

## Olhares em movimento; o estrangeiro em *Vicky Cristina Barcelona*

Doutoranda Fabiana Crispino<sup>i</sup> (PUC-Rio)

### Resumo:

*A sociedade ocidental contemporânea é marcada pela configuração cada vez mais diversificada dos mercados, das técnicas de produção e reprodução de imagens e dos fluxos comunicacionais. Com o aumento dos processos de globalização e as discussões decorrentes da ampliação e da complexificação da interação entres os povos, bem como a circulação otimizada de informação e de bens comerciais e culturais, cresce também a problematização da convivência simultânea entre civilizações e tradições distintas. Pensando neste sentido, o objetivo desta reflexão é analisar certos deslizamentos das noções de identidade e de alteridade, tendo em vista especialmente as complexidades próprias do conceito de estrangeiro, através de uma leitura do filme Vicky Cristina Barcelona (2008), do diretor norte-americano Woody Allen.*

**Palavras-chave:** estrangeiro; cinema; Vicky Cristina Barcelona

### 1 Eu e o outro

A sociedade ocidental contemporânea é marcada pela configuração cada vez mais diversificada dos mercados, das técnicas de produção e reprodução de imagens e das orientações culturais. Com o aumento dos processos de globalização e as discussões decorrentes da ampliação e da complexificação da interação entres os povos, bem como a circulação otimizada de informação e de bens comerciais e culturais, cresce também a problematização da convivência simultânea entre civilizações e tradições distintas.

Esta proximidade traz à tona a questão do olhar e do diálogo com o outro como um dos expoentes fundamentais no delineamento das identidades próprias dentro de um contexto pluralizado de diversidade e de multiplicidade, agravado pela interferência das novas tecnologias e dos meios de comunicação massivos, não só pelo deslizamento das fronteiras espaciais e temporais, mas também pelo estímulo ao contato facilitado através dos processos de interação trazidos com o advento da era digital. De acordo com Silvano Peloso (1996:167), “não só porque para participar do diálogo precisamos de uma “língua nossa”, mas também porque o “olhar do outro” é fundamental para nos identificarmos, para a definição de nossa própria identidade”.

A idéia de um panorama mais aberto no que diz respeito à interatividade profícua entre os valores das várias sociedades perpassa o conflito entre o que Peloso chama de “etnocentrismo autoritário”, a tentativa de perpetuação de culturas expansionistas, que remonta ao período colonial e ao imperialismo, e o “multiculturalismo sem fronteiras”, a falta de critérios e de referências que gera uma abertura irrestrita e caótica. Para o autor, esta tensão constitui na realidade um falso dilema que precisa ser ultrapassado, na medida em que deve-se buscar a conjugação recíproca dos valores universais comuns e das particularidades culturais, sem prejuízo à existência das coletividades diversas.

Esta parece ser também uma das alternativas analisadas por Marc Augé, quando ele propõe um estudo antropológico da “mobilidade”, conceito que deve ser encarado como algo que ultrapassa a mera deambulação geográfica e atinge dois níveis: os movimentos populacionais, que incluem atividades como o turismo, as migrações e os deslocamentos profissionais; os movimentos comunicacionais, de circulação cada vez mais acelerada de produtos e de informações. A

mobilidade permite pensar a supermodernidade<sup>1</sup> a partir de seu caráter paradoxal, correspondendo a “um mundo onde podemos teoricamente fazer de tudo sem nos movermos e onde, contudo, nos movemos” (AUGÉ, 2009:8. Tradução minha).

Augé associa a mobilidade à dinâmica e à ideologia do sistema da globalização, e à discussão da desterritorialização e do individualismo enquanto valores contraditórios que precisam ser pensados através de um posicionamento crítico, tanto nas esferas da fronteira, da urbanização, da migração, da viagem e da utopia quanto na valorização de uma postura transcultural.

Além disto, se a apropriação mútua dos traços culturais, ocorrida em particular nas trocas e nos contatos entre as culturas, tem como resultado, por um lado, o reforço do hibridismo, por outro implica uma re-significação dos valores apropriados a partir de sua inserção em outros contextos sociais, lingüísticos, políticos, econômicos, estéticos, religiosos, entre muitos outros. Isto fortalece a multiplicidade como resultado dos diálogos: “o panorama histórico, cultural e literário só tem a ganhar com uma análise que leve em consideração o multiplicar-se das situações e dos pontos de vista, expressões de um contexto cada vez mais variado e complexo: uma metodologia multicultural” (PELOSO, 1996:169).

