
A SOBREVIVÊNCIA DAS CINEMATOGRAFIAS MINORITÁRIAS: O CAMINHO APONTADO POR WIM WENDERS*

Ana Catarina Pereira

Índice

1 O “sentido de lugar”	1
2 A liberdade de quem assiste	3
Considerações finais	5
Bibliografia	5

“O cinema contemporâneo não parece se importar muito com as fronteiras. Chegando a São Paulo outro dia, eu conferi a programação dos cinemas. Não era uma programação muito diferente da oferecida em outras cidades onde estive nas últimas semanas, como Los Angeles, Tóquio, Seul ou Berlim. Estamos falando aqui de ‘cinema mundial’. No entanto, existem dois tipos de ‘cinema mundial’: um que é distribuído no mundo inteiro, quase simultaneamente, e de forma muito poderosa, e outro muito diferente, mais frágil, que de fato é produzido no mundo inteiro, mas que não necessariamente viaja tão bem.”

Wim Wenders

A **DISTINÇÃO** elaborada por Wim Wenders, no colóquio *Fronteiras do Pensamento*, decorrido em São Paulo, em Agosto de 2008, é fundamental para que se perceba a distinção entre cinema norte-americano comercial e todas as outras cinematografias minoritárias à volta do mundo. O

*O presente texto foi previamente publicado no livro *Nuevos criterios, aplicaciones y reflexiones en la conservación del arte contemporáneo*. Coordenação: María del Carmen Bellido Márquez, Antonio Martínez Villa e Balbino Montiano Benítez. Editorial: ACCI ediciones – Asociación cultural y científica iberoamericana. Madrid, Espanha. ISBN: 978-84-16549-52-8.

Ana Catarina Pereira é docente na Universidade da Beira Interior. É doutorada em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimedia, com a tese “A mulher-cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação”, publicada pela editora LabCom Books. Investigadora do centro LabCom.IFP, é licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa,

realizador alemão, que apresentou, no evento, uma breve auto-biografia, afirma que descobriu o tipo de cinema que queria realizar ao perceber a fórmula que sintetiza toda a cinematografia autoral, pensada e reflectida a partir de uma expressão: o “sentido de lugar”. Na sua opinião, fazer cinema implica um conhecimento profundo da noção de fronteira, dos hábitos culturais e da identidade de um país ou região, para os poder respeitar e posteriormente exhibir no grande ecrã. Seria deste modo, e atendendo ao princípio formulado, que Wenders filmaria *Paris, Texas* (1984) e o deserto de Big Bend, que separa os Estados Unidos do México; *As asas do desejo* (1987) e a cidade de Berlim; *Lisbon Story* (1994) e a capital portuguesa; ou a quente Havana de *Buena Vista Social Club* (1999).

1 O “sentido de lugar”

Desde as suas experiências fílmicas iniciais, Wim Wenders terá percebido:

“[...] eu seria um cineasta contando que continuasse fazendo filmes que fossem baseados em duas coisas: na experiência e num ‘sentido de lugar’. Viajar, estar na estrada, tornou-se a principal experiência da qual eu me valia. E eu filmei em diversos lugares ao redor do mundo. Mas ten-

tendo trabalhado diversos anos como jornalista, e mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca. Dirige, actualmente, o curso de Ciências da Cultura da UBI.

© 2019, Ana Catarina Pereira.

© 2019, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

tei, em cada um deles, ser verdadeiro em relação ao lugar, permitindo que o lugar contasse a sua própria história, a história que não poderia se passar em nenhum outro lugar.”²

De acordo com a sua tipologia, existirão cineastas que permanecem no mesmo lugar e que exploram os seus próprios territórios, como Ozu ou Fellini, e cineastas que viajam, relacionando o sentido de lugar a um processo de descoberta. Wenders considera-se um destes últimos. Não obstante, reitera, para que esse sentido de lugar se aprofunde, é necessário voltar a acreditar nos conceitos de fronteira e identidade, ao invés de se embarcar na tentativa de homogeneizar culturas, pessoas e cidades: esse seria o papel de um cinema comercial, exibidor dos circuitos turísticos e reproduzidor de fórmulas e estereótipos. Ao outro cinema, ao cinema de autor, cabe a tarefa de descobrir e mostrar espaços reais: planícies, montanhas, desertos e cidades. No processo, a exploração e o reconhecimento territorial e humano, exclusivamente alcançáveis na lonjura do tempo, tornam-se imprescindíveis:

“O Cinema tem uma tarefa enorme nesse aspecto. Cinema local. Cinema regional. Cinema nacional. Cinema ‘específico’! Somente esse tipo de cinema realmente comunica. Ele ensina o respeito... pelo outro... pelo desconhecido... pelo diferente.”³

Do nosso ponto de vista, atrevemo-nos, no entanto, a questionar: existindo cinema comercial muito para além das fronteiras dos Estados Unidos da América, não deveria falar-se antes de um cinema de identidades, uma vez que nem todo o cinema europeu, asiático ou australiano cabe na definição de “cinema de autor”?

