

CINEMA NA PÓS-MODERNIDADE: OS IMAGINÁRIOS BARROCO, TRÁGICO E GROTESCO NOS FILMES *AMÉRICA E LA PIEL QUE HABITO*

Isabel Macedo*

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho
isabelmaced@gmail.com

Resumo: O cinema permite-nos compreender até onde vão as nossas projeções. Mundos virtuais e imaginários, realidades complexas, fragmentação das relações, enredos sem promessa de desenlace feliz são algumas das particularidades que parecem caracterizar o cinema na contemporaneidade. A evolução sem limites das novas tecnologias contribuíram para a criação de mundos paralelos, seres imaginários e, em determinados filmes, com identificações com a realidade que proporcionam sensações que chegam a emocionar-nos. Neste trabalho pretende-se discutir as formas de que se reveste o cinema na atualidade, analisando dois filmes, um espanhol e outro português: *América*, de João Nuno Pinto (2010) e *La Piel que Habito*, de Pedro Almodóvar (2011). As especificidades da pós-modernidade estão presentes em maior ou menor intensidade nos filmes em análise e os conceitos propostos por MARTINS (2011), que caracterizam o imaginário neste contexto, parecem constituir lentes que nos auxiliam a compreender quem somos hoje, com base nas nossas projeções-identificações transformadas em imagens em movimento.

Palavras-chave: imaginário, pós-modernidade, cinema.

Abstract: Films allow us to understand how far our projections go. Virtual worlds, complex realities, fragmentation of relationships, plots with no promise of happy ending are some of the characteristics of the contemporary cinema. The evolution without limits of the new technologies contributed to the creation of parallel worlds, imaginary beings and, in certain films, with identifications with the reality that provide sensations that come to thrill us. This paper aims to discuss the ways that lines the film today, analyzing two films, one Spanish and one Portuguese: *America*, by João Nuno Pinto (2010) and *The Skin I Live In* by Pedro Almodóvar (2011). Indeed the specificities of post-modernity are present in greater or lesser degree in the analyzed movies and the concepts proposed by MARTINS (2011) featuring the imagery in this context appear to be lenses that help us understand who we are today, based on our screen projections and identifications.

Keywords: imaginary, postmodernity, cinema.

Introdução

Em 1977, no trabalho *Image, Music and Text*, Roland Barthes referia que não era muito correto falarmos de uma civilização da imagem. Para o autor, a fala e a escrita constituíam a estrutura informacional. Atualmente, esta tese não parece dar conta do contexto que nos rodeia, em que a imagem parece constituir a própria forma da nossa cultura (MARTINS, 2011). De facto, tendo em conta a imensidade de imagens que nos

* Isabel Macedo. Mestre em Ciências da Educação pela Universidade do Minho. Estudante do doutoramento em Estudos Culturais e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (ICS/UM). Bolseira de doutoramento da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/75765/2011).

envolve, parece que a imagem inverteu a sua função ilustrativa para uma função principal, na qual parece ser o discurso que está ao seu serviço (FIDALGO & FERREIRA, 2005). Maria Augusta Babo (2005, p. 110) partilha desta opinião, quando refere que “toda a expressão remete para um conteúdo de dimensão imagética”, logo, para a autora, tudo é imagem. O cinema constitui a representação destas imagens em movimento, imagens essas que colocam em relação o real e o imaginário, através de um mecanismo que permite uma dupla articulação da consciência, no qual o espectador percebe a ilusão, mas também o dinamismo da realidade. A imagem em movimento torna-se um suporte que liga o espectador ao tempo do filme, salientando o vivido e procurando, para significá-lo, elementos do simbólico (CODATO, 2010). No momento em que o espectador vê um filme, reorganiza as imagens que vê, inconscientemente, a partir das sensações e experiências guardadas na memória. Neste sentido, “[...] o olhar do espectador nunca é neutro, nem vazio de significados. Pelo contrário, esse olhar é permanentemente informado e dirigido pelas práticas, valores e normas da cultura na qual ele está imerso” (DUARTE, 2002, p. 67).

Neste trabalho, pretende-se discutir as formas de que se reveste o cinema na atualidade, refletindo sobre alguns filmes que marcam/marcaram o imaginário coletivo, mas procurando analisar com maior profundidade dois filmes recentes, um espanhol e outro português: *La Piel que Habito*, de Pedro Almodóvar (2011) e *América*, de João Nuno Pinto (2011). As especificidades da pós-modernidade estão presentes em maior ou menor intensidade nos filmes em análise e os conceitos propostos por MARTINS (2011), que caracterizam o imaginário neste contexto, parecem constituir lentes que nos auxiliam a compreender quem somos hoje, com base nas nossas projeções-identificações transformadas em imagens em movimento.

Modernidade, Pós-Modernidade e individuação

Para HARVEY (2001, p. 49), a pós-modernidade não passa de um versão da modernidade, uma continuidade da condição de fragmentação, efemeridade, descontinuidade e mudança caótica. Para o autor o mais impressionante sobre a pós-modernidade é a sua

“total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito Baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’ que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse”.