É pensando nesta direção que se dá o objetivo desta reflexão: analisar os deslizamentos das noções de identidade e de alteridade, especialmente tendo em vista as complexidades próprias do conceito de estrangeiro, através de uma leitura do filme *Vicky Cristina Barcelona* (2008), do diretor Woody Allen.

Certamente, a abordagem escolhida pelo cineasta norte-americano refere-se muito mais a um aspecto subjetivo da proposição do encontro com o outro do que a um desenvolvimento teórico do tema, mas consideramos que as chaves de leitura escolhidas como recorte da obra – o caráter autoral das produções de Woody Allen e o debate das diferenças e a problematização dos valores culturais como reconhecimento da diversidade – apresentam pontos de interseção fundamentais para a discussão de alguns aspectos do universo da identidade e a possível sugestão de abertura desta noção.

*Vicky Cristina Barcelona* teve um orçamento US\$ 15,5 milhões, e foi exibido no Brasil pela primeira vez na mostra Panorama do Cinema Mundial, do Festival do Rio 2008. As filmagens ocorreram entre 9 de julho e 23 de agosto de 2007, e a idéia do roteiro surgiu de um convite da prefeitura de Barcelona, que se ofereceu para cobrir parte dos custos da produção caso o filme fosse rodado na cidade. A escolha de um diretor norte-americano para a feitura de um longa-metragem que colaborasse na promoção de Barcelona causou polêmica, especialmente entre alguns artistas espanhóis, que consideraram inapropriado que uma verba de cerca de dois milhões de euros fosse entregue a um cineasta estrangeiro.

Na trama, um narrador em *off* nos apresenta as duas amigas que dão título ao filme, Vicky (Rebecca Hall) e Cristina (Scarlett Johansson). Elas viajam juntas a Barcelona, mas vão com propósitos diferentes: Vicky, prática e organizada, decide aprofundar a pesquisa da sua dissertação de mestrado, concentrado na identidade catalã, e aproveitar a oportunidade de uma última viagem turística antes do casamento com Doug (Chris Messina).

Cristina, por sua vez, prefere a espontaneidade e a impulsividade, e viaja em busca de aventuras que a ajudem a superar um coração partido e o fracasso da realização de um curta-metragem de 12 minutos sobre o amor. Em Barcelona, as mulheres conhecem Juan António (Javier Bardem), um artista plástico recém-separado de um relacionamento melodramático com María Elena (Penélope Cruz). Com ele, as duas viajam ao vilarejo de Olvidio e a convivência os faz estabelecer um jogo de relações a quatro (Vicky, Cristina, Juan António e María Elena).

O longa-metragem discute tanto os caminhos necessários para o auto-conhecimento quanto a

---

<sup>1</sup> O autor explica a escolha do termo supermodernidade: O sentido de “super” no adjetivo supermoderno deve ser entendido como o sentido que há em Freud e em Althusser na expressão “sobredeterminação”, o sentido do inglês “over”; designa a sobreabundância de causas que complica a análise dos efeitos” (AUGÉ, 2009:7. Tradução minha).

perspectiva cotidiana da construção das pontes que nos unem e nos separam da figura do outro. No final, Vicky e Cristina voltam para os Estados Unidos completamente transformadas e ao mesmo tempo rigorosamente iguais.

Através das lentes e das estratégias cinematográficas do diretor, que coloca em ação os meandros do desejo e os problemas da comunicação, as duas foram obrigadas a entrar em contato e compartilhar suas subjetividades, mesmo que isto tenha significado voltar ao ponto de partida. Este movimento parece estar ligado ao próprio processo desenvolvido pelo diretor Woody Allen, conhecido por uma filmografia associada à cidade de Nova Iorque.

