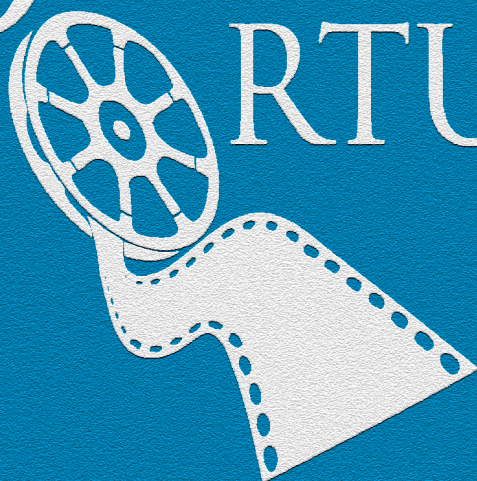
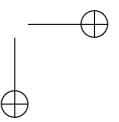
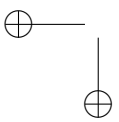
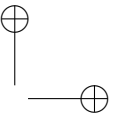
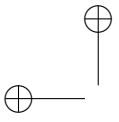


FREDERICO LOPES (ORG.)

P C INEMA
em
P RTUGUÊS
III JORNADAS



livros
LABCOM
books



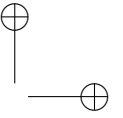


Frederico Lopes (Org.)

Cinema em Português: III Jornadas

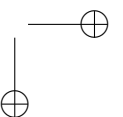
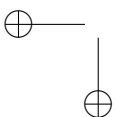
LabCom Books 2012





Livros LabCom
www.livroslabcom.ubi.pt
Série: Cinema e Multimedia
Direcção: José Ricardo Carvalheiro
Design da Capa: Cristina Lopes
Paginação: Filomena Matos
Covilhã, 2012

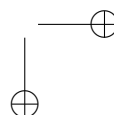
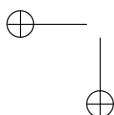
ISBN: 978-989-654-092-0

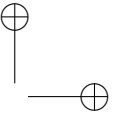
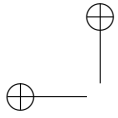




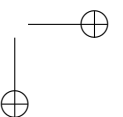
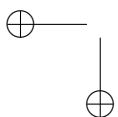
Índice

Apresentação	1
O Cinema em Português <i>por Paulo Serra</i>	7
História do cinema português: o estado da investigação <i>por Paulo Viveiros</i>	11
Uma Fenomenologia da Filmografia de Manoel de Oliveira: uma devolução da identidade <i>por Fátima Pinheiro</i>	21
A canção como alegoria histórica em <i>Um Filme Falado</i>, de Manoel de Oliveira <i>por Juliana Panini & Wiliam Pianco</i>	35
<i>Belle Toujours</i>: a beleza eterna do cinema como teatro da vida <i>por Maria do Rosário Lupi Bello</i>	49
<i>Solo de violino</i>: Uma história maldita revista por Monique Rutler <i>por Ana Catarina Santos Pereira</i>	59
A Curta-Metragem e o Novo Cinema Português <i>por Paulo Cunha</i>	79
Deslocações espaciais: a comunidade de <i>zombies</i> em Pedro Costa <i>por Susana Viegas</i>	87





A retórica do tempo no cinema de João César Monteiro <i>por Paula Soares</i>	95
<i>Os Mutantes</i>, de Teresa Villaverde: da violência juvenil no cinema português. O resgate do mundo real <i>por Ana Barroso</i>	101
Anexo – Demanda da verdade: de Cabo Verde a Trás-os-Montes <i>por Frederico Lopes</i>	115





Apresentação

Frederico Lopes
Universidade da Beira Interior

Até ao lavar dos cestos...

A edição dos textos relativos às comunicações apresentadas nas III Jornadas de Cinema em Português, realizadas em 2010, faz lembrar a produção atribulada de alguns filmes portugueses: o mesmo cenário de muitos e longos anos de gestação e a ameaça constante de nunca se verem concluídos. Mas, tal como nos filmes em geral e sobretudo nos bons filmes em particular, que podemos ver uma ou várias dezenas de anos depois de terem sido feitos sem que o nosso interesse esmoreça, assim esperamos que os leitores se possam encontrar com estes textos finalmente resgatados do limbo e das trevas de alguns anos de eclipse editorial. Aos autores dos textos apresento um pedido de desculpas e assumo toda a responsabilidade do sucedido. Aos leitores direi: mais vale tarde que nunca.

Como dissemos desde a primeira hora, as Jornadas de Cinema em Português visam promover o encontro regular de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no espaço da chamada lusofonia. Reconhecemos as dificuldades em chegar aos cinemas, aos cineastas e às instituições culturais dos jovens países africanos, mas insistimos em trazer para este espaço os cinemas por onde passa a língua portuguesa, na esperança de aí poder encontrar pistas de leitura para fenómenos tão interessantes como a identidade, as representações do poder e outras particulares visões do mundo. Estas



Jornadas visam também explorar o carácter multidisciplinar nas relações do cinema com as outras artes, bem como alargar e partilhar os momentos de um encontro regular com escritores, artistas, cineastas e outros agentes culturais do vasto espaço geográfico dos países que conosco partilham a língua portuguesa. Ora bem, nesta edição houve uma feliz conjugação de vontades que nos permitiram reunir na mesma semana três eventos que, de certa maneira, se complementaram: O II Congresso Internacional Relações Culturais Portugal – África; As Jornadas multidisciplinares – Representações da Portugalidade e as III Jornadas de Cinema em Português. Deste modo, foi possível desfrutar, para além das treze comunicações apresentadas nas Jornadas, da presença do cineasta Leão Lopes e do seu filme *Ilhéu de Contenda*, e da participação da dupla criativa Regina Guimarães e Saguenail e do seu filme *Sabores*.¹ Os três cineastas participaram nos debates sobre os seus filmes e apresentaram também comunicações sobre cinema no II Congresso Internacional Relações Culturais Portugal – África. Com as Jornadas multidisciplinares – Representações da Portugalidade, foram apresentadas três comunicações na área do cinema português. Assim, Paulo Granja dissertou sobre "As coisas que não se vêem": Subjectividade e Identidade em *Aquele Querido Mês de Agosto*; Daniel Ribas mapeou a Identidade Portuguesa em *João Canijo* e Frederico Lopes apresentou uma primeira abordagem sobre as representações de Portugal Colonial através dos filmes portugueses.