O autor acrescenta que as próprias experiências do tempo e do espaço sofreram transformações. A confiança nas instituições tradicionais ruiu, a ética deu lugar à estética enquanto preocupação intelectual e social, as imagens dominaram as narrativas e a produção foi subjugada pela reprodução, reinventando-se o já existente. Reconstrói-se o

passado, por exemplo, através do cinema, de novas versões de filmes já realizados, ou através da moda. Há uma recriação do já existente, talvez porque não há mais nada de novo a criar. Como refere BAUDRILLARD (1992, p. 135), é “sem dúvida, por não ter podido resolver o problema do fim (simplesmente porque o problema não tem solução) que o homem voltou para o começo”.

Enquanto HARVEY (2001) refere o modernismo e o pós-modernismo como explicação de base para entendermos a condição pós-moderna, outros autores falam de modernidade tardia (GIDDENS, 2000), modernidade líquida (BAUMAN, 2004) e hipermodernidade (LIPOVETSKY & CHARLES, 2011). De facto, as perspetivas e os conceitos que os autores utilizam para designar estes tempos são distintas mas, de um modo geral, enquanto alguns consideram que a pós-modernidade corresponde a uma radicalização da modernidade, para outros a pós-modernidade deve ser pensada dentro do contexto da modernidade (GONÇALVES & RABOT, 2010).

Um conceito que parece gerar algum consenso é o de individuação, constituindo um conjunto de processos que parecem caracterizar o *ethos* na pós-modernidade. Vivemos uma nova fase na história do individualismo ocidental, “a desagregação da sociedade, dos costumes, um modo de socialização e individualização inédito, em rutura com o instituído desde os séculos XVII e XVIII” (LIPOVETSKY, 1983, p. 7).

Embora os diferentes autores entendam os conceitos de modernidade e pós-modernidade de modos distintos, colocando-os inclusive em períodos temporais completamente divergentes e denominando-os de modos diversos, consideramos que, no limite, é possível definir alguns aspetos daquilo que *foi* em relação àquilo que vivemos atualmente. De facto, acreditamos que partimos de conceitos como universalismo, homogeneidade, monotonia e clareza para a proliferação de entendimentos em que prevalecem conceitos associados ao individualismo, à fluidez, contingência e ambivalência (BAUMAN, 1995). Também MAFFESOLI (2010, p. 21) contrapõe às grandes narrativas explicativas da modernidade – como o Estado-nação, a instituição e o sistema ideológico – o regresso ao local, a importância da tribo e da *bricolage* mitológica na pós-modernidade. Para este autor, neste contexto, a identidade fragiliza-se e multiplicam-se identificações variadas e complexas.

É neste encadeamento que o trabalho de MARTINS (2011: 76) sobre o imaginário na modernidade e na pós-modernidade nos permite olhar para o cinema enquanto meio privilegiado para refletir sobre a sociedade atual. Trata-se de um campo singular para a expressão de pontos de vista de diretores que, de modo pessoal, veiculam representações da sociedade. Como meio de comunicação, também é produtor e reproduzidor dessas representações. Para o autor, é o “movimento, a mobilidade, o imprevisível, o acaso, a metamorfose que nos constituem” e as imagens exprimem esta realidade, particularmente as imagens em movimento. Na nossa perspetiva, diferentes tipos de filmes carregam diferentes pontos de vista, ideologias e procedimentos de construção de sentido sobre nós e sobre o mundo. Mas encontraremos aspetos do

imaginário barroco, trágico e grotesco, tal como são apresentados por Martins (2011), nos filmes produzidos no contexto pós-moderno?

O *logos*, o *pathos* e o *ethos* na Modernidade e na Pós-Modernidade

Na obra *Crise no Castelo da Cultura*, MARTINS (2011) analisa o modo como a civilização técnica vem alterar o esquema tradicional composto pelo *logos*, *ethos* e *pathos*. Segundo o autor, parece efetivamente que passamos da ideia de harmonia e cidadania à conceção de imaginários em que predominam entes híbridos, fragmentados, com identificações várias.

	<i>logos</i>	<i>pathos</i>	<i>ethos</i>
Modernidade	clássico	dramático	sublime
Pós-Modernidade	barroco	trágico	grotesco

Quadro 1 – Formas de imaginário na modernidade e na pós-modernidade (MARTINS, 2011)

No quadro 1 procuramos sintetizar algumas ideias propostas por MARTINS (2011), relativas aos aspetos que parecem constituir as formas de que se revestem os media na pós-modernidade, inclusivamente o cinema.

Na perspetiva do autor, na modernidade o *logos* é clássico, predominam as formas lisas, claras, a ideia de tempo como linha reta, entre um início e um fim. Já na pós-modernidade o *logos* é barroco, as formas são ambivalentes, predominam as linhas curvas, os entes híbridos e o indivíduo múltiplo e fragmentado. No que se refere ao *pathos*, na modernidade, segundo autor, este é dramático, a razão é que orienta as emoções e as decisões. Na pós-modernidade, o *pathos* é trágico, “com a existência a ser convertida em sensação, emoção e paixão” (MARTINS, 2011, p. 189). Relativamente ao *ethos*, na modernidade este é sublime, prevalece uma ética da cidadania, valores elevados, que se opõem ao individualismo. Na pós-modernidade, o *ethos* é grotesco, o dever-ser é substituído pelo politeísmo e a inversão da hierarquia de valores, privilegia-se o momentâneo, prevalece o individualismo. De acordo com o autor, estas três formas de imaginário na pós-modernidade “partilham características semelhantes: em todas elas, a vida e o mundo, embora palpantes, são instáveis, ambivalentes, sinuosos, fragmentários, imperfeitos e efémeros” (MARTINS, 2011).