## **2 De Manhattan a Barcelona**

Em “Do submarrano ao pós-marrano”, Edgar Morin apresenta a própria trajetória a partir da operação, ao longo da vida, de uma série de deslocamentos que o fizeram considerar os elementos constituintes de sua identidade – a ascendência européia não-francesa, a constituição familiar após a morte da mãe, a tradição judaica e os valores culturais a ela associados, a militância comunista e seu posterior abandono – não como categorias fechadas ligadas a uma noção fixa de indivíduo, mas como influências em trânsito de uma subjetividade sempre em processo de mudança.

Para ele, um conceito rígido de identidade provoca um sentimento de inquietude que deve servir como o estímulo primeiro para o deslizamento de suas fronteiras. Por exemplo, a partir da tensão entre a referência francesa da universalidade e a tendência ao judeocentrismo, o autor recupera, no mal-estar de uma vida que não consegue facilmente se adaptar aos padrões, a riqueza da diferença.

Morin reconhece a importância das identidades múltiplas que o compõem ao comparar suas experiências às dos marranos, judeus convertidos à força que, através da delinquência, vista como a abertura criadora que altera, atualiza e retira a fixidez da norma, estabeleceram um diálogo entre a permanência da fé judaica que tinham sido obrigados a abandonar e a contribuição da doutrina católica que deveriam abraçar. “Muitos descendentes dos convertidos, sentindo em seu foro íntimo o choque mutuamente destruidor entre duas religiões antagônicas, ultrapassaram então o horizonte das Religiões reveladas” (MORIN, 1997:119). O contato e a apropriação de elementos das diferentes tradições permitiu o desenvolvimento de traços identitários muito mais abertos à transformação.

O autor defende a recusa ao fechamento, essencialista ou religioso, apresentando a postura do “pós-marrano”: não mais o homem forçado à conversão, mas aquele que é capaz de fazer, voluntariamente, com que suas múltiplas identidades o mantenham sempre em movimento, e portanto sempre admitindo a presença do outro como a configuração de um panorama fecundo.

Para isto, o termo “judeu” sofre uma alteração no discurso, na classe gramatical, deixa de ser um substantivo, algo que nomeia e designa exclusiva e categoricamente, que faz com que o indivíduo pertença inexoravelmente a uma idéia de povo vitimizado e guetificado ligado aos rumos do Estado de Israel. Judeu se torna então um adjetivo, um traço que se associa e qualifica o sujeito, entre os muitos outros elementos possíveis na constituição da identidade, sem hierarquia ou privilégio de um em detrimento dos demais.

É claro que este posicionamento traz também todas as duplicidades e todos os obstáculos referentes ao deslizamentos desejados. Diz o autor: “esta característica é atípica, ainda que eu não esteja só e conheça quem seja como eu. Esta característica é complexa, híbrida, subdeterminada, polideterminada, comportando nela mesmo conflitos, antagonismos e, também, eventual fecundidade” (MORIN, 1997:145).

As propostas e o testemunho de Morin parecem, num certo sentido, ser o caminho trilhado por Woody Allen ao longo de sua carreira profissional, principalmente na escritura dos roteiros

cinematográficos. Sendo nova-iorquino e de ascendência judaica<sup>2</sup> (entre outros atributos) e tendo realizado 44 filmes, o diretor já tematizou a si mesmo e as suas tradições em muitos de seus longas.

Morin define um pós-marranismo específico que poderia ser pensado justamente na filmografia de Allen: o dos judeus que, a partir dos séculos XIX e XX, apesar de se considerarem como o resultado de um movimento múltiplo de emancipação, consciência e identidade e portanto, de secularização dos laços religiosos restritivos, não se integram completamente ao mundo dos gentios. Desta forma, sua produção artística não pode ser totalmente definida nem pela inserção na cultura leiga, nem na ligação com a tradição judaica, mas na pluralidade desta interseção.

Isto os torna homens questionadores, deslocados, delinqüentes, sujeitos que encaram a construção da individualidade através do inevitável contato com o outro, do cruzamento entre os muitos elementos que multiplicam a identidade. No caso específico de Allen<sup>3</sup>, as marcas da tradição judaica são utilizadas como matéria-prima para a construção cinematográfica, especialmente no que diz respeito ao tipo de humor explorado nas temáticas, nos textos e nas cenas dos filmes.