Esperamos poder continuar a desenvolver este tipo de ações conjuntas dos diferentes Departamentos da nossa Faculdade de Artes e Letras, explorando uma convergência de interesses e rentabilizando, da melhor maneira possível, os poucos recursos financeiros de que ainda vamos dispor.

A cinematografia de Manoel de Oliveira marcou as comunicações e os debates do primeiro dia das Jornadas. Presença incontornável no cinema português, a obra de Manoel de Oliveira tem merecido nas nossas jornadas a atenção de investigadores e académicos das mais diversas áreas científicas, com metodologias de investigação específicas, frequentemente centradas nos estudos históricos, filosóficos, políticos e literários. Tem sido curioso assistir a estas diferentes abordagens que bem atestam a apetência que os objetos filme despertam nas mais diversas disciplinas pelas afinidades, cumplicidades

¹Publicamos em anexo um breve texto que serviu de apresentação dos realizadores e dos seus filmes que aqui exibiram.

e todo o tipo de implicações que se descortinam no cinema. Ana Rita Mendes, tomando o filme “Non ou A Vã Glória de Mandar”, de Manoel de Oliveira, apresentou uma proposta de análise desse filme e reconheceu a importância dos filmes como ferramenta pedagógica na sala de aulas, concretamente nas aulas de história, mas defendeu também a necessidade de formação dos professores na área específica do cinema, indispensável para que os professores saibam do que estão a falar quando analisam um filme. Fátima Pinheiro apresentou uma comunicação em que fez uma abordagem fenomenológica da filmografia de Manoel de Oliveira, na sua aproximação à dimensão humana do real, através de uma busca existencial da verdade e do acontecimento. Wiliam Pianco apresentou uma análise do discurso fílmico presente em “Um Filme Falado”, também de Manoel de Oliveira. Problematizando as noções de nação e globalização, centrou-se na canção tradicional grega intitulada “Nerantzola”, que interpreta como uma alegoria histórica e lhe permite descortinar a configuração de um mundo globalizado na contemporaneidade, com a inserção da nação portuguesa na Comunidade Económica Europeia, bem como a sobreposição de culturas no âmbito do dilema entre Ocidente e Oriente. Finalmente, Maria do Rosário Lupi Bello, partindo da conceção que Manoel de Oliveira tem do teatro como arte suprema, à qual o cinema apenas acrescenta a capacidade de fixação, apresentou uma análise do filme “Belle Toujours”, pondo em evidência o interesse de Oliveira por temas documentáveis, o seu gosto pela matriz literária, a explícita relação que estabelece entre cinema e teatro, a importância que dá tanto ao silêncio quanto à palavra, o propósito contemplativo manifestado nos seus filmes e a força de provocação do seu cinema.

Para além das abordagens multidisciplinares, as teorias do cinema continuam a merecer um lugar de destaque e os nomes de cineastas como César Monteiro, Pedro Costa, Teresa Villaverde, Monique Rutler ou Miguel Gomes estiveram presentes neste ano de 2010. Ana Catarina Pereira aplicou as teorias feministas do cinema para debater as questões de género presentes no filme “Solo de Violino” de Monique Rutler. Patrícia Vieira abordou a questão do cinema e ruralidade no Estado Novo, analisando filmes produzidos nos anos 30 e 40, como “Canção da Terra” de Brum do Canto, “Aldeia da Roupa Branca” de Chianca de Garcia, ou “Ribatejo” de Henrique Campos, que, em seu entender, espelham os valores de ruralidade propagados pela ideologia do Estado Novo. Paulo Cunha apresentou nesta edição uma faceta menos divulgada do

Cinema Novo, que se prende com as curtas-metragens. A sua comunicação destacou a produção dos filmes de formato reduzido, com equipas de filmagem e tempos de rodagem reduzidos, com orçamentos substancialmente mais reduzidos, com preocupações comerciais (ao nível da distribuição e exibição) reduzidas e com uma liberdade criativa apreciável, condições que tornaram este género de filmes – turístico, industrial, publicitário, institucional – um terreno privilegiado de aprendizagem, de treino e de experimentação na prática fílmica dos jovens cinéfilos aspirantes a realizadores. Nestes termos, Paulo Cunha acha legítimo questionar se o novo cinema português poderá ter começado nas curtas-metragens ou se nunca teria sido uma realidade enquanto momento de renovação ética, estética e técnica sem que os seus cinéfilos tivessem passado pelas curtas-metragens. Susana Viegas colocou também em evidência a relação íntima entre as longas e as curtas-metragens realizadas por Pedro Costa, analisando detalhadamente as ligações estabelecidas entre “Tarrafal” (2007) e “A Caça ao Coelho Com Pau” (2007) relativamente aos precedentes “Casa de Lava” (1994) e “Juventude em Marcha” (2006). No terceiro dia das Jornadas, Paula Soares, explorando as relações entre a filosofia e o cinema, fez uma leitura muito particular da obra fílmica de João César Monteiro. Partindo da constatação da extensão do tempo nos planos dos seus filmes, foi de encontro à ideia de uma retórica do tempo. Um tempo "suspenso", conceito estabelecido pelo pensador José Gil, no seu livro Salazar: A Retórica da Invisibilidade. Concluindo que da experiência da retórica salazarista, ficou algum do cinema português influenciado culturalmente pela noção de tempo "suspenso", em particular o cinema de João César Monteiro. Ana Isabel Soares, por sua vez, veio propor uma análise do filme “As Operações SAAL” de João Dias, contrapondo-o a filmes anteriores de temática semelhante, como “Continuar a Viver”, de António da Cunha Telles, e “Elogio ao 1/2”, de Pedro Sena Nunes.

