedra, 1999.
- PEREIRA, Maria Helena Monteiro da Rocha
Concepções helénicas de felicidade no além. De Homero a Platão, Porto, Edições Marânus, 1985.
- PERINBANAYAGAM, R. S.
The Presence of Self, Lanham, Boulder, Nova York (...), Rowman & Littlefield Publishers, inc., 2000.
- PERNIOLA, Mário
Do sentir, Lisboa, Editorial Presença, 1993.
- PESSOA, Fernando
Livro do desassossego, por Bernardo Soares, Vols. I e II, Lisboa, Ática, 1982.
- PETRIC, Vlada, ed. Lit.
Film & Dreams. An approach to Bergman, Nova York, Redgrave Publishing Company, 1981.
- PIAGET, Jean
The Child's Conception of the World, Paterson, New Jersey, Littlefield, Adams & Company, 1960.
The Origins of Intelligence in Children, Nova York, The Norton Library, 1963.
- PIAGET, Jean; SINCLAIR, Hermine; BANG, Vinh
Epistémologie et psychologie de l'identité, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- PICCALO, Gina
“Viggo Mortensen no festim nu de Cronenberg”, *Y Cinema, Público*, 30 de Novembro de

2007, pp. 26-27.

PIERS, Gerhart; SINGER, Milton B.

Shame and Guilt. A Psychoanalytic and a Cultural Study, Springfield, Illinois, Charles C. Thomas Publisher, 1953.

PIPOLO, Tony

“Film reviews. *Saraband*”, *Cineaste*, Vol. 30, nº 3, Verão de 2005, pp. 58-59.

PLATÃO

O banquete, Lisboa, Edições 70, Imp. 2001.

Górgias, 5ª ed., Lisboa, Edições 70, Imp. 2004.

PLOTINUS

Enneades, Traduzido por Stephen Mackenna, Nova York, Londres, Pantheon Books, 1956.

POIRIER, Jean, dir. Lit.

História dos costumes, 5º vol. – *O amor, a palavra, o gesto e os modos de pensar*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000.

PONGA, Paula

“Encontro. Sam Mendes”, *Première PO*, Ano I, nº 5, Março de 2000, p. 36.

PORTAS, Miguel, dir. lit.

Manifesto, sexualidades, éticas, estéticas, nº 5 – *Corpo, intimidade e poder*, Abril de 2004.

PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle

La nouvelle alliance. Métamorphose de la science, Paris, Gallimard, 1979.

PRINCE, Stephen, ed. lit.

Screening violence, Londres, The Athlone Press, 2000.

PUIGDOMÈNECH, Jordi

Ingmar Bergman. El último existencialista, Madrid, Ediciones J. C., 2004.

QUINTIN

“Plan de evasion”, *El amante cine*, nº 95, Fevereiro de 2000, pp.10-13.

“La globalización y sus intérpretes”, *El amante cine*, nº 96, Março de 2000, pp. 4-7.

RABINOW, Paul, ed. lit.

Michel Foucault. Ethics, subjectivity and truth, vol. I – *Essential works of Foucault 1954-1984*, Nova York, The New Press, 1997.

RAMONET, Ignacio

A tirania da comunicação, 2ª ed., Porto, Campo das Letras, 1999.
Guerras do século XXI. Novos medos, novas ameaças, Porto, Campo das Letras, 2002.

RAMOS, José Augusto M.

“A literatura apocalíptica e a ideia de ordem e fim”, *Revista portuguesa de Ciência das Religiões*, nº1, Lisboa, 1º semestre de 2002, pp.45-53.

RANCIÈRE, Jacques

« Les nouvelles fictions du mal », *Cahiers du Cinéma*, nº 590, Maio de 2004, pp. 94-96.
“Vif, sans expression”, *Cahiers du Cinéma*, nº 596, Dezembro de 2004, pp. 26-28.

RANK, Otto

The myth of the birth of the hero and other writings, [s.l.], Vintage Books, 1959.
Don Juan et le double, traduzido por S. Lautman, Paris, Payot, Imp. 1992.
A psychology of Difference. The American Lectures. Selected, Edited and Introduced by Robert Kramer, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1996.