Como Morin, Woody Allen transforma o judaísmo em adjetivo, sem deixar que a origem religiosa limite sua perspectiva cultural, e procura marcar, mesmo que melancolicamente ou na forma de paródias<sup>4</sup>, as nuances emocionais e psicológicas dos encontros que nos tornam quem somos. As questões existenciais de seus personagens sempre foram um interesse especial do diretor, que prefere concentrar o foco das narrativas nos detalhes dos conflitos psicológicos internos ao invés da descrição de ações expansivas.

Ele mesmo já foi ator em muitos de seus longas-metragens, tendo criado um tipo que se repete em diferença a cada história: o nova-iorquino problemático apaixonado pela metrópole: “Sinto que, se eu atuo num filme sofisticado, acabo fazendo o tipo do neurótico de Nova Iorque que você já viu tantas vezes, que é, digamos, tão inteligente quanto eu na vida normal, o que não é muito” (ALLEN *apud* LIMA, 2008:38).

É importante ressaltar que nosso intuito é o de enxergar na obra do cineasta pontos de contato com a proposta de pós-marranismo de Morin, e não fazer dele um exemplo aplicado da discussão levantada pelo autor<sup>5</sup>. Há também a valorização de uma noção de olhar estrangeiro que perpassa a produção artística do diretor, uma vez que o estrangeiro, o não-familiar, possui a qualidade de trazer o frescor do olhar e a vigilância da estranheza, de novos pontos de vista, e nos parece que esta tenha sido uma das estratégias utilizadas por Allen.

Esta concepção de estrangeiro aparece, além das marcas retrabalhadas de uma cultura judaica, na representação das cidades. Até 2004, Nova Iorque é um dos personagens principais nos filmes de Allen. Depois disso, o diretor realizou três longas em Londres (*Match Point*, de 2005, *Scoop*, de 2006 e *O sonho de Cassandra*, de 2007) e o mais recente, *Vicky Cristina Barcelona*, na Espanha.

No período nova-iorquino, o cineasta incorpora a cidade não só como cenário e mediação

---

<sup>2</sup> Um indicativo dos deslizamentos identitários realizados por Woody Allen já se mostra na escolha deste nome como apresentação profissional, deixando de lado o original, Allan Stewart Konigsberg, muito mais ligado à ascendência judaica.

<sup>3</sup> Como um exemplo da iniciativa à abertura, em 2002, Woody Allen recusou-se a fazer parte do boicote ao Festival de Cannes convocado por judeus dos Estados Unidos pelo fato de o extremista de direita Jean-Marie Le Pen ter disputado o segundo turno das eleições presidenciais na França. O cineasta deu declarações afirmando que boicotes deste tipo eram as ações de protesto usadas justamente por nazistas contra judeus antes da Segunda Guerra Mundial.

<sup>4</sup> Vale lembrar, por exemplo, o filme *Zelig* (1983), que já tratava da temática da assimilação dos judeus e outros grupos de imigrantes na cultura norte-americana, através da história, de Leonard Zelig (Allen), um homem que com habilidade de mudar de comportamento e de aparência de acordo com seu interlocutor.

<sup>5</sup> Woody Allen transforma a herança judaica ao fazê-la dialogar com outras referências, mas não a abandona. Perguntado em entrevista sobre as conseqüências de um cinema do “multiculturalismo sem fronteiras”, o diretor reiterou o adjetivo judeu como traço de sua identidade: “Sou judeu, fui criado num ambiente judaico. Esse é meu idioma. Acho que nunca conseguiria escrever de forma convincente sobre uma família negra. Tive essa conversa diversas vezes com o (cineasta negro) Spike Lee. Duvido também que ele consiga escrever de forma convincente sobre uma família judia” (Disponível em [http://www.terra.com.br/istoe/1850/1850\\_vermelhas\\_02.htm](http://www.terra.com.br/istoe/1850/1850_vermelhas_02.htm). Acesso em: 22/11/08).

das narrativas, mas principalmente como tecido no qual as tramas desenvolvidas puderam ser costuradas e entrelaçadas. A cidade interage, revela, organiza e é somente através do âmbito urbano que os signos garantem toda a potencialidade de sentido.