No último dia dedicado às Jornadas, Ana Barroso, explorando ainda as relações entre a filosofia e o cinema e partindo do pressuposto de que o cinema é uma arte capaz de gerar pensamento, propõe-nos um olhar sobre o filme “Os Mutantes”, que, por sua vez, também nos olha. Serve o filme de Teresa Villaverde para fazer uma reflexão sobre a violência juvenil no cinema português. No entender de Ana Barroso, sem moralismos ou explicações que sosseguem o espectador, o filme “Mutantes” solicita um espectador ativo e um olhar atento para que o mundo fílmico seja estruturado, permitindo ao mesmo

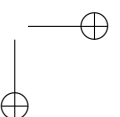


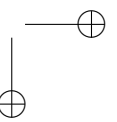
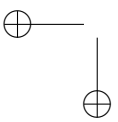
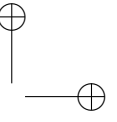
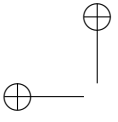
tempo uma nova perceção da realidade. Apostando em atores adolescentes não-profissionais, o tom do filme é mais autêntico e emocional, contribuindo para uma estética enformada pelo realismo, mas de uma sensibilidade ficcional redentora. Finalmente, foi apresentada a comunicação de Joanna Espinosa sobre a questão identitária do índio através da reapropriação da sua imagem no cinema brasileiro. Traçando um percurso que vem desde os anos de 1920, passa pelo Novo Cinema e chega aos anos de 1990, a autora da comunicação caracteriza os diferentes tipos de olhar sobre a questão identitária e a dificuldade de integração do índio na sociedade brasileira, patente em filmes emblemáticos, acabando por nos apresentar o exemplo de alguns cineastas libertos do sentimento de culpabilidade que se reapropriam daquela temática, não hesitando em olhar criticamente os numerosos problemas subjacentes às comunidades ameríndias.

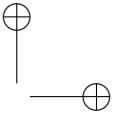
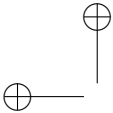
Esta publicação é a versão escrita e impressa em papel² das comunicações apresentadas oralmente nas III Jornadas Cinema em Português, realizadas na Covilhã, na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, de 25 a 29 de Outubro de 2010. A realização das «Jornadas de Cinema em Português» foi e continua a ser possível graças à colaboração e ao empenho de várias pessoas e entidades, entre as quais destacamos o Labcom – Laboratório de Comunicação Online da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, o ICA – Instituto do Cinema e Audiovisual e a FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia. A todos o nosso bem-haja.

Frederico Lopes

²Estes textos começam por estar disponíveis, gratuitamente, em formato eletrónico, através das páginas do Labcom – Laboratório de Comunicação On-line da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior – www.livroslabcom.ubi.pt







O Cinema em Português

Paulo Serra

Universidade da Beira Interior

Depois do cinema nacional

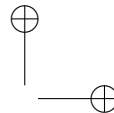
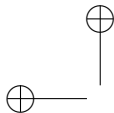
NUM dos ensaios incluídos na sua obra *O Esplendor do Caos*, Eduardo Lourenço reflecte sobre “A cultura na era da mundialização”.¹

Se bem interpreto a posição de Eduardo Lourenço, o problema da mundialização da cultura, que é simultaneamente a sua “americanização”, não é tanto o de ela ser o resultado de uma espécie de imperialismo cultural, de um domínio cultural imposto por meios políticos, militares ou mesmo económicos, mas sobretudo o da transformação da cultura em mercadoria – num certo tipo de mercadoria –, sujeita como as outras mercadorias às leis da produção, da circulação e do consumo.

Dada a sua natureza tendencialmente informacional e multimédia, a mercadoria cultural contemporânea contrasta com as outras mercadorias, ditas “materiais”, pelo menos num triplo aspecto: não se gasta no seu acto de consumo, podendo ser consumida ao infinito e propiciar, assim, um lucro acrescentado; é uma mercadoria facilmente exportável através das redes planetárias dos meios de comunicação de massa; permite a elevação ao estatuto de bem cultural de tudo o que é veiculado pelos *media*, num processo circular em que só é cultura o que é mediatizável e tudo o que é mediatizável tende a ser visto como cultura.²

¹Eduardo Lourenço, “A cultura na era da mundialização”, in *O Esplendor do Caos*, Lisboa, Gradiva, 2002 (4ª edição), pp. 13-24. O ensaio aparece datado de 1994; a 1ª edição do livro é de 1998.

²Diz Eduardo Lourenço: “daí a novidade – sobretudo dada a sua escala – da nova fase de mundialização: o *cultural* como um *bem* de rendimento praticamente infinito, *objecto de apropriação*, em termos de mercadoria, através da nova função que os *multimédia* lhe conferiram. E, se a América é a superpotência cultural num sentido até hoje inédito, não o deve apenas, nem essencialmente, à pura hegemonia do económico em sentido clássico, mas à *culturização* de todos os objectos de consumo que a edição, a rádio, a televisão, a civilização enquanto *espectáculo planetário* permanente, exigem.” (Lourenço, “A cultura na era da mundialização”, p. 22).