REBICHON, Michel

“Magnolia”, *Studio Magazine*, nº 154, Março de 2000, p. 24.

RENART, Jean

Le lai de l'ombre, Felix Lecoy ed. lit., Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1983.

REVIRIEGO, Carlos

« Luces en la oscuridad », *Cahiers du Cinéma España*, nº 21, Março de 2009, pp. 14-17.

Revista portuguesa de filosofia, vol.58 – *Ludwig Wittgenstein: significados da sua obra*, Fasc. 3, Braga, faculdade de Filosofia de Braga da Universidade Católica Portuguesa, Julho-Setembro de 2002.

RICOEUR, Paul

Temps et récit, Tomos I, II, III, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 1984, 1985.
Time and Narrative, 3 Vols., Chicago, University of Chicago Press, 1984-1988.
Fallible Man, Nova York, Fordham University Press, 1986.
Soi-même comme un autre, Paris, Seuil, 1990.
La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris, Seuil, 2000.

RILKE, Rainer Maria

As elegias de Duíno. Edição bilingue traduzida por Maria Teresa Dias Furtado, 348 ed., Lisboa, Assírio & Alvim, 1993.

RIVERO, Miguel

“Sinfonia de culpas”, *La gran ilusión*, nº 12, 2000, pp.115-117.

- RODLEY, Chris, ed. Lit.,
David Cronenberg por David Cronenberg, Barcelona, Alba Editorial, 2000.
- RODRÍGUEZ, Hilario J.,
“Un momento de verdad”, *Dirigido*, nº 349, Outubro de 2005, pp. 26-27.
- RODRÍGUEZ, Jesús
Almodóvar y el melodrama de Hollywood. Historia de una pasión, Valladolid, Editorial Maetor – Valladolid, 2004.
- RODRIGUES, Wilma
Introdução à obra de Bertolt Brecht, São Paulo, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Cadeira de Língua e Literatura Alemã, 1968.
- ROUGEMONT, Denis
O amor e o Ocidente, 2ª ed., Lisboa, Vega Editora, 1999.
Os mitos do amor, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques
Contrato social, Lisboa, Editorial Presença, Imp. 1977.
- ROUYER, Philippe, ed. lit.
“Dossier David Cronenberg”, *Positif*, nº 501, Novembro de 2002, pp. 78-103.
- RUFFIÉ, Jacques
Le sexe et la mort, Paris, Le Seuil, 1986.
- RUNIONS, Erin
How Hysterical. Identification and Resistance in the Bible and Film, Nova York, Palgrave Macmillan, 2003.
- SALECL, Renata; ZIZËK, Slavoj, ed., lit.
Gaze and Voice as Love Objects. Sic 1, Durham e Londres, Duke University Press, 1996.
- SALISBURY, Mark
“The filmmaker series. Pedro Almodóvar”, *Première*, vol. 16, nº 4, Dezembro de 2002, pp. 40-44.
- SALVADO, Luís
“*Magnolia*”, *Première*, ano 1, nº 7, Maio de 2000, p. 11.
- SANTOS, Boaventura de Sousa
A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência, Vol. I –
Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição Paradigmática, Porto, Edições Afrontamento, 2000.

Um discurso sobre as ciências, 13ª ed., Porto, Edições Afrontamento, 2002.
“Uma sociedade em busca de medida”, *Visão*, 7 de Março de 2002, pp.6-9.

SANTOS, Boaventura de Sousa, org.
Globalização fatalidade ou utopia?, Porto, Edições Afrontamento, 2001.

SANTOS, Laura Ferreira
Pensar o desejo. Freud, Girard e Deleuze, Braga, Universidade do Minho, Instituto de Educação e Psicologia, Centro de Estudos em Educação e Psicologia, 1997.

SARAIVA, Maria Manuela
“Sartre e o mito do herói”. *Separata da Revista portuguesa de filosofia*, Tomo XXXVIII – II, Braga, Faculdade de Filosofia, 1982, pp. 801-821.