Mais ainda, a metrópole, centro dos excessos – de população, de imagens, de estímulos, de trabalho, de consumo – e da vida acelerada em ritmos cada vez mais rigorosos, contribui para o crescimento das angústias e da solidão. Os personagens de Woody Allen sofrem por estar sozinhos, mas também sofrem no contato com o outro e com si mesmos, figuras desconhecidas dentro do turbilhão do caos urbano. Somos estrangeiros em nosso próprio cotidiano e sofrer parece ser inevitável: um diálogo do filme *A Última Noite de Bóris Grushenko* (1975) reitera o argumento:

*Sonja*: Natasha, amar é sofrer. Para evitar o sofrimento, é necessário não amar. Mas aí, sofremos por não amar. Então, amar é sofrer, não amar é sofrer, sofrer é sofrer. Ser feliz é amar, ser feliz, então, é sofrer, mas o sofrimento nos torna infelizes, assim, para ser infeliz é preciso amar, ou amar para sofrer, ou sofrer por muita felicidade, espero que você esteja anotando tudo isso.<sup>6</sup>

Em “Paisagem urbana”, Win Wenders analisa a concepção de cidade e suas representações no cinema. Para ele, muito mais do que planos superficiais na composição das cenas e dos eixos narrativos, os elementos urbanos possuem as marcas de identidades próprias ligadas à memória, à história e aos modos de vida de uma sociedade. Cabe ao cinema exhibir ou ocultar estas marcas, tratando os espaços cheios e vazios com a mesma importância para que os significados se desdobrem.

“Eu gosto das cidades. Mas às vezes é necessário deixá-las, contemplá-las de longe para que possamos encontrar o que nos agrada nelas” (WENDERS, 1994:188). O autor defende que o imaginário exerce um papel fundamental no registro e na leitura do ambiente urbano, e é através deste imaginário, unido a uma contemplação dos detalhes, do pequeno, ao invés dos excessos que ofuscam a visão, que tanto espectador como realizador podem ser estimulados.

As cidades são, portanto, espaços imaginados que permitem a narração. Esta proposição está na escolha da música-tema de *Vicky Cristina Barcelona*, “Barcelona”, do grupo *Giulia y los Tellarini*<sup>7</sup>. A letra trata do amor à cidade imaginada e da dificuldade em lidar com as muitas imagens que ela produz, numa confusão entre a paisagem urbana e os conflitos das existências humanas. A procura, sem encontro definitivo, do outro e de si, tem na cidade sua materialização mais contemporânea e os impactos mais imediatos no sujeitos.

Os versos denunciam o binômio transparência-opacidade dentro da cidade, a transparência da familiaridade da idéia da cidade narrada e a opacidade do contato com o desconhecido, termos de uma configuração intercambiante – “Barcelona, y mientras estea llena / De cara de gente extranjera, / Conocida, desconocida ... / y vuelta a ser transparente”. O estrangeiro é uma maneira de revelar a cidade e ao mesmo tempo um comportamento a ser assumido, já que o olhar de estranhamento é o que revigora a narração de Barcelona: “porque es tan fuerte que sólo podré vivirte en la distancia”. A vida na cidade só atinge a plenitude na escrita da canção.

Para Nelson Brissac, é necessário converter a cidade em paisagem, para que ela possa ser redescoberta e revelada a partir do estranhamento. Esta habilidade de conversão está concentrada em três figuras principais – o flâneur, o viajante e a criança –, todas capazes, a seu modo, de construir através da experiência da distância, o olhar sem vícios que percebe os elementos a sua volta como se pela primeira vez. A idéia é tornar desconhecido o que é conhecido para que as imagens da cidade ganhem vida, e não pareçam mera repetição, indistinguíveis na profusão de traços semelhantes e sem sentido.

A partir do filme *Scoop*, o olhar cinematográfico de Woody Allen sobre a cidade é

<sup>6</sup> Tradução minha. Disponível em: <http://www.woodyallen.com/quotes.html>. Acesso em 22/11/08.

<sup>7</sup> Curiosamente, a música foi selecionada porque o grupo deixou um CD na recepção do hotel de Woody Allen, que por acaso resolveu escutá-lo durante um trajeto de carro.

construído de maneira diferente. Ele se torna um estrangeiro em outro país, e assume esse papel para estabelecer uma relação entre as culturas, os valores e os idiomas, exercício que está mais evidente no caso de *Vicky Cristina Barcelona*.