Logos - barroco	• Fragmentação da existência, multiplicidade do indivíduo e ambivalência.
Pathos - trágico	• Emoções, fatalidade, melancolia, desassossego, sem promessa de desenlace feliz.
Ethos - grotesco	• Individualismo, instante enquanto eternidade realizada, politeísmo de valores.

Quadro 2 – Algumas características das formas de imaginário na pós-modernidade (MARTINS, 2011)

Para o autor, o que nos liga hoje já não é a palavra, mas a imagem de produção tecnológica. Num contexto fluido, em que nada parece de *pedra e cal*, as novas tecnologias de informação e comunicação funcionam “como próteses de produção de emoções, como maquinetas que modelam em nós uma sensibilidade puxada à manivela” (MARTINS, 2011, p. 80).

Imaginário e Cinema

Na sua obra *O Cinema ou o Homem Imaginário*, MORIN (1997/1956) apresenta-nos uma reflexão profundamente atual, referindo que a única realidade de que podemos estar seguros é a representação. Para o autor, isto significa que a realidade e a imagem, ou a não realidade, andam de mãos dadas no contexto cinematográfico. Isto porque estas imagens, de uma realidade desconhecida, são organizadas também em função da nossa lógica, da nossa ideologia, portanto, também da nossa cultura. O autor acrescenta que “o real só emerge à tona da realidade quando é tecido de imaginário, que o solidifica, lhe dá consciência e espessura, dito de outro modo, o reifica” (MORIN, 1997/1956, p. 19). De facto, o que atraiu os primeiros públicos ao cinema, não foi a saída de uma fábrica, ou um comboio a entrar numa estação, porque são cenas do quotidiano, mas as imagens do comboio, as imagens da saída de uma fábrica. Neste sentido, o que mobilizava as pessoas não era o real, mas a imagem do real. Há, curiosamente, um interesse do público por estas imagens, que se constituem como uma espécie de espelho da realidade. A este propósito, o autor refere que a “imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência”, ou seja, refere-se a experiências reais, como emoções, histórias, mas não são a realidade, mas uma projeção de imagens sobre essa realidade. Para o autor, é “como se a necessidade que o homem tem de lutar contra a erosão do tempo se fixasse, privilegiadamente, na imagem”. O homem projeta em tela os seus medos, as suas ambições e os seus desejos como a capacidade de ubiquidade, de metamorfoses, a onnipotência e a própria imortalidade (MORIN, 1997/1956, p. 42/43).

Pela montagem, que une e ordena, num *continuum*, a sucessão de imagens, a partir de séries temporais divididas em pequenas parcelas, é reconstituído um tempo novo, “um tempo fluido” (MORIN, 1997/1956, p. 77). Esta arte culmina com a estruturação do filme em ações paralelas e *flashbacks*, que constitui um “cocktail de passados e presentes dentro da mesma temporalidade”. Estes *flashbacks* estão presentes também num dos filmes que analisaremos neste trabalho.

Talvez seja pelo facto do cinema nos permitir uma sensação de ubiquidade, de sermos transportados para diferentes tempos e contextos, que a proliferação desta indústria seja hoje uma realidade. Com efeito, vemos em tela projetadas as nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios – em sonhos e imaginação – o que nos permite uma sensação momentânea de liberdade.

Esta capacidade de usar serialmente as imagens, de fazer cortes no tempo e no espaço, em qualquer direção, é também referida por HARVEY (2001, p. 277), que discute a condição pós-moderna, salientando que o cinema permite a libertação do homem das suas restrições normais, embora este seja “em última análise, um espetáculo projetado num espaço fechado numa tela sem profundidade”.

De acordo com MORIN (1997/1956, p. 113), quando nos identificamos com as imagens no ecrã, “as nossas projeções-identificações próprias da vida real põem-se em movimento”. Daí que a identificação com as imagens projetadas origine uma excitação afetiva, determinada pelas técnicas do cinema, como a mobilidade da câmara, a sucessão dos planos, a música, a lentidão e compressão do tempo, a iluminação, os ritmos, etc.

Neste sentido,

“a obra de ficção é uma pilha radioactiva de projecções-identificações. É o produto objectivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores), reificado (numa obra de arte) dos ‘devaneios’ e das ‘subjectividades’ dos seus autores. (...) Mas essa obra é estética, isto é, destina-se a um espectador que continua consciente da ausência de realidade prática do que está a ser representado: a cristalização mágica, converte-se pois, para o espectador, em subjectividade e sentimentos, isto é, em participações afectivas” (MORIN, 1997/1956, p. 120).

O autor acrescenta ainda que o filme representa e constrói significado. Neste sentido, “(...) não se pode dissociar o imaginário da ‘natureza humana’ – do homem material. Ele é sua parte integrante e vital. (...)”. Efetivamente, de acordo com esta perspectiva, o homem é o alicerce de projeções-identificações, é a partir delas que o homem se mascara, se conhece e constrói (MORIN, 1997/1956, p. 236). O imaginário coletivo repercute no indivíduo de maneira particular. Cada sujeito pode ler o imaginário com alguma autonomia, mas influenciado pelas ideologias e culturas que o constituem. Neste sentido, o imaginário de um indivíduo é muito pouco individual, mas sobretudo grupal, comunitário, tribal, partilhado (MAFFESOLI, 2001).