Neste sentido, recorde-se que os limitados parâmetros de uma *politique des auteurs* seriam estabelecidos por François Truffaut, em 1955, na edição francesa dos *Cahiers du cinéma*. A *politique* tomava como objecto de análise, não apenas um filme, mas o conjunto da obra do cineasta, tendo em vista a avaliação do seu universo fílmico. Nessa perspectiva, um realizador só poderia ser considerado autor quando os seus filmes fossem a expressão da sua personalidade, representando marcas cinematograficamente coerentes

² *Idem, ibidem.*

³ *Idem, Pág. 63.*

e específicas da arte. A constância estilística deveria ser reconhecida a partir das referências de cada um, prevalecendo o critério da repetição das metáforas e figuras de estilo, ainda que exageradas ou levadas ao limite da obsessão. Os traços poderiam ser igualmente procurados na relação contextual do autor com o cinema (outras obras e autores), bem como na sua própria biografia (família, classe social, país, cultura).

Excessivamente preocupados em louvar determinados cineastas – parte integrante do que Jean-Claude Bernardet (1994) chamou de “olimpico” –, críticos como Truffaut, Chabrol e Rohmer seriam intensamente apontados pela categórica rejeição da qualidade de obras de não-autores e pelo esforço paralelo de provarem que os seus realizadores de eleição cabiam na designação. Como resposta às críticas, Truffaut chegaria a afirmar, em 1957, que o pior filme de um bom cineasta-autor seria indubitavelmente melhor do que o melhor filme de um não-autor:

“É possível que um cineasta medíocre bem mediano consiga fazer um filme de sucesso de tempos a tempos, mas esse sucesso não conta. Ele tem menos importância que um equívoco de Renoir; se é que é possível Jean Renoir se equívocar num filme.”⁴

No contexto histórico, o início dos *Cahiers du cinéma* coincide com o pós-II Guerra Mundial, época em que o *star system* atribuiu maior visibilidade ao trabalho de actrizes e actores, em detrimento dos realizadores. O objectivo da publicação seria tentar colmatar a falha, acabando por situar-se no extremo oposto. Não existiriam obras que valessem por si, independentemente do seu autor? E como classificar as primeiras obras de cada potencial autor, sem conhecer ainda a necessária repetição das marcas estilísticas? Por outro lado, como resiste a *politique* ao argumento freudiano da intencionalidade contrária à afirmada? Sobre o mesmo tema, Tito Cardoso e Cunha questiona o próprio reflexo do autor na obra:

“É a instância do Autor entendível como uma existência coexistente com as suas manifestações? A multiplicidade das obras coexiste com a identidade do autor que as produz? Serão os filmes, relativamente ao realizador, uma manifestação de si?”⁵

⁴ Truffaut, F., 2005. Pág. 296.

⁵ Cunha, T. C., 2004. Pág. 89.

Numa leitura que assimilamos, André Bazin reconheceu os méritos do manifesto político, mas também as suas limitações e incongruências, substanciáveis no que designou por “culto estético à personalidade”. Ainda que de forma indelével, o culto nublará a suposta imparcialidade do juízo crítico, promovendo-se uma negação da obra em benefício da exaltação daquele que a produz. Segundo afirma, “*autores médiocres podem, acidentalmente, realizar filmes admiráveis [...], por outro lado, o próprio génio é ameaçado por uma esterilidade não menos acidental. A politique des auteurs ignorará os primeiros e negará a segunda.*”⁶

Pelas razões apontadas, consideramos que o cinema de autor a que Wenders se refere (“*Cinema local. Cinema regional. Cinema nacional. Cinema ‘específico’.*”) se enquadra noutros tipos de definições, como a que propomos (cinema de identidades) ou nas próprias adjectivações utilizadas pelo realizador para o descrever.