Ao ser perguntado, em uma das entrevistas de divulgação do filme, se houve alterações em seu processo criativo por ter de gravar em locações na Espanha com parte da equipe sendo espanhola, o cineasta respondeu: “Sim, simplesmente por ir a um país estrangeiro e estar em um ambiente completamente diferente. O fato de que, neste filme, trabalhei com pessoas que não falavam minha língua me obrigou a ter idéias muito diferentes”<sup>8</sup>.

Enquanto a Nova Iorque da filmografia era retratada por um de seus habitantes, alguém que passou toda a vida na cidade e fez dela inspiração, tema e personagem, Barcelona e Olviedo, embora compostas com um preciosismo fotográfico, são capturadas pelas lentes de um visitante. As cidades espanholas são apresentadas na sua camada mais externa, como cartões postais, em parte pela referência ao turismo que Vicky e Cristina (também estrangeiras) fazem, em parte pela cristalização de um olhar que propositadamente valoriza a superfície, justamente para denunciar que os conflitos estão nos interiores dos sujeitos e não no local onde eles se encontram.

Em análise do filme *Terra Estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, Ana Cláudia Viegas propõe que mais que revelar os conflitos interiores, a incorporação do estrangeiro na narrativa cinematográfica obriga o contato com o outro e com si mesmo, independente da locação escolhida para a ação. Enfrentar a questão da diferença nas muitas situações em que ela se apresenta é uma tarefa comum aos sujeitos na contemporaneidade.

### **3 Vicky Crsitina Barcelona**

Doug amava Vicky que amava Juan António que amava María Elena que amava Cristina que não amava ninguém. Doug se casou, Vicky recebeu um tiro, Juan António se separou, María Elena tentou se matar e Cristina continuou sem amar ninguém. A brincadeira com o poema *Quadrilha*, de Drummond, embora despretensiosa, demonstra a dificuldade de relacionamento tematizada em *Vicky Cristina Barcelona*.

No choque entre o Novo e o Velho Mundo, países diferentes, línguas diferentes, projetos diferentes, tudo se direciona para que o contato com o outro seja constituído de uma complexidade ameaçadora. O filme expõe a todo momento os modos de vida como sendo duplos – os caminhos que trilhamos e os desejos que são deixados de lado – e a alternância e a dúvida movimentam a narrativa.

É Vicky a protagonista do filme, quem centraliza a tensão psicológica principal. As experiências dos demais se cruzam e estabelecem pontes para a história de Vicky, e para o aprofundamento da discussão sobre os tabus e as convenções sociais que envolvem os relacionamentos humanos e a natureza dos sentimentos afetivos.

A dificuldade de adaptação, questão que aparece desde o início do cinema de Allen, é neste filme o cerne da trama. Isto fica claro, por exemplo, nas barreiras linguísticas enfrentadas pelos personagens: nem Vicky nem Cristina falam espanhol, e enquanto a primeira tenta aprender o idioma num curso – assumindo num dado momento sua incapacidade de lidar com a língua fora dos livros – a segunda não consegue se comunicar plenamente nem com Juan António nem com María Elena.

A diferença entre as línguas, mais do que uma marcação do elemento estrangeiro, é também um reforço dos problemas de comunicação entre as personagens. Problemas estes que estão presentes tanto no diálogo entre elas quanto na delimitação de seus próprios desejos. Neste sentido, Homi Bhabha retoma de Benjamin o conceito de “estrangeiridade” para analisar a encenação da diferença cultural: a língua assume um caráter performático na medida em que a sua construção e as

---

<sup>8</sup> Disponível em:

[http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/08/15/woody\\_allen\\_fala\\_sobre\\_vicky\\_cristina\\_barcelona\\_-547765124.asp](http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/08/15/woody_allen_fala_sobre_vicky_cristina_barcelona_-547765124.asp). Acesso em 22/11/08.

suas utilizações se dão em ato, em processo, e a associação da linguagem à comunicação cria sistemas diferenciais de significação social e cultural.

Em um diálogo com Vicky, Juan António explica que seu pai, apesar de poeta, não quis aprender outras línguas além do espanhol para não perder a pureza da língua pátria, que pode ser perdida na tradução. Bhabha considera que no processo de tradução lingüístico e cultural, o conteúdo é tornado desconectado pela forma da significação, mas isso pode enriquecer os sentidos a partir do estranhamento gerado.