SARTRE, Jean-Paul
Huis clos suivi de Les mouches, [s.l.], Éditions Gallimard, 1947, pp.7-95.
A transcendência do ego seguido de consciência de si e conhecimento de si, tradução e introdução de Pedro M. S. Alves, Lisboa, Edições Colibri, 1994.
A Náusea, Porto, Público Comunicação Social, Imp. 2003.

SCHALLER, Nicolas; ROZENMEYER, Karl
“American History X”, *Première*, nº 345, Novembro de 2005, p. 45.

SCHATZ, Thomas, ed. lit.
Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies, Vol. IV – *Cultural Dimensions: ideology, identity and culture industry studies*, Londres e Nova York, Routledge, 2004.

SCHEINFEIGEL, Maxime
“L’émotion est d’abord un récit”, *Cinergon*, nº 13 / 14, 2002, pp.13-21.

SCHICKEL, Richard
« The burden of heroes », *Time*, 23 de Outubro de 2006, pp. 76-81.

SCHILLER, Friedrich
Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros Textos. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Imp. 1994.
Textos sobre o belo, o sublime e o trágico. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Imp. 1997.
Sobre poesia ingénua e sentimental. Tradução, introdução, comentário e glossário de Teresa Rodrigues Cadete, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

SCHMIDT, Siegfried J.

“Meios de comunicação social, cultura: cultura dos meios de comunicação social”, *Dedalus – Revista portuguesa de Literatura Comparada*, nº 1, Dezembro, 1991, pp.29-48.

SCHOPENHAUER, Arthur

O mundo como vontade e representação, Porto, Rés-Editora, [s.d.].

SEABRA, Augusto M.

“Postais da América”, *Première*, Ano 1, nº 7, Maio de 2000, p. 105.

SELIGMANN-SILVA, Márcio

O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução, São Paulo, Editora 34, 2005.

SELLIER, Philippe

Le mythe du héros, Paris-Montréal, Bordas, 1970.

“Heróique (le modèle – de l’imagination)”, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Pierre Brunel, dir. Lit., [s.l.], Éditions du Rocher, 1988, pp. 762-770.

SEN, Amartya

Identidade e violência. A ilusão do destino, Lisboa, Tinta-da-China, 2007.

SENNETT, Richard

O declínio do homem público. As tiranias da intimidade, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

SHAVIRO, Steven

The Cinematic Body, vol. 2 – *Theory out of Bounds*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 1993.

SHIEL, Mark; FITZMAURICE, Tony, ed. lit.

Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context, Massachusetts, Oxford, Blackwell Publishers Ltd., 2001.

SILVA, Rodrigues da

“*Magnolia*”, *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 de Maio de 2002.

SINCLAIR, Marianne

Hollywood Lolita, Londres, Plexus, 1988.

SKLAR, Robert

Movie-made America. A Cultural History of American Movies, Nova York, Vintage Books Edition, 1994.

“*Dogville*”, *Cineaste. America’s leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*, Verão de 2004, pp. 47-49.

SKLAR, Robert; MODLESKI, Tania

“*Million Dollar Baby. A Split Decision*”, *Cineaste*, Vol. XXX, nº 3, Verão de 2005, pp. 6-11.

SLOTERDIJK, Peter

Ensaio sobre a intoxicação voluntária. Um diálogo com Carlos Oliveira, Lisboa, Fenda Edições, 1999.

SMITH, Paul Julian

Desire unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar, Nova York, Londres, Verso, 1994.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia, ed. lit.

Getting a life. Everyday Uses of Autobiography, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 1996.

SONTAG, Susan

On photography, Londres, Nova York, Toronto (...), Penguin Books, 1979.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de

Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura. A adaptação Cinematográfica e a recepção literária do cinema. Dissertação de Mestrado Em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa, Braga, Universidade do Minho E Instituto de Letras e Ciências Humanas, 2000.

S.S.