Não obstante, em concordância teórica com a geografia de Wenders, recordamos a visão expressa por Pedro Costa numa entrevista concedida pessoalmente, publicada na revista *Doc On-line*. Para o realizador português, também é a atenção ao detalhe que define a sua cinematografia:

*“[O cinema] é tentar chegar a uma espécie de verdade de qualquer coisa, de uma espécie de realidade; pode ser de uma realidade muito estranha, muito interior, muito obscura, muito secreta, ou muito normal. Um canto de uma rua, um cão que passa... E, mesmo isso, tens que construir. Eu não concebo que se vá para uma esquina do Fundão e que se ponha a câmara assim, sem pensar um segundo sobre a esquina. Isso é o trabalho de um realizador: é ir lá ver a esquina uma vez, duas vezes. Se for sério, vai uma série de vezes. Se for muito sério, passa a vida ali, a fumar, durante meses. Mas vai ter de olhar para aquilo, não é?”*⁷

Ne change rien (2009) constituirá um dos melhores exemplos deste carácter quase obsessivo do trabalho de Pedro Costa. O documentário, que nasce da amizade entre ele, a actriz Jeanne Balibar e o director de som, Philippe Morel, foi filmado durante cinco anos, nos quais o realizador acompanhou Jeanne, aqui como cantora, entre ensaios e

⁶ Bazin, A., 1957. Pág. 116. Tradução nossa. No original: “*médiocres auteurs pouvaient, par accident, réaliser des films admirables [...] en revanche, le génie même était menacé d’une sté-*

ressões de gravações, concertos e aulas de canto, de um sótão em Sainte-Marie-aux-Mines ao palco de um café em Tóquio, do Johnny Guitar à La Offenbach Périchole.

Já no Bairro das Fontainhas, em outros exemplos do seu percurso, filmou durante quase vinte anos, *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000), *Juventude em marcha* (2006) e *Cavalo dinheiro* (2014). Com objectivos distintos, a estrutura comum a todos os seus filmes é o prolongamento do olhar sobre pessoas, objectos e lugares. A arte que se faz com tempo, persistência, sofrimento, dúvida, erro, aproximação, reconstrução e regresso. Nesse sentido, o processo criativo de Jeanne Balibar é também o mesmo de Pedro Costa. E provavelmente o mesmo de Wim Wenders. Distintos entre si, acabam por reflectir, nos lugares que filmam, essas mesmas distinções, para além de todos os valores estéticos e políticos que comportam. Para ambos os cineastas, o cinema parece assim constituir uma verdade olhada, conhecida ao pormenor, pensada e reconstruída.

2 A liberdade de quem assiste

A formação de memórias e a permanência das imagens destes e de outros cineastas funcionará, com o passar dos anos, como um legado simultaneamente artístico e histórico. Ao espectador ou espectadora caberá, posteriormente, a função hermenêutica de rever e reinterpretar esses mesmos lugares, atribuindo-lhes novos significados e relevâncias.

A respeito dessa liberdade do olhar, Edgar Morin (1956) encara o cinema como “*simbiosis*”: um sistema que integra componentes linguísticos e psíquicos, sendo o/a espectador/a que, a partir das suas necessidades e disponibilidade afectiva, interpreta a imagem.

Não obstante, Marie-José Mondzain alerta para uma égide do espectáculo e para o triunfo da imagem numa parte significativa das sociedades contemporâneas. No seu entender, os modelos dominantes impõem um imaginário conotado com a comercialização de objectos demasiado idênticos entre si, o que conduz a uma padronização do olhar e a uma anulação do potencial criativo. Contudo, sublinha, a emoção visual mantém uma relação profunda com as paixões humanas, inferindo que “*aquilo que é invisivelmente tecido entre os corpos que vêem e as imagens vistas constitui a*

rilité non moins accidentelle. La politique des auteurs ignorera les premiers et niera la seconde.”

⁷ Pereira, Ana Catarina *et al* (2015). Em: *Doc On-line: Revista digital de cinema documentário*. Pág. 249.

*trama de um sentimento partilhado, de uma escolha no destino das paixões que nos atravessam.*⁸

Deste modo, para a autora, a figura do *homo spectator* corresponde ao *homo* que pode saber e pensar: colocando o seu olhar ao serviço da experiência de apreciação do visível, produz, simultânea e essencialmente, signos que lhe permitirão ouvir e ver, dar a ouvir e fazer ver os movimentos do seu desejo e os do seu pensamento. Aprofundando a analogia entre imagem e discurso verbal, Mondzain afirma que a primeira é a única possibilidade de acesso ao segundo, tendo a actividade espectral um papel activo e dinâmico na partilha do sensível.