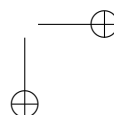
Esta nova realidade da cultura contrasta, de forma gritante, com a concepção europeia e tradicional de cultura, que vê esta como um bem sem preço, que há que colocar ao serviço do auto-desenvolvimento e da libertação do ser humano. Não admira, assim, que em vários domínios das artes, nomeadamente no cinema, os “europeus” acusem os “americanos” de defenderem a produção de (e produzirem) uma arte de massas e lucrativa, mas sem qualidade e que, portanto, não cumpre a função emancipatória e formativa que deveria ser a da cultura.

Atentemos, a este propósito, nalguns dos dados constantes do Anuário do ICA referente a 2009:³

- Os 10 filmes mais vistos em 2009 tiveram origem ou nos EUA (7), ou nos EUA com outro país (1 com o Canadá, 2 com o Reino Unido) (p. 12).
- Em 2009, foram estreados em Portugal 271 filmes de longa-metragem, dos quais 51,3% provieram dos EUA e 32,1% da Europa. No que se refere especificamente à proveniência de Portugal, foram estreados 22 filmes (p. 26).
- Em 2009, os filmes provenientes dos EUA foram vistos por 10,8 milhões de espectadores, tendo gerado uma receita de bilheteira superior a 52 milhões de euros, equivalente a uma quota de mercado de 70,5%; os filmes europeus foram vistos por pouco mais de 1,2 milhões de espectadores, tendo gerado uma receita de 5,7 milhões de euros, correspondente a uma quota de mercado de 7,7% (p. 27).
- No que diz respeito especificamente aos filmes portugueses, eles geraram uma receita de bilheteira de 1,9 milhões de euros, correspondente a uma quota de mercado de 2,5%. (p. 47).

Estes dados parecem não deixar dúvidas de que temos aqui um exemplo claro da “americanização” da cultura, neste caso do cinema.

³Instituto do Cinema e do Audiovisual, *Anuário Estatístico 2009 Facts & Figures*, Lisboa, Edição do autor (indicam-se, entre parêntesis, os números das páginas de onde foram retirados os dados).





No entanto, e como refere Eduardo Lourenço num outro ensaio incluído no livro que citámos atrás,⁴

“Denunciar a *supremacia* comunicacional dos Estados Unidos – em particular a sua expressão popular e universal de produtores de imagens – é um combate sem verdadeiro sentido cultural. [...] Contra a hegemonia e o fascínio dessa galáxia de imagens de matriz americana, ou de funcionamento à americana, não podemos grande coisa. E, se pudermos, é apenas na medida em que a partir da nossa própria matriz cultural, da nossa própria criatividade ainda não de todo perdida, podemos *criar* outra mitologia, outras imagens que tenham o mesmo poder de universalização, tal como a *literatura europeia* a possuiu durante séculos.”⁵

Estaremos nós – falo dos portugueses e dos países que se exprimem em português – em condições de criar essa mitologia alternativa? E, assim, de competir minimamente, na arena mundial, com os produtos americanos?

A nossa resposta a esta questão é afirmativa. Fundamento esta minha posição nos seguintes argumentos:

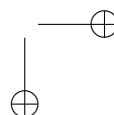
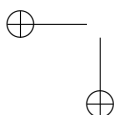
1. De acordo com dados recentes, haverá mais de 250 milhões de falantes de português em todo o mundo, prevendo-se que esse número aumente para 335 milhões em 2050. Em termos comparativos, o português é a 5^a língua mais falada no mundo (língua materna e não materna). É uma língua falada nos cinco continentes, sendo a língua oficial de oito países: Angola (12,7 milhões de habitantes), Brasil (198,7 milhões), Cabo Verde (429 mil), Guiné-Bissau (1,5 milhões), Moçambique (21,2 milhões), Portugal (10,7 milhões), São Tomé e Príncipe (212 mil) e Timor-Leste (1,1 milhões).⁶ Os falantes de português constituem, assim, ainda que por ora mais em termos potenciais do que reais, um mercado muito significativo para as obras de arte em geral e para o cinema em particular.

2. Segundo o Internet World Stats, o português está em 5^o lugar nas línguas com mais utilizadores na Internet (com 82,5 milhões) – a seguir ao Inglês

⁴Lourenço, “A nova comunicação”, pp. 31-40.

⁵Lourenço, “A nova comunicação”, p. 39.

⁶“Falantes de Português irão aumentar para 335 milhões em 2050”, in Público, 25.03.2010, consultado em 21 de Outubro de 2010, em www.publico.pt.



(536,6), ao Chinês (444,9), ao Espanhol (153,3) e ao Japonês (99,1), e acima de línguas como a Alemão, o Árabe, o Francês, o Russo e o Coreano (para nos referirmos apenas às 10 primeiras línguas). Ora, a Internet já é hoje, e será cada vez mais, um veículo e um instrumento dos produtos culturais, que vão assumindo cada vez mais a forma digital.⁷

3. Exemplos como os de Manuel de Oliveira, Teresa Villaverde e Pedro Costa (Portugal), Glauber Rocha, Hector Babenco e Fernando Meirelles (Brasil), António Ole, Ruy Duarte de Carvalho e Orlando Fortunato de Almeida (Angola), Ruy Guerra, Licínio de Azevedo, Victor Lopes de João Ribeiro (Moçambique), Sana Na N'Hada, Flora Gomes e Adulai Jamanca (Guiné), Leão Lopes (Cabo Verde), mostram que é possível romper o cerco e conseguir uma internacionalização que pode servir também para promover não só outros realizadores como outros tipos de produtos culturais.