É nesta linha de pensamento que MARTINS (2011, p. 75) nos diz que o cinema nos ensina “a ver as imagens que temos, o que quer dizer que ele nos ensina a olhar para a realidade que nos constitui”. A breve análise, que faremos de seguida, de alguns filmes marcantes do ponto de vista do imaginário coletivo, evidencia o conjunto de projeções-identificações de que nos fala Morin (1997/1956) e que caracterizam o contexto atual, em que as novas tecnologias permitem a construção de tempos e espaços em imagens, que possibilitam a nossa compreensão do real a partir do irreal (MAFFESOLI, 2010).

De *Blade Runner* a *Avatar*

Blade Runner de Ridley Scott, estreou em 1982 e tornou-se um filme de culto, pioneiro de uma estética visual e inovador na abordagem de temas científicos e sociais que marcaram o cinema também nas décadas seguintes. O filme ilustra uma visão futurista de Los Angeles, em 2019, período em que a humanidade inicia a colonização espacial. Para isso, cria seres geneticamente alterados, os replicantes, para serem utilizados em tarefas perigosas e difíceis nas novas colónias. De acordo com KERMAN (1997), *Blade Runner* espelha o que seria viver no futuro do ponto de vista moral, tecnológico e político. A criação dos replicantes enquanto escravos do homem, são um exemplo do uso da ciência para o mal. O filme esclarece que os replicantes são seres aos quais deve ser aplicável o discurso moral, colocando em questão, no contexto da ficção científica, o percurso tecnológico, político e ético que a sociedade está a seguir.

Asas do Desejo, de Wim Wenders, é um filme de 1987 que tem como cenário a cidade de Berlim do final de 1980. A narrativa acompanha o dia a dia da Berlim do final da década, de uma humanidade desiludida, marcada pelo pós-guerra. Esta situação é-nos relatada do ponto de vista de dois anjos – Cassiel e Damien – visíveis apenas por crianças e incapazes de qualquer contacto físico com o mundo humano. Neste filme, a ideia que nos parece ser importante para esta discussão é que o desejo é o que confere sentido à existência humana. A um mundo de fronteiras, de limitações sociais, políticas e económicas, responde-se com um mundo de fronteiras autoimpostas e de alienação, como se fôssemos uma versão a preto e branco da humanidade.

Na perspetiva da HARVEY (2001, p. 289), *Blade Runner* e *Asas do Desejo* constituem retratos das condições da pós-modernidade, e em particular “da conflituosa e confusa experiência do espaço e do tempo, nenhum deles tem o poder de derrubar modos estabelecidos de ver nem de transcender as condições antagónicas do momento”.

A realidade imaginária do século XXI é também o tema de *Inteligência Artificial*, de Steven Spielberg (2001). O robô que o diretor apresenta é a concretização da representação e da manipulação do conhecimento pela máquina, mas com capacidades dedutivas e sentimentos humanos. De facto, estas narrativas parecem alimentar o

imaginário das civilizações atuais, o agrupamento de diferentes sentimentos humanos, a partir de experiências reais ou de histórias mitológicas. É importante salientar que esta alimentação do imaginário tem sido potencializada pelas novas tecnologias de comunicação de uma forma cada vez mais evidente.

O simulacro é o elo perdido que liga realidade e ilusão, o tema de *Matrix* (Lana Wachowski e Andy Wachowski, 1999). Este filme conta a história de Neo, que descobre estar a viver, não no mundo que imaginava, mas num universo virtual que não passa de um simulacro, uma cópia exemplar de algo que não existe. Tudo que ele conhecia como realidade é somente um reflexo desta, criado artificialmente. O filme relata a alienação vivida pelos habitantes da Matrix, que ao desconhecem o mundo externo ou mundo real, apegam-se à realidade virtual como se esta constituísse um refúgio face ao que os espera lá fora.

Um outro exemplo de imaginário virtual que nos faz refletir sobre as nossas projeções é um filme mais recente, *Avatar* (James Cameron, 2009), que conta a história de Jake Sully, um fuzileiro naval paraplégico, que substitui o seu irmão numa missão secreta para se infiltrar numa colónia de seres que habitam o planeta Pandora. Este filme oferece a combinação de dois mundos, cativando o espectador e envolvendo-o no mundo virtual, com naves espaciais e montanhas flutuantes. Um aspeto interessante da narrativa é o fato de o personagem principal ser paraplégico. Ao assumir o controle de um avatar, Jake liberta-se das limitações humanas, podendo andar livremente numa natureza ampliada, com uma capacidade física superior.

Esta breve reflexão sobre alguns filmes conhecidos do grande público, permite-nos pensar a evolução sem limites das novas tecnologias e o facto de elas contribuírem decisivamente para a criação de mundos paralelos, seres imaginários e, em determinados filmes, com identificações com a realidade que proporcionam sensações que chegam a emocionar-nos. De facto, pelo cinema, “por intermédio da máquina e à sua semelhança, se projetaram e objetivaram os nossos sonhos. Fabricados industrialmente, são coletivamente partilhados”. O cinema é simulação, “esse desenrolar irresistível, esse encadeamento das coisas como se tivessem um sentido, quando elas apenas são regidas pela montagem artificial e pelo absurdo” (BAUDRILLARD, 1992, p. 28). Com efeito, esta recriação de mundos imaginários dá-se também porque através da ciência e da técnica conseguimos hoje operacionalizar “os sonhos ou as mais desvairadas utopias *in situ* e *in vitro*” (BAUDRILLARD, 1992, p. 176), criando uma sensação de liberdade momentânea e de fuga à realidade.