Esta “inadequação” é o que mantém o frescor das trocas, das apropriações mútuas e das resignificações propostas numa perspectiva transcultural, capaz de promover o contato sem neutralizar nenhuma das partes envolvidas, na medida em que resguarda as diferenças: “no ato da tradução, o conteúdo “dado” se torna estranho e estranhado, e isso, por sua vez, deixa a linguagem da tradução, *Aufgabe*, sempre em confronto com seu duplo, o intraduzível – estranho e estrangeiro” (BHABHA, 2007:230-231).

Durante todo o filme há o esforço de Juan António para que María Elena falasse inglês diante de Cristina. A cena em que ela revela aos amantes sua infelicidade e a necessidade de terminar a relação é centrada na incomunicabilidade. A moça não sabe realmente o que quer, mas decide que aquele relacionamento não preenche seus anseios da forma como gostaria. Ela faz um discurso em inglês para explicar a situação e é recebida com uma reação extrema de María Elena, que, contrariada, começa a gritar ofensas e lamentos, em espanhol.

Cristina também busca ao longo da trama maneiras de se expressar, de exteriorizar suas angústias e sua visão de mundo. Ela vai a Espanha depois de um projeto cinematográfico malsucedido e, ao conhecer Juan António e os amigos dele, tenta escrever poesias para registrar seus sentimentos e apreensões. É na fotografia, graças ao apoio dos dois amantes, que ela encontra, mesmo que brevemente, uma linguagem artística. Há muitas línguas presentes em *Vicky Cristina Barcelona*: a distância entre o inglês e o espanhol, trazidos em ato pelos personagens que carregam em si as referências de suas origens, a expressão através da arte, fotografia, poesia, pintura, e a intertextualidade construída através do cinema.

Allen faz uso de clichês e de esteriótipos para marcar, através do humor, o choque entre as culturas: os norte-americanos, racionais e analíticos, ponderam cada aspecto de cada situação e são um grupo envolvido em relações de trabalho – tanto Doug quanto Mark são bem-sucedidos profissionais de grandes empresas; Vicky analisa as vantagens do casamento a partir das possibilidades materiais e do conforto de uma relação previsível. Os espanhóis, por outro lado, são passionais e caóticos: seus problemas são resolvidos não a partir de considerações e análises racionais, mas pelo embate direto entre corpos e sujeitos, que ao chegarem ao limite e ao extremo, podem atingir a catarse.

Além disso, a composição cinematográfica da Espanha retoma certas referências tema a partir de duas orientações: a primeira delas, os pontos turísticos de Barcelona, clichês da expectativa da viagem turística retratados somente em sua superfície. Vicky e Cristina viajam para o auto-conhecimento e não aprofundam sua relação com a cidade. Mesmo assim, Barcelona dá nome ao título do filme<sup>9</sup>, e o cineasta pretende com isso apresentar a cidade que permite que a trama seja tecida e que as mulheres se encontrem, apesar de Barcelona, em muitos aspectos, se perder na tradução.

A segunda orientação é a referência ao cinema de Pedro Almodóvar. A influência almodovariana vai desde a paleta de cores fortes e o reforço dos tons vermelhos presentes na fotografia, passando pelos relacionamentos pontuados pelo desejo, pelas mulheres que dominam a narrativa e pelos tipos exagerados, até a escolha de Javier Bardén e Penélope Cruz como personagens do núcleo principal.

Os atores são presença recorrente nos filmes de Almodóvar, e diferentemente de quando

---

<sup>9</sup> Na maior parte dos mercados nos quais o filme foi lançado comercialmente, o título *Vicky Cristina Barcelona* foi mantido (Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0497465/>. Acesso em 22/11/08).

participam de longa-metragens hollywoodianos, nas produções espanholas geralmente falam a língua nativa e não o inglês. Penélope Cruz, em especial, atuou nos últimos dois filmes realizados pelo diretor espanhol, *Los abrazos rotos* (2009) e *Volver* (2006). A atriz, que já tinha sido indicada anteriormente por *Volver*, venceu o Oscar em 2009 na categoria de melhor atriz coadjuvante pela atuação em *Vicky Cristina Barcelona*. Cruz agradeceu justamente ao cineasta espanhol pelo apoio ao longo de sua carreira<sup>10</sup>.