Indo além da posição de Eduardo Lourenço, podemos interrogar-nos mesmo se a “americanização” da cultura terá de facto a amplitude que se diz ter. Se essa americanização não constitui antes, pelo menos em certo grau, aquilo a que Edgar Morin chama “encontros e mestiçagens culturais”.⁸

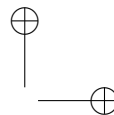
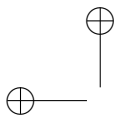
Voltando ao caso do cinema, veja-se o exemplo dos filmes de artes marciais que, vindos da China (Hong-Kong) e do Japão, se tornaram nos Estados Unidos não só um género próprio, como levaram à incorporação das diversas artes marciais nos outros tipos de filmes de acção, e não só. E não se diga que se trata apenas de subprodutos ou de produtos sem qualidade: basta lembrarmos de realizadores como Akira Kurosawa, Takeshi Kitano ou Lee Ang.

Claro que se pode ver aqui, também, mais um exemplo de “americanização”, dessa capacidade do sistema económico-mediático de tudo absorver e aceitar – com a condição, claro, de que seja vendável. Mas, mesmo que assim seja, isso só prova que a mundialização da cultura tem mais do que um sentido; que, apesar de tudo, deixa aos criadores que se encontram na “margem” – como é o nosso caso – algumas oportunidades de acederem ao “centro”.⁹

⁷Internet World Stats, “Internet world users by language: Top 10 Languages”, consultado em 21 de Outubro de 2010, em www.internetworldstats.com.

⁸Edgar Morin, “Conférence d’ouverture du Seminaire International Education et Culture”, SESC Vila Mariana, août de 2002 – São Paulo, consultado em 21 de Outubro de 2010, em www.tvsest.net.

⁹Cf. Jacques Lemièrre, “Um centro na margem: o caso do cinema Português”, *Análise Social*, vol. XLI (180), 2006, 731-765.



História do cinema português: o estado da investigação

Paulo Viveiros

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Depois do cinema nacional

O INÍCIO deste século foi determinante para a historiografia do cinema português. Na primeira década deste século foram publicadas três obras importantes, que mudaram a forma de fazer investigação pela sua novidade metodológica. Na primeira delas, *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Luis Reis Torgal assumia na introdução a necessidade de alterar o modo como se fazia a história do cinema português no país:

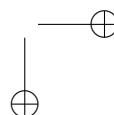
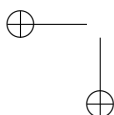
“Nota-se (...) que essa análise histórica é praticamente dominada por cineastas, críticos e técnicos de cinema e não propriamente por historiadores, o que não é significativo desde que — como sucede geralmente com áreas específicas da história, como a história da ciência — eles se integrem nas regras básicas da metodologia historiográfica” (Torgal, 2001: 15).

Disso mesmo se dava conta Manuel de Azevedo no prefácio do seu livro de 1956, *À Margem do Cinema Nacional*:

“Não esqueço que não sou, propriamente, um crítico cinematográfico, mas simplesmente um jornalista que às coisas do cinema tem vindo a dedicar alguma atenção, de um modo geral em publicações não especializadas e destinadas, portanto, ao grande público”, (Azevedo, 1956).

Além da falta de especialização e metodologia, imperava a tradição clássica de escrita da história baseada nas grandes sínteses, como era o caso de Georges Sadoul, e cujos títulos das principais obras publicadas não desmentiam: “breve”, “síntese”, “contributos”, “subsídios”. Como notava Reis Torgal: “(...) aparecem obras e artigos diversos neste contexto, normalmente

Cinema em Português - III Jornadas, 11-20



com carácter de sínteses. Os seus autores são geralmente figuras ligadas à Cinemateca Portuguesa, ao cineclubismo e à crítica cinematográfica” (Torgal, 2001: 14.).

A obra coordenada por Luis Reis Torgal marcou o início de uma viragem na forma como a investigação era feita, quer na metodologia de análise, quer na especialização de determinados períodos da história, marcando uma posição face às histórias generalistas.

As outras duas obras seguiram esse mesmo modelo de análise tendo ambas por protagonista Tiago Baptista, responsável pelos dois catálogos editados pela Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema: *Lion Mariaud Pallu* (uma obra colectiva) e *As Cidades e os Filmes*. Um e outro contribuíram para a (re)descoberta do cinema mudo português, em particular no que se refere à presença de realizadores estrangeiros em Portugal, fazendo um levantamento, tratamento e análise da informação recolhidas de fontes documentais e depoimentos no país e na Europa. Bénard da Costa assinou a nota de abertura destas duas obras referindo a sua importância, concluindo a do segundo livro assim: “De hoje em diante, ninguém mais poderá fazer a história do cinema dos anos 20 em Portugal, sem dois livros na mão: o livro de 2003 sobre os três franceses e o livro de 2008 sobre o italiano Rino Lupo (...)” (Baptista, 2008: 9).

Estes três livros demonstraram que a importância de uma metodologia de investigação validada pelas ciências sociais, e pela história em particular, fez a diferença. Não era suficiente a curiosidade de uma paixão que alimentaram as aventuras pela história do cinema português, escritas a partir de mitos e de factos não comprovados baseados em notícias de jornais e revistas¹. Era pre-

¹Dois exemplos diferentes que comprovam a afirmação feita. O primeiro retiro-o de notas de abertura a dois livros sobre o cinema português. Luis de Pina introduz a obra de Amândio Videira Santos, *Para a História do Cinema em Portugal*, afirmando: “(...) os primeiros 40 anos deste século foram de total desinteresse pelo passado da nossa cinematografia. Os seus pioneiros morreram sem deixar depoimentos e documentos que fornecessem aos vindouros pistas seguras de investigação (...)” (Santos, 1990: 5). Esta constatação é renovada na introdução que João Bénard da Costa escreve à investigação de Tiago Baptista e Éric Le Roy em *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*: “Vezes sem conta (...) me deparei com a vergonha de não poder sequer informar onde [os pioneiros do cinema em Portugal] nasceram e onde morreram. Para a biografia ou para a filmografia, havia apenas os dados, que ele próprio sabia muito incompletos, coligidos por Félix Ribeiro” (Baptista et al, 2003: 12). O segundo exemplo é caricatural, mas revelador da forma como se fazia (?) a investigação.