O BARROCO, O TRÁGICO E O GROTESCO NOS FILMES *AMÉRICA E LA PIEL QUE HABITO*

O imaginário no cinema europeu: o caso português e espanhol

ELSAESSER (2005, p. 13), apresenta três fatores que, na sua opinião, permitem uma leitura do cinema do Oeste Europeu depois da II Guerra Mundial: os realizadores são reconhecidos como autores; os seus estilos e temas espelham a imagem da nação e caracterizam-se pelos novos significados políticos e de renovação estética que acompanham a realidade sócio-política. Segundo esta perspectiva, “cada país tem o seu próprio cinema nacional, cada vez mais defendido como um valioso tesouro e parte de um património inalienável nacional”. A este propósito, HILL (2001) enfatiza este caráter nacional referindo-se ao cinema britânico, influenciado pela necessidade de financiamento e de audiências, sendo a televisão um meio através do qual os realizadores obtêm estas duas vertentes essenciais para continuarem a produzir filmes. E porque são produzidos para uma audiência nacional, discutem-se questões representativas das complexidades nacionais.

Efetivamente, algumas destas características estão também presentes no cinema português. A guerra, por exemplo, influenciou diversos cineastas tendo servido “como forma exemplar de *contar Portugal*” (GRILO, 2006, p. 108). Consideramos que a partir de 1990 tem sido a realidade social, marcada pelo desemprego, pelas drogas e pela realidade multicultural que tem habitado o imaginário dos realizadores portugueses. De facto, ao analisarmos o cinema português, verificamos que os temas abordados têm vindo a sofrer transformações que estão profundamente relacionadas com o contexto histórico, político e social vivenciado ao longo das últimas décadas. Enquanto nas décadas de 70 a 80, do século passado, o cinema português parece discutir essencialmente questões de identidade nacional, espelhando o imaginário do que era ser português nas produções audiovisuais (eg. *Trás-os-Montes*, 1976, António Reis; *Um adeus Português*, 1985, João Botelho), a partir de 1990 observamos algumas mudanças, multiplicando-se o número de filmes que começam a discutir temas relacionados com a realidade social, nomeadamente sobre as questões da pobreza, da imigração, das drogas, entre outras (e.g. *No Quarto da Vanda*, 1999 e *Juventude em Marcha*, 2006 de Pedro Costa; *Lisboetas*, Tréfaut, 2006). Nesta fase, os personagens surgem como indivíduos e não tanto como cidadãos portugueses, como acontecia nas décadas anteriores, envolvendo franjas da população que até aqui estavam ausentes dos filmes portugueses. É nesta década que o género documental assume um papel preponderante na reconfiguração de Portugal como comunidade multicultural e do cinema português como cinema pós-nacional, ou ‘do mundo’ (BAPTISTA, 2010).

No que se refere à indústria cinematográfica espanhola, LORENZO HORTELANO (2011) indica que o cinema espanhol viveu momentos de recessão e de expansão ao longo do último século, estando os ciclos de maior expansão relacionados com um aumento do investimento nesta indústria por parte da televisão, exigência do governo espanhol. Apesar deste investimento, o orçamento para a produção fílmica ainda é muito limitado, bem como a promoção comercial, as exportações e, conseqüentemente, os proveitos financeiros. Daí que a indústria fílmica espanhola deva tirar o máximo de partido da internet para a distribuição cinematográfica, procurando conquistar o mercado internacional. Com efeito, a internet tem permitido uma maior

eficiência, abrangência e redução de custos na distribuição e exibição dos produtos audiovisuais, promovendo a reconfiguração das estratégias de divulgação (PÉRGOLA, 2004).

O género classificado por LORENZO HORTELANO (2011), como melodrama de autor, constitui uma veia original do cinema espanhol, cuja origem remonta ao período do pós-guerra civil. Para o autor, Pedro Almodóvar e Isabel Coixet são realizadores que se identificam com este género cinematográfico, com trabalhos como “Todo sobre mi madre” (Almodóvar, 1999) e “Min vida sín mi” (Coixet, 2003). Também os trabalhos de Júlio Medem são representativos deste género. O filme “Ana Caótica” (2007) é um exemplo perfeito de melodrama de autor.

Além das cinematografias portuguesa e espanhola, muitas cinematografias europeias, tornaram-se conhecidas como pertencentes a uma determinada cultura nacional, tendo algumas desenvolvido inclusivamente um estilo ou especializando-se num género específico (BAPTISTA, 2010). O filme *América*, de João Nuno Pinto (2010) reflete esta preocupação do cinema europeu em contar o nacional, neste caso as problemáticas da imigração ilegal e a angústia de se sentir que não existe uma saída possível, rumo à felicidade. *La Piel que Habito*, de Pedro Almodóvar (2010) espelha outra característica referida por ELSAESSER (2005) quando caracteriza o cinema europeu, a presença muito marcante do cinema de autor.