Relembrando que, já na Antiguidade Clássica, os gregos entendiam o discurso como inspirado por *daimon* – divindade relacionada com os afectos e a imaginação que, por sua vez, convocam o desejo de cada ser humano –, a autora considera ser na actividade diegética que a realidade obtém uma forma, os eventos adquirem um tempo e espaço próprios, e os sujeitos são associados a um nome, um rosto e uma identidade. O/a espectador/a assume assim, por excelência, o lugar de produtor de sentidos, ao mesmo tempo que se interpretam os movimentos da sua vontade e actividade cognitiva como motor da dialéctica estabelecida entre o ver e o dizer. Nessa perspectiva, a participação activa do olhar perante uma imagem é extensível a toda e qualquer experiência estética, entendendo-se o sujeito espectador como um todo, que observa, sente, deseja, mas também reflecte e teoriza.

No paralelismo, é facilmente perceptível a figura do “espectador emancipado” criada por Jacques Rancière. No entender do filósofo, os actos de ver e pensar são também simultâneos, correspondendo a actividade espectral à possibilidade legítima de conquista da liberdade: a emancipação começa quando se compreende que olhar é agir. Quem assiste não se cinge à posição de contemplador distante, sendo antes um intérprete activo do espectáculo que lhe é oferecido: “*Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente.*”⁹ Por esse motivo, em tom de provocação, Rancière questiona:

“Porquê identificar olhar e passividade, senão por força do pressuposto de que olhar quer dizer comprazer-se na imagem

⁸ Mondzain, M.-J., 2002. Pág. 52. Tradução nossa. No original: “C’est ce qui se tisse invisiblement entre les corps qui voient et les images vues qui constitue la trame d’un sens partagé, d’un choix dans le destin des passions qui nous traversent.”

*e na aparência, ignorando a verdade que está por trás da imagem e a realidade exterior ao teatro? Porquê assimilar escuta e passividade, senão por via do preconceito segundo o qual a palavra é o contrário da acção?”*¹⁰

A exegese nasce, portanto, da catarse, relembrando-se aqui também a definição de Tolstói (2013): o objectivo da arte é sermos infectados por ela. E se um cinema comercial tem a possibilidade de gerar entretenimento, necessário em alguns momentos, caberá então ao outro cinema – ao português, ao espanhol, ao francês, ao iraniano, ao neo-zelandês – recriar novos mundos que possibilitem o estranhamento, a reconstrução e a memorização.

Em si mesmo, o caso português reúne exemplos dessa dicotomia. As propostas comerciais que têm vindo a surgir nos últimos anos – como *O crime do Padre Amaro* (Carlos Coelho da Silva: 2005), *Call Girl* (António Pedro Vasconcelos: 2007) ou *Second life* (Miguel Gaudêncio e Alexandre Valente: 2009) – não têm cumprido o objectivo de maior exibição a nível internacional. A gratuitidade das cenas de sexo e violência, o somatório de *clichés*, a presença de um suposto *star system* entre as actrizes e actores convidados, a construção básica da narrativa e, em muitos casos, a co-produção dos canais televisivos privados que exigem a presença de todos os elementos mencionados, faz com que os filmes não ultrapassem a extinta fronteira com Espanha (ou apenas o façam esporadicamente).

Já um cinema de autor, como o de Manoel de Oliveira, Pedro Costa e Miguel Gomes, alcança, no estrangeiro, números de espectadores bastante mais significativos. Pode assim depreender-se que um cinema produzido longe dos focos de Hollywood terá maior possibilidade de estreia fora do seu país caso possua um “cartão de identidade” – uma marca indizível que o caracterize e defina, correspondendo esta, em termos práticos, ao “sentido de lugar” assinalado por Wenders.

Desse modo, associa-se cinema iraniano aos nomes de Abbas Kiarostami (*O sabor da cereja*: 1997; *Shirin*: 2008; *Cópia certificada*: 2010), Jafar Panahi (*Offside*: 2006; *Isto não é um filme*: 2010) ou Asghar Farhadi (vencedor do primeiro Óscar para melhor filme estrangeiro atribuído a

⁹ Rancière, J., 2010. Pág. 22.

¹⁰ *Idem*. Pág. 21.

uma produção daquele país – *Uma separação*: 2011). Intrinsecamente, todos eles apresentam essa marca identitária que suscita a *estranheza que se entranha*, bem como o interesse além-fronteiras.

Considerações finais

Afirmar que um cinema menos comercial deveria constituir o propósito dos cineastas que filmam longe de Hollywood não equivale, porém, a exaltar uma visão negra da existência e uma incessante procura da degradação humana. Esse não será o único caminho a percorrer, ao contrário do que tantas vezes estipulam os elitistas e rígidos cânones da crítica cinematográfica.