ciso remover o pó dos arquivos e estabelecer relações entre fontes diversas, construindo as bases para futuras investigações. A história do cinema português não podia, assim, continuar a ser feita por amadores, jornalistas, críticos ou amantes do cinema. Talvez por isso mesmo se perceba o fracasso de uma iniciativa promissora da responsabilidade da "Associação para a Promoção do Cinema Português"², que acabou antes de dar frutos. O portal amordeperdicao.pt, um projecto co-financiado pelo POSI – Programa Operacional Sociedade da Informação, tinha como objectivo a divulgação do património cinematográfico português, valorizando a sua promoção em Portugal e no estrangeiro, numa lógica de abertura à participação livre da comunidade por meio de sugestões, fornecimento de documentação adicional ou mesmo em colaborações que tinham em vista a manutenção, desenvolvimento e divulgação do portal. O sítio disponibilizava conteúdos documentais e historiográficos sobre cinema português, acompanhados por uma vertente editorial baseada em notícias, artigos de opinião e ensaios³. Enquanto durou foi sempre um sítio muito mais dinâmico do que, por exemplo, o da Cinemateca.

O papel da universidade

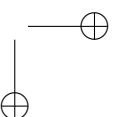
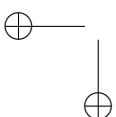
A universidade parece disposta em assumir a escrita da história do cinema português⁴, nomeadamente através da acção dos seus centros de investigação maioritariamente ligados à comunicação - alguns com linhas de investigação

Em *A Aventura do Cinema Português*, Luis de Pina introduz um subcapítulo intitulado “Vitaliano Rino Lupo”, resultado de uma gralha tipográfica que transformou “O italiano Rino Lupo”, em “Vitaliano Rino Lupo”. Gralhas esclarecidas, o realizador chamava-se afinal Cesare Lupo (Baptista, 2008: 23).

²Numa consulta online efectuada a 10 de Fevereiro de 2011, para apurar desta actividade da Associação, conseguiu-se apenas obter a informação de uma morada: R. Lopes, 117 r/c E, 1900-298 Lisboa e um número de telefone já desconectado: 218166664 (www.hotfrog.pt). No portal constava apenas uma iniciativa de divulgação do cinema português no estrangeiro (www.amordeperdicao.pt)

³No seu curto período de actividade de 2001 a 2004 - a última actualização data de 18 de Fevereiro de 2004 -, além de notícias, crónicas e base de dados, havia três ensaios: “O Cinema Mudo Português”, “O Cinema no Estado Novo” e “Cinema de Animação” de Luis Villalobos. Esta informação ainda está disponível online em <http://amordeperdicao.pt>.

⁴O livro coordenado por Reis Torgal é um trabalho de académicos e de jovens investigadores e os de Tiago Baptista, apesar de serem catálogos da Cinemateca, derivam da sua formação académica e do seu duplo estatuto de investigador/arquivista.



nas artes e outros na literatura. Neste contexto, tem sido visível a actividade do CECL (Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, do LabCom (Laboratório de Comunicação Online) da Universidade da Beira Interior, do CICANT (Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias) da Universidade Lusófona, e do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação) e a AIM (Associação de Investigadores da Imagem em Movimento). Destacamos o CIAC, que resultou da fusão do Centro de Investigação em Ciências da Comunicação e Artes (Universidade do Algarve) e do Centro de Investigação em Teatro e Cinema (Escola Superior de Teatro e Cinema do IPL), porque editou recentemente uma obra coordenada por João Maria Mendes, *Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, composta por um conjunto de entrevistas com realizadores e produtores portugueses em actividade, análises críticas e ensaios⁵. Por seu lado, a AIM é uma associação de diversos investigadores de universidades portuguesas e estrangeiras formada em 2010 que tem vindo a dinamizar a sua actividade através de jornadas (duas no primeiro ano de existência e a terceira em Janeiro deste ano) e do anunciado I Encontro Anual agendado para o início de Maio na Universidade do Algarve. Mantém um sítio online actualizado e dos seus objectivos consta a edição de uma revista de cinema.

Mas apesar de tudo isto, continua a não se compreender que com a proliferação de cursos de cinema a nível superior, não haja nenhuma unidade curricular sobre o tema⁶. Com a programa ERASMUS e a reforma do Ensino Superior a partir da Declaração de Bolonha que estimula a mobilidade de alunos na União Europeia, é difícil de entender como a universidade portuguesa não tire partido disso para atrair estudantes estrangeiros, dado o interesse que o cinema português suscita em alguns circuitos cinéfilos e intelectuais na Europa⁷. As aulas sobre cinema português integradas em unidades curriculares

⁵A obra está disponível em PDF no endereço <http://pwp.net.ipl.pt>.

⁶Na página online dos Estudos Artísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra há uma referência a uma disciplina de História do Cinema Português (disponível a partir do ano lectivo 1995-96), que depois não consta dos currículos de estudos do 1º e 2º ciclos. Cf. www.uc.pt.

Nota do organizador da publicação: Nos cursos de cinema da Universidade da Beira Interior existem, na licenciatura, a unidade curricular de História e estética do cinema português e, no mestrado, a unidade curricular de Cinema.

⁷A este respeito dou dois exemplos: a tese de doutoramento de Jacques Lemièrre defendida



de história do cinema (na Universidade Lusófona, por exemplo) parecem insuficientes para gerar procura. No entanto, as universidades têm mantido alguma regularidade na orientação de dissertações de mestrado e doutoramento na sua grande maioria defendidas na Universidade Nova de Lisboa. Neste âmbito têm-se feito estudos de caso ou de períodos específicos, como é compreensível, sendo os anos 60 (o cinema novo), o 25 de Abril e a comédia do Estado Novo, como os mais procurados, embora também se dê atenção à própria actividade da crítica cinematográfica⁸. Surgem, por vezes, outras actividades pontuais ou regulares em prol da divulgação e análise do cinema português. Como exemplo, a preservação da UBI nas três edições das Jornadas do Cinema Português, um evento ao qual falta uma maior divulgação das actas publicadas⁹ resultante também de um enorme atraso entre a realização do evento e a edição das comunicações apresentadas.