O filme América de João Nuno Pinto (2010)

América é a primeira longa-metragem de João Nuno Pinto, com base num conto da escritora Luísa Costa Gomes. O filme tem como ponto de partida a realidade portuguesa, de um ponto de vista particular, "o Portugal dos desenrascados e do improvisado", miscigenado por várias nacionalidades, línguas e culturas. A imigração em Portugal, é um tema recorrente no cinema português. Por ter nascido em Moçambique, o realizador, sente que a sua pertença não é confinada a Portugal, onde chegou ainda criança. O argumento do filme passa por uma imigrante russa casada com um burlão, que vive de esquemas, e que vê a sua casa tornar-se num ponto de passagem da imigração ilegal. Este filme constitui uma coprodução entre Portugal, Espanha, Brasil e Rússia.

É interessante observar que os imigrantes, que abandonaram o ambiente antigo e familiar, são retratados neste filme como que despojados das suas identidades definidas por aquele meio que foi deixado para trás. De acordo com o realizador, o filme *América* assenta na exploração dos desgraçados pelos desgraçados, “está toda a gente encalhada e desesperada à procura de uma saída, mas todos dependem uns dos

outros”¹, refere o realizador. João Nuno Pinto tinha como objetivo lançar um olhar crítico sobre Portugal e sobre a apatia que, na sua opinião, o país atravessa. Para o realizador do filme, *América* é a tragédia marítima do século XXI, um país encalhado nas suas próprias limitações. Em entrevista, o realizador refere ainda que a Cova do Vapor surge no filme como uma metáfora de Portugal. O seu objetivo era que o filme se passasse num local tipicamente português e, para João Nuno Pinto, a Cova do Vapor tem isso.

“um aglomerado de casas à beira mar precariamente expostas à fúria do oceano, um bairro labiríntico e caótico feito de improviso e desenrasque que no seu conjunto criam um “patchwork” de criatividade popular. E isto tudo às portas de Lisboa, que fica do outro lado do rio. É como se as personagens estivessem no lado errado da vida, à margem da sociedade, do desenvolvimento, que eles vêem acontecer do outro lado”².

As lentes propostas por MARTINS (2011), permitem-nos desenvolver uma reflexão sobre este filme. A ambivalência e a multiplicidade do indivíduo estão presentes nos imigrantes e nas inúmeras pertenças que estes revelam. Liza refere que odeia a Rússia, porque esta não criou as condições para que ela se mantivesse lá, odeia Portugal e a casa onde vive. A única coisa que a mantém ligada a este local é o filho, Mauro. Como ela própria refere no início do filme, “é tão pouco o que nos faz ficar. Mas é preciso tanto para partir”. Estes são alguns aspetos do *logos* barroco proposto por MARTINS (2011). Liza sente-se de lugar nenhum e o seu olhar revela uma melancolia e um desassossego face à realidade em que vive, sem qualquer promessa de um desenlace feliz. Liza conhece e envolve-se com um imigrante ilegal, mas descobre que este é casado e caem, de novo, por terra as suas esperanças de salvação face à vida que a aprisiona.

A tragédia envolve também os outros personagens deste filme. Raúl Solnado, que interpreta o seu último papel neste filme, morre às mãos de um toxicodependente, amigo do seu sobrinho. Raúl Solnado representa o clássico, o tradicional, um falsificador que exige perfeição no seu trabalho. Contudo, parece que estas realidades não podem sobreviver num mundo em que prevalecem as formas sinuosas, curvas e contracurvas, o instante enquanto concretização eterna. A maioria dos falsificadores que se reuniam em casa de Liza e Vítor são presos e Liza que previa fugir com o imigrante ilegal, pelo qual se apaixona, é impedida de o fazer, porque o seu filho foge ao encontro do pai. Vítor recebe em casa a ex-mulher, Fernanda, e Liza cozinha e serve as refeições a esta e aos outros falsificadores. As traições e a inversão da hierarquia de valores, face àqueles que regiam a instituição familiar tradicional, é também uma realidade neste trabalho de João Nuno Pinto. Como refere MARTINS (2011, p. 94), acentua-se hoje a precariedade das relações e as variações dos sentimentos amorosos. Neste sentido, tal como sucede com

¹ Entrevista a João Nuno Pinto, realizador do filme *América*, disponível em <http://www.aipa-azores.com/noticias/ver.php?id=1357>, acedido em janeiro de 2012.

² Entrevista a João Nuno Pinto, realizador do filme *América*, disponível em <http://www.aipa-azores.com/noticias/ver.php?id=1357>, acedido em janeiro de 2012.

Liza, procuramos “a salvação bem mais nos passos por onde vamos a caminho, passos que são de desassossego, do que no enraizamento que nos garanta uma origem, um nome, um fundamento e um território”.

O filme *La Piel que Habito* de Pedro Almodóvar (2011)

Inspirado no romance *Mygale* (Tarântula, publicado inicialmente em 1995), do escritor francês Thierry Jonquet, o filme do realizador espanhol Pedro Almodóvar coloca em perspectiva o debate sobre a bioética e os limites das experiências científicas. Em *La piel que habito*, António Banderas interpreta um iminente cirurgião plástico (Dr. Robert) que, após o acidente da esposa, inicia experiências disposto a criar uma pele cada vez mais resistente, mesmo que tenha que atravessar campos proibidos, como a transgênese com seres humanos.