“*Beleza Americana. Um murro no estômago*”, *Première PO*, Ano I, nº4, Fevereiro de 2000, pp. 56, 58.

SOUSA, Teresa de

“*Como o mundo mudou uma ideia: o fim da História não aconteceu*”, *Público*, 6 de Março de 2010, pp. 10-12.

STAM, Robert; MILLER, Toby; ed. Lit.

Film and theory. An anthology, Massachusetts, Oxford, Blackwell Publishers, 2000.

STEINER, George

No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição da cultura, Lisboa Relógio D'Água, 1992.

Presenças reais. As artes do sentido, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

Gramáticas da criação, Lisboa, Relógio D'Água, 2002.

Nostalgia do absoluto, Lisboa, Relógio D'Água, 2003.

- STEPHENSON, Susan
“Narrative, Identity and Modernity”, *Discussion paper for ECPR workshop “The political uses of narrative”*, Mannheim, University of Edinburgh, 29-31 de Março, 1999, pp. 1-19.
- STEVENSON, Jack
Lars Von Trier, Londres, British Film Institute, 2002.
- STONE, Albert, ed. lit.
The American Autobiography. A Collection of Critical Essays, Nova York, Englewood Cliffs, 1981.
- STRACHEY, James, ed. Lit. e trad.
The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Vol. XIV - (1914-1916). *On the history of the psycho-analytic movement papers on metapsychology and other works*, Londres, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, [s.d.].
- STRAUSS, Frédéric
Conversas com Pedro Almodóvar, [Lisboa], 90 Graus Editora, 2006.
- TAN, Ed. S.
Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine, Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1996.
- TASSI, Fabrizio
“La gracia, l’America, l’arroganza”, *Cineforum*, nº 430, Dezembro de 2003, pp. 20-25.
- TAYLOR, Charles
Sources of the Self. The making of the Modern Identity, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- TAYLOR, Gabriele
Pride, Shame, and Guilt. Emotions of self-assessment, Oxford, Clarendon Press, 1985.
- TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel, ed. Lit.
A mulher vai ao cinema, Belo Horizonte e São Paulo, Autêntica Editora, 2005.
- TESSON, Charles
“L’amour à mort”, *Cahiers du Cinéma*, nº 567, Abril de 2002, pp. 74-77.
“Malaise dans la civilisation”, *Cahiers du Cinéma*, nº 580, Junho de 2003, pp. 48-50.
- THIRION, Antoine
“*Big Fish*”, *Cahiers du Cinema*, nº 588, Março de 2004, p.52.

- THOMPSON, David
« *Dogville* », *Sight & Sound*, nº 2, Fevereiro de 2004, pp. 40-41.
- TIRARD, Laurent
Moviemakers' Master Class. Private Lessons from the World's foremost Directors, Nova York, Londres, Faber & Faber, 2002.
- TOOLE, F.X.
Million Dollar Baby, Vila Nova de Famalicão, Editorial Magnólia, 2005.
- TORRES, Mário Jorge
“Não vi o livro, mas li o filme. Algumas considerações sobre a relação entre cinema e literatura”, *Entre artes e culturas – Act 2*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, pp.55-69.
“*Million Dollar Baby – Sonhos vencidos*”, *Y Cinema, Público*, 1 de Março de 2005, p.27.
“Os inadaptados”, *Y Cinema, Público*, 10 de Fevereiro de 2006, p.27.
- TOURAINÉ, Alain
Iguais e diferentes. Poderemos viver juntos?, Lisboa, Instituto Piaget, D.L. 1998.
Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui, [Paris], Fayard, 2005.
- TRIER, Lars Von
Breaking the Waves, Londres, Faber and Faber, 1996.
- TRILLING, Lionel
Sincerity and Authenticity, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1972.
- TUCHERMAN, Ieda
Breve história do corpo e de seus monstros, Lisboa, Vega, 1999.
- TURPIN, Jennifer; KURTZ, Lester R., ed. lit.
The web of violence. From interpersonal to global, Urbana e Chicago, University of Illinois Press, 1997.
- TYMIENIECKA, Anna-Teresa, ed. Lit.
Life, Truth in its various perspectives. Cognition, Self-knowledge, Creativity, Scientific Research, Sharing-in-Life, Economics..., Dordrecht, Boston, Londres, Kluwer Academic Publishers, 2002.
- VALLAN, Giulia D'Agnolo
“Vivere e morire a Los Angeles”, *Ciak*, nº 3, Março de 2000, pp. 84-87.
- VARDERI, Alejandro
Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos, Madrid, Editorial Pliegos, 1996.