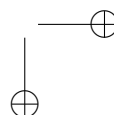
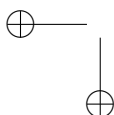
O papel da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Em relação à Cinemateca Portuguesa, e reconhecendo o papel pioneiro que manteve desde o seu fundador, Manuel Félix Ribeiro, a sensação que fica é

em 2005 na Universidade de Ciência e Tecnologia de Lille com o título “Le cinéma comme interpellation du pays. Parcours de cinéastes, événement politique et idée nationale. Le cas du Portugal après Avril 1974”, da qual se pode ler um resumo no texto “Le cinéma et la question du Portugal après de 25 avril 1974” (Mendes, 2010: 16-26); e o texto de Jacques Rancière incluído na obra colectiva organizada por Ricardo Matos Cabo sobre os filmes de Pedro Costa, “Política de Pedro Costa”.

⁸Por exemplo: Eduardo Paz Barroso, *Justificação estética do cinema português: anos 60/70*, Lisboa, UNL/FCSH, s/d (doutoramento apresentado no departamento de Ciências da Comunicação); António Faria, *A Produção Cinematográfica como Expressão da Cultura (1924-1949)*, Lisboa, UNL/FCSH, 2001 (doutoramento apresentado no departamento de Estudos Portugueses); Vasco Diogo, *Comédias cinematográficas dos anos 30/40. Textos e Contextos*, Lisboa, ICS, 1996 (mestrado); Cristina Barcoso, *O Zé Analfabeto no Cinema. O Cinema na Campanha Nacional de Educação de Adultos de 1952 a 1956*, Lisboa, Educa, 2002 (adaptação do mestrado); José Filipe Costa, *O Cinema ao Poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-7. os grupos, instituições, experiências e projectos*, Lisboa, Hugin, 2002, (adaptação do mestrado); Maria do Carmo Piçarra, *O Papel do Jornal Português na propaganda do Estado Novo*, Lisboa, ed. de autor, 2002.

⁹Acaba de ser editado as actas das II Jornadas: Frederico Lopes (org.), *Cinema em Português. Actas das II Jornadas*, Covilhã, Livros Labcom, 2011. Está disponível em PDF em: www.livroslabcom.ubi.pt.



que muito mais se poderia ter feito. Disso mesmo se parece dar conta a actual equipa directiva. A recente manifestação de abertura da Cinemateca a propósito do seu programa “1980-2010: A Cinemateca na Barata Salgueiro. Trinta anos de projecções quotidianas – o passado e o futuro” não só é uma forma de homenagear o seu anterior presidente, o carismático João Bénard da Costa, mas revela sobretudo uma vontade de mudança que há muito era exigida. Como medidas mais urgentes é necessário abrir literalmente os cofres, que haja uma maior visibilidade e dinâmica na preservação do património cinematográfico, para ficar mais acessível e de uma forma menos burocrática à investigação. A agilização desse processo passa pela reestruturação do sítio online, de modo a conter não apenas a programação e a lista das publicações, mas também um arquivo de imagens fílmicas e fotográficas (se tiverem direitos, ou forem entendidas como uma fonte de rendimento para a Cinemateca, que seja introduzida uma marca de água nas imagens para prevenir abusos ou usos indevidos), bem como alguns dos textos ou excertos dos catálogos publicados. Outra das necessidades para quem investiga e lecciona é a edição em DVD de filmes e documentários, uma necessidade satisfeita a nível internacional pela enorme oferta de filmes restaurados por diversos arquivos – uma consequência da política consertada entre historiadores e arquivistas que resultou do Congresso da FIAF em Brighton, em 1978. Uma vez mais, a Cinemateca tem aqui um papel crucial, quer seja pela edição (ou co-edição) em DVD, quer pela disponibilização de imagens online, na divulgação do cinema português. A ideia do cinema como um espectáculo imersivo de uma massa de indivíduos mergulhados numa sala escura é demasiado romântica para as actuais necessidades de investigação. Esse argumento não deve impedir a edição em DVD dos filmes que o ANIM tem restaurado e que já não têm direitos de autor nem dependem de produtoras¹⁰. Só com um acesso mais facilitado a essas colecções o trabalho poderá ser feito com mais rigor e menos desperdício de tempo. Numa das sessões do programa comemorativo da Cinemateca atrás mencionado, José Manuel Costa anunciou a intenção da Cinemateca começar

¹⁰Em 2004, a Cinemateca recusou um apoio da Universidade Lusófona de cedência de um software de busca por palavras-chave e do apoio à edição em DVD do cinema mudo português, com o argumento que já tinham esse projecto pensado. Em 2010, o fascínio do filme de João Canijo, *Fantasia Lusitana*, apoiava-se na montagem de imagens de arquivo desconhecidos do público, o que demonstra a necessidade que essas imagens nutrem no grande público e a falta que fazem aos investigadores e professores.



a editar uma revista. Com a que a AIM propõe e com a revista de cinema lusófono editada em conjunto pela Universidade Lusófona e pela ECA (Escola de Comunicação e Artes) da Universidade de São Paulo prevista para o segundo semestre deste ano, são três as revistas de cinema português apontadas para o arranque da segunda década deste século. Parece um exagero, tendo em atenção o historial do mercado editorial na área, mas podemos ver isso com o optimismo de uma massa crítica crescente que, infelizmente, a revista *Senso* não teve.