Devido a uma vingança, Vicente que Dr. Robert acusa de violar a filha, que se suicida, é encarcerado e sujeito a um conjunto de operações que o transformam fisicamente numa mulher. As experiências que o Dr. Robert realiza são condenadas pela bioética, mas ele continua a realizá-las em segredo. Nos seis anos de reclusão obrigada, Vicente, que se transforma em Vera, perdeu, entre outros, o órgão mais extenso do seu corpo, a própria pele. Dr. Robert procura criar uma pele resistente, motivado pela morte da mulher que se suicida, quando vê o seu reflexo numa janela, depois de um acidente de carro, onde fica totalmente queimada.

De acordo com Pedro Almodóvar “a pele é a fronteira que nos separa dos outros, determina a raça a que pertencemos, reflete as nossas raízes, sejam elas biológicas ou geográficas. Muitas vezes reflete os estados de alma, mas a pele não é a alma. Ainda que Vera tenha mudado de pele, não perdeu com isso a sua identidade”³. Procurando sobreviver, Vera decide que deve aprender a viver dentro da pele que habita e decide aprender a esperar. Ganha a confiança de Dr. Robert e depois de seis anos de cativeiro consegue libertar-se, assassinando o Dr. Robert e a governanta. É um filme que coloca em questão algumas preocupações que Pedro Almodóvar havia trabalhado em filmes anteriores: mas o que é ser homem e ser mulher? E se nos víssemos aprisionados num corpo com o qual não nos identificámos? Como habitar uma pele que não me pertence?

No seu trabalho *Naissance de la Clinique* (2000), FOUCAULT refere que o controlo da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo. De acordo com esta perspectiva, foi no biológico, no somático, no corporal que, antes de tudo, investiu a sociedade capitalista. Para o autor, o corpo é uma realidade biopolítica. Os estudos e as estratégias

³Cf. <http://www.lapielquehabito.com/>.

eugénicas são as que melhor definem as características dessa biopolítica da população que, ao mesmo tempo em que propõe o melhoramento da raça e da espécie, necessita de corpos, sem direito, que se configuram como *vida nua*, vida que pode ser subjugada e destruída (AGAMBEN, 1997). Com efeito, esta inversão na hierarquia de valores que observamos no filme, pela criação de uma pele geneticamente modificada – experiências condenadas pela bioética – em que Dr. Robert aprisiona um homem num corpo de mulher, podem entender-se à luz do modo como é percebido o *ethos* na pós-modernidade. O grotesco remete-nos para o individualismo, o nosso interesse sobrepõe-se aos interesses da comunidade, neste caso da comunidade científica da qual fazia parte este médico. O politeísmo de valores é outra característica do imaginário grotesco na pós-modernidade que está profundamente presente neste filme. Nada impede Dr. Robert de concretizar os seus intentos e é o ‘amor’ por uma filha e mulher que perdeu, que o conduzem a aprisionar Vicente e a transformá-lo, fisicamente, à semelhança do objeto amado perdido.

Também o trágico associado ao *pathos*, proposto pelo autor, está patente nesta obra. Vera, que *foi* Vicente, sobrevive, contudo, está destinada a viver no corpo que lhe foi imposto, vive sem promessa de um desenlace feliz. A tragédia perpassa todo o filme, em cenas como o suicídio da mulher e da filha do Dr. Robert, a morte do seu irmão às suas mãos, quando este, vestido de tigre, viola Vera/Vicente. O desconhecimento desta relação de parentesco, a morte do Dr. Robert e da governanta, que é mãe deste e do irmão, são evidências do imaginário trágico que habita as imagens em movimento que chegam até nós atualmente. A fragmentação do tempo em constantes *flashbacks*, as formas ambivalentes (homem vestido de tigre, que age como se de um híbrido se tratasse, homem/animal), a multiplicidade do indivíduo – psicopata que ‘ama’ a mulher, que criou à imagem da sua, que era o homem que culpa pelo suicídio da filha – são aspetos da narrativa que se enquadram na tese proposta por MARTINS (2011), que refere que na pós-modernidade prevalecem as formas de imaginário barroco, curvas e contracurvas, em detrimento do *logos* clássico associado à modernidade.

Tal como foi exposto, embora sobre temas e estilos bem distintos, e com intensidades diferentes, ambos os filmes analisados revelam características do imaginário trágico, barroco e grotesco, tal como é apresentado por MARTINS (2011).

Reflexões finais

Na atualidade somos invadidos e envolvidos por uma multiplicidade de imagens que nos afetam, que nos movem, que estimulam desejos e emoções. Consumimos instantes como se fossem eternos e vivemos numa insatisfação permanente. O cinema permite-nos habitar, por momentos, outras vidas, abstrairmo-nos das limitações do real, porque nos identificamos com mundos onde os nossos desejos e sonhos projetados em tela parecem, por instantes, passíveis de concretização.