- VATTIMO, Gianni
A sociedade transparente, Lisboa, Relógio D'Água, 1992.
- VERGARA, Jean-Claude Seguin
Pedro Almodóvar, o la deriva de los cuerpos, Murcia, Tres Fronteras Ediciones, 2009.
- VERNANT, Jean-Pierre
La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne, Artemis, Gorgô, Paris, Hachette Littératures, cop.1998.
- VERNON, Kathleen M.; MORRIS, Barbara, ed. lit.
Post-Franco, Postmodern, Westport, Connecticut, Londres, Greenwood Press, 1995.
- VEYNE, Paul et. al.
Indivíduo e poder, Lisboa, Edições 70, Imp. 1988.
- VIDAL, Nuria
El cine de Pedro Almodóvar, Barcelona, Ediciones Destino, 1989.
- VILLANOVA, Jaime Royo
Almodóvar, mon amour, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2006.
- VIVIANI, Christian
"Permanence du mélo. Variations folles et élaborées », *Positif*, n° 507, Maio de 2003, pp. 70-74.
- WALSH, P.G.
"Cupid and Psyche", *The roman novel. The "Satyricon" of Petronius and the "Metamorphoses" of Apuleius*, Cambridge, University Press, 1970, pp.190-223.
- WESTWOOD, Sallie
Power and the Social, Londres e Nova York, Routledge, 2002.
- WHITMAN, Walt
Canto de mim mesmo. Edição bilingue com tradução de José Agostinho Baptista, Lisboa, Biblioteca Editores Independentes, 2008.
- WILDE, Oscar
O declínio da mentira, 2ª ed., [Lisboa], Vega, 1991.
- WILLIAMS, Neville; WALLER, Philip; ROWETT, Jonh
Cronologia do século XX, [s.l.], Círculo de Leitores, Imp.1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig
Tratado lógico-filosófico, Tradução e prefácio de M. S. Lourenço, Lisboa, Fundação

Calouste Gulbenkian, Imp. 1987.

WUNENBURGER, Jean-Jacques

Philosophie des images, 2ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

La vie des images, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2002.

WUNENBURGER, Jean-Jacques ; GAYON, Jean, dir. lit.

Le paradigme de la filiation, Paris, Éditions L'Harmattan, 1995.

YARZA, Alejandro

El reciclaje de la historia: camp, monstruos y travestis en el cine de Pedro Almodóvar, California, Universidade da California, Irvine, 1994.

YATES, Frances A.

The art of memory, Londres, Pimlico, 1992.

ZURIÁN, Fran A., VARELA, Carmen Vázquez, coord.,

Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar", Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 2005.

Sitiografia:

ALIOFF, Maurie, “Double identity: David Cronenberg’s *A history of violence*”, *Take-one*, Setembro / Dezembro de 2005. Acedido a 20 de Março de 2006. Disponível em: www.findarticles.com/p/articles/mi_m0JSF/is_51_14/ai_n15653930.

Www.clubcultura.com/clubcinemastes/almodovar. Acedido a 17 de Junho de 2007.

<http://de.wikipedia.org/wiki/Kammerspielfilm>. Acedido a 3 de Setembro de 2010.

http://en.wikipedia.org/wiki/Silent_Night. Acedido a 8 de Setembro de 2010.

Fundação Ingmar Bergman: <http://www.ingmarbergman.se>. Acedido a 3, 5, 7, 21 e 23 de Maio de 2010.

Http://www.imdb.com. Acedido em diversas datas.