Vale ressaltar que os elementos almodovarianos são utilizados por Allen na forma de clichês, como estratégia de efeito para cristalizar uma visão de Espanha a ser problematizada e ironizada e para que o humor e a paródia ganhem mais força. Embora os dois diretores utilizem processos diferentes, a linguagem cinematográfica intertextual é uma das chaves de leitura para o filme.

A figura do narrador em *off* é outra referência à linguagem. Os personagens não se entendem entre si e não sabem exatamente o que querem, e no jogo do desejo e da decepção é preciso que o espectador participe da tensão e não se perca nos conflitos, percebendo a duplicidade entre falas e ações. O desfecho da história é apresentado da seguinte forma:

*Narrador em off:* Vicky voltou para casa para ter o seu casamento grandioso com Doug. Para a casa que eles finalmente decidiram comprar. E para viver a vida que ela previu para si antes daquele verão em Barcelona. Cristina continuou procurando... certa somente, daquilo que ela não queria.<sup>11</sup>

O tema da dissertação de Vicky ressalta ainda mais a duplicidade: a identidade catalã, por si só um recorte problemático, é estudada através de uma análise, feita por uma estrangeira, dos pontos turísticos e saraus de Barcelona e Olivedo. Porém, ninguém no filme fala catalão – uma língua historicamente marcada como a materialização de conflitos com a cultura espanhola – e esta intencionalidade parece ser o diretor perguntando: o que é identidade catalã? Será que isto existe?

Hans Ulrich Gumbrecht propõe em “Minimizar identidades” que consideremos a noção fechada de identidade sempre ligada ou à nostalgia de uma origem perdida ou ao ressentimento da falta de liberdade pela opressão. Por isto, esta perspectiva sempre tende a restringir a diversidade e a pluralidade, o que leva o autor a sugerir a iniciativa de “minimizar o uso dos conceitos coletivos e individuais de identidade” (GUMBRECHT, 1999:123) para que as experiências dos indivíduos e das coletividades possam ser multiplicadas.

A idéia é a abertura, não isenta de dificuldades, para a acumulação de várias identidades, um jogo flexível de papéis sociais que permita que o sujeito desloque constantemente a subjetividade e a alteridade. Neste sentido, ao ironizar os estereótipos identitários, subvertendo os clichês de comportamento e de estilos de vida, Woody Allen monta sua “carteira de identidades”, no plural como a sugestão de Gumbrecht, e cria uma narrativa que defende a necessidade de se arriscar para mantermos nossa humanidade.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] AUGÉ, Marc. *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2009.
- 2] BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

---

<sup>10</sup> “A espanhola Penélope Cruz venceu o primeiro prêmio da noite e faturou o Oscar de melhor atriz coadjuvante por sua participação no filme “Vicky Cristina Barcelona”, de Woody Allen. Apesar disso, fez questão de homenagear o cineasta Pedro Almodóvar, “por tantas aventuras juntos”. (Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1014307-7086,00-PENELOPE+CRUZ+GANHA+O+OSCAR+E+HOMENAGEIA+ALMODOVAR.html>. Acesso em 22/02/09).

<sup>11</sup> Tradução minha.



- 3] BRISSAC, Nelson. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nelas? In: *Revista USP*, n.15. São Paulo, set/out/nov 1992.
- 4] GUMBRECHT, Hans Ulrich. Minimizar identidades. In: JOBIM, J.L. (org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999.
- 5] LIMA, João Gabriel de. Mergulho na mente do artista. In: *Revista Bravo*, 135. São Paulo: Ed. Abril, novembro de 2008.
- 6] MORIN, Edgar. Do submarrano ao pós-marrano. In: *Meus demônios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- 7] PELOSO, Silvano. Identidade nacional e sociedade multicultural. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 3. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1996.
- 8] VIEGAS, Ana Cláudia. Walter Salles em terra estrangeira. In: *Cinemais*, n.21. jan/fev 2000.
- 9] WENDERS, Win. A paisagem urbana. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. No 23: Cidade. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994.

---

**i Fabiana CRISPINO, Doutoranda**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Departamento de Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura, Cultura e Contemporaneidade

E-mail: fabi\_crispino@yahoo.com