Na breve reflexão que realizamos sobre os filmes *La Piel que Habito* e *América*, ficou patente que as representações do mundo de realizadores, do contexto no qual trabalham, das suas preocupações e motivações é projetada, em narrativa e imagem, no cinema por eles produzido. Os aspetos associados ao imaginário na pós-modernidade por MARTINS (2011), permitiu-nos uma análise mais profunda das formas de que este se reveste e o modo como revela, pelo cinema, as imagens que temos de nós e da sociedade. Com efeito, as especificidades da pós-modernidade estão presentes em maior ou menor intensidade nos filmes em análise, constituindo lentes que nos permitem ler os media na atualidade.

De facto, como referimos no início deste trabalho, partimos de conceitos como universalismo, homogeneidade, monotonia e clareza para a proliferação de entendimentos em que prevalecem conceitos associados ao individualismo, à fluidez, contingência e ambivalência no contexto pós-moderno atual. Importa aprofundar esta reflexão, analisando as potencialidades do cinema para a compreensão dos desejos e emoções que nos movem hoje e o modo como veicula representações que influenciam as nossas perceções sobre o mundo que nos rodeia.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. *Homo Sacer, le pouvoir souverain et la vie nue*. Seuil: Éditions du Seuil, 1997.
- BABO, M. A. A dimensão imagética da metáfora. In Cardoso e Cunha, Tito (Org), *Revista de Comunicação e Linguagens*, 36, 2005, 103-112.
- BAPTISTA, T. Nacionally correct: The invention of portuguese cinema. *Portuguese Cultural Studies*, n.º 3, 2010.
- BARTHES, R. Rhetoric of the Image. In *Images, Music, Text*. Glasgow: Fontana, 1977, pp. 32-52.
- BAUDRILLARD, J. *L'illusion de la fin ou la greve des événements*. Paris: Galilée, 1992.
- BAUMAN, Z. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2004.
- BAUMAN, Z. *Modernity and ambivalence*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- CODATO, H. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. *Verso e Reverso*, 55, 2010, 47-56.
- DUARTE, R. *Cinema & educação: refletindo sobre cinema e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- ELSAESSER, T. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.
- FIDALGO, A. & FERREIRA, I. A Retórica mediatizada. In Cardoso e Cunha, Tito (Org), *Revista de Comunicação e Linguagens*, 36, 2005, 151-160.
- FOUCAULT, M. *Naissance de la Clinique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- GIDDENS, A. *As consequências da modernidade*. Oeiras: Celta Editora, 2000.
- GONÇALVES, A. & RABOT, J-M. Nota introdutória. A modernidade e a pós-modernidade em foco. *Comunicação e Sociedade*, 18, 2010, 7-9.

GRILO, J. M. *O Cinema da Não-Ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda, 2006.

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2001/1989.

HILL, J. British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation. In Murphy, R. (Ed.) *The British Cinema Book*. London: British Film Institute, 2001.

KERMAN, J. Introduction. In Kerman, J. (ed.) *Retrofitting Blade Runner*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1997, pp. 1-3.

LIPOVETSKY, G. & Charles, S. *Os tempos hipermodernos*. Lisboa: Edições 70, 2011.

LIPOVETSKY, G. *A Era do Vazio*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Lda, 1983.

MAFFESOLI, M. *O eterno instante: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

MAFFESOLI, M. Pós-modernidade. *Comunicação e Sociedade*, 18, 2010, 21-25.

MARTINS, M. L. Crise no Castelo da Cultura - Das Estrelas para os Ecrãs. *Comunicação e Sociedade*, nº 24. Coimbra: Grácio Editor, 2011.

MORIN, E. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1997/1956.

REBOUL, O. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

TORRES HORTELANO, L. J. (Ed.). *Directory of World Cinema: Spain*. Bristol: Intellect, Ltd, 2011.

Webgrafia

Entrevista a João Nuno Pinto, realizador do filme *América*, disponível em <http://www.aipa-azores.com/noticias/ver.php?id=1357>, acedido em janeiro de 2012.

Site do filme *La Piel que Habito*, disponível em <http://www.lapielquehabito.com/>, acedido em janeiro de 2012.

Fichas Técnicas

La Piel que Habito

Realizador	Pedro Almodóvar
Argumento	Pedro Almodóvar, com a colaboração de Agustín Almodóvar e baseado no romance “Tarántula” de Thierry Jonquet.
Produtores	Agustín Almodóvar e Esther García
Música	Alberto Iglesias
Montagem	José Salcedo
Diretor de fotografia	José Luis Alcaine
Diretor artístico	Antxon Gómez
Produtora associada	Bárbara Peiró
Diretor de produção	Toni Novella
Som	Iván Marín

Editor de som	Pelayo Gutiérrez
Misturas	Marc Orts
Maquilhagem	Karmele Soler
Cabeleireiro	Manolo Carretero
Vestuário	Paco Delgado, com a colaboração de Jean-Paul Gaultier

América

Realizador	João Nuno Pinto
Argumento	João Nuno Pinto, Luisa Costa Gomes, Melanie Dimantas
Produtores	Pandora da Cunha Telles, João Nuno Pinto, Sara Silveira, Pedro Uriol, Giya Lordkipanidze, Aleksander Shein, Victor Taknov, António da Cunha Telles, Miguel Varela
Música	Mikel Salas
Montagem	Luca Alverdi
Diretor de fotografia	Carlos Lopes
Diretor artístico	Wayne dos Santos
Som	António Rodrigues Marmol, Jaime Barros
Vestuário	Isabel Carmona