Sobre o cultivo de uma certa angústia, comum a inúmeros intelectuais de diferentes áreas, Fernando Savater demonstra que a insatisfação é o sentimento ou a reacção mais espontânea e generalizada dos seres humanos, independentemente do momento histórico vivido. Filósofos como Séneca e Schopenhauer encaram a alegria como um aturdimento anestésico ou uma inebriação enganadora que ignora a realidade nua e crua. Nesse sentido, a associação do elogio da felicidade ao patético, ao efêmero e à futilidade fez com que, desde cedo, se desgraciasse o presente:

*“Estamos sempre pior do que nunca. Os autores lúcidos e críticos do momento moderno conseguem um grande renome graças à evidência do seu pesar. [...] A época actual não respira um clima propício à alegria. Refiro-me, claro, a qualquer época actual imaginável. Quando alguém começa a falar da ‘época actual’ é para a denunciar como obstáculo intransponível contra a alegria.”*¹¹

Para Savater, os criadores dotados de uma imaginação activa, como Picasso, Groux ou Fernando Pessoa, desembocaram sempre na felicidade e no prazer, mesmo quando pintaram os horrores da guerra, ironizaram a estupidez humana e elogiaram a melancolia: *“Na nossa imaginação nunca deixamos de viver e por conseguinte também nunca desistimos do esplendor da alegria: toda a imaginação é vital e, por isso, ao imaginar, o homem felicita-se a si próprio.”*¹² Convidando a uma recolocação da imaginação no centro da vida, e desta na contemporaneidade, o filósofo apela a

uma *joie de vivre* na qual o prazer seja visto como belo, positivo e intelectualmente enriquecedor.

No mesmo sentido, o mecanismo de criação de imagens que o cinema representa pode assumir-se como auxílio pós-moderno à recuperação de sonhos, desejos e ideais, melhorando-se as capacidades de autoconhecimento e liberdade interior. A alegria ou o optimismo não deveriam, portanto, ser conotados com um cinema comercial, cómico, sem profundidade ou substância, da mesma forma que um cinema de autor não necessita de se associar ao dramatismo excessivo e ao nihilismo reportados para atingir a consagração. Como exemplo, observe-se a felicidade dos finais de tantos filmes de Chaplin, Fellini, Frank Capra, Ernst Lubitsch, Jacques Tati, ou mesmo de Wes Anderson, com sucessivas imagens de inquietude e inspiração que motivaram mais de um século de História do Cinema.

Partindo do conceito de Wim Wenders, concluímos assim que a arte de um cinema minoritário (ou de identidades) é aquela que nos faz reconhecer os subúrbios de Lisboa nos filmes de João Salaviza, a cidade de Toledo pelo olhar de Iciar Bollaín, o Irão de Jafar Panahi, Tóquio de Ozu, a Nova Iorque de Woody Allen, a Nova Zelândia de Jane Campion, a ilha de Faro, na Suécia, de Ingmar Bergman ou a Hong Kong de Wong Kar Wai. Lugares que manifestam a sua singularidade, não através de um panfleto turístico, mas do olhar de um/a cineasta.

Bibliografia

Livros

- Bernardet, J.-C. (1994). *O autor no cinema*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Cunha, T. C. e (2004). *Argumentação e crítica*. Coimbra: Edições Minerva.
- Mondzain, M.-J. (2002). *L'image peut-elle tuer?*. Paris: Bayard.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Tolstoi, L. (2013). *O que é a arte?*. Lisboa: Gradiva.
- Truffaut, F. (2005). *O prazer dos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

¹¹ Savater, F., 1999. Pág. 323.

¹² *Idem*. Pág. 324.

Capítulos ou artigos em livros ou revistas em papel

- Bazin, A. (2001 [1957]). La politique des auteurs. In A. de Baecque (org.), *La politique des auteurs: les textes*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Wenders, W. (2013). Cinema além das fronteiras. In C. E. Machado (org.), *Pensar a cultura*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial.
- Savater, F. (1999). A imaginação alegre. In M.

S. Pereira (org.), *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*. Lisboa: Fim de Século.

Artigos em publicações web

- Pereira, A. C. *et al* (2015). Uma definição de Cinema, por Pedro Costa. *Revista Doc On-line: Revista digital de cinema documentário*, (17): 243-250. Disponível em: www.doc.ubi.pt/17/entrevista_2.pdf. Consultado em 23 de Março de 2016.