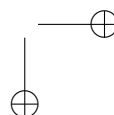
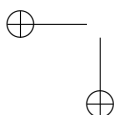
Conclusão

A historiografia revelou que nas obras de síntese sobre o cinema português a única ideia de conjunto era a da identidade nacional. Assim, de Virginia Castro e Almeida até Jacques Lemière, todos procuraram a génese e as características do filme tipicamente português, que originou um dos títulos mais enigmáticos dessa historiografia: *O Cinema Português Nunca Existiu*. A ironia do título do livro de João Bénard da Costa revela um certo enfado por uma tese gasta pela argumentação provinciana, mas não deixa de ser ambíguo:

“... *desses 461* [as longas metragens de ficção produzidas em Portugal até 26 de Maio de 1996], *444 podiam ir para o lixo e não se perdia nada? Mesmo que o admita – e não o admito – 16 filmes continuam a dar validade à expressão cinema português*”
(Bénard da Costa, 1996: 12).

É curioso que o assunto tivesse sido desenvolvido e baseado nos filmes feitos por estrangeiros em Portugal, nomeadamente pelos franceses acusados de antiquados pela geração do “impressionismo cinematográfico”. Mas a função destes filmes era também a da promoção turística de Portugal¹¹, defendida pelos críticos “intelectuais” que se inspiravam no modelo francês das artes e cultura para promover um cinema tão digno como o estrangeiro e que glo-

¹¹Tiago Baptista afirma, a partir de um artigo publicado em 27 de Abril de 1923 no nº2 da *Invicta Cine*, “a propaganda do país era, assim, vista como uma missão do cinema...” (BAPTISTA, 2003).



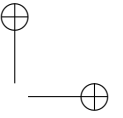
rificasse a paisagem, costumes¹² e feitos da nação. Muito mais tarde, após o “cinema novo” a moda intelectual vinda de França (país responsável pela visibilidade do cinema português além fronteiras) continuava a fazer-se sentir no país, através da moda estruturalista que invadiu a nova crítica portuguesa, com Eduardo Prado Coelho em destaque, o que motivou um comentário bastante irónico de João Bénard da Costa: “... e, com a importação estruturalista, os filmes passaram a ser lidos em vez de serem vistos e a ter significantes e significados” (Bénard da Costa, 1985: 29). Mas também se produziram muitas histórias na primeira pessoa, como as de João Bénard da Costa que fala do cinema português produzido a partir do início da década de 70, os Anos Gulbenkian, com um conhecimento de causa e manifestando as suas idiossincrasias perante os protagonistas que surgiram aí.

Por isso, é com satisfação que actualmente se lêem ensaios que abordam temas específicos da história, análises de filmes, tentativas de encontrar coerência ou um universo estético na filmografia de alguns realizadores, sendo o destaque natural dado a Manoel de Oliveira, João César Monteiro e Pedro Costa, os mais internacionais. Mas é necessária uma história crítica e concisa do cinema português de 1896 até hoje. Nunca, como agora, houve um conjunto de investigadores a produzir significativamente sobre a história do cinema português. Estão reunidas as condições para a constituição de uma equipa coordenada de investigadores isenta que reúna, de acordo com o mérito, um conjunto de pessoas que possa fazer um estudo do cinema em Portugal em todos os seus aspectos – dos modos de produção à distribuição e exibição passando pela análise da legislação em vigor, da sua integração no contexto da cinematografia mundial, não para o menosprezar, mas para ganharmos uma visão de conjunto que nos ajude, professores, investigadores e profissionais do cinema, a perceber o que é urgente fazer pelo cinema em Portugal para o melhorar. Uma obra que seja uma referência de base é a necessidade imediata para futuros investigadores e para os muitos alunos espalhados pelos diferentes cursos de cinema actualmente em funcionamento no país. Um projecto que tenha consultores peritos em metodologias de investigação e ensaios isentos de idiossincrasias pessoais e institucionais.

¹²Não deixa de ser curioso que o pitoresco da ruralidade deixou de estar na moda a meio da década devido à comédia e ao fado. Nessa altura os filmes passados em ambiente rural eram apelidados carinhosamente de “filmes de saloios”.

Bibliografia

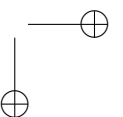
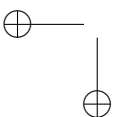
- Azevedo, Manuel, *À Margem do Cinema Nacional*, Porto, Cineclube do Porto, 1956.
- Baptista, Tiago (org.), *Lion Mariaud Pallu. Franceses Tipicamente Portugueses*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2003.
- Baptista, Tiago, *As Cidades e os Filmes. Uma Biografia de Rino Lupo*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2008.
- Bérnard da Costa, João, “Cinema Novo Português: Revolta ou Revolução?” in AA.VV., *Cinema Novo Português 1960-1974*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1985.
- Bérnard da Costa, João, *Histórias do Cinema*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- Bérnard da Costa, João, *O Cinema Português Nunca Existiu*, Lisboa, CTT, 1996.
- Damáσιο, Manuel José (coord.), *O Cinema Português e os seus Públicos*. Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2006.
- Félix Ribeiro, Manuel, *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983.
- Figueiredo, Nuno & Dinis Guarda (eds), *Portugal: um retrato cinematográfico*, Lisboa, Número Magazine, 2004.
- Lopes, Frederico (org.), *Cinema em Português. Actas das II Jornadas*, Covilhã, Livros Labcom, 2011.
- Mendes, João Maria (coord.), *Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, Lisboa, CIAC, 2010.
- Nobre, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa, Portugália, 1964.
- Pina, Luis de, *A Aventura do Cinema Português*, Lisboa, Vega, 1977.



Prado Coelho, Eduardo, *Vinte Anos de Cinema Português 1962-1982*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Biblioteca Breve, 1983.

Torgal, Luis Reis (ed.), *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Temas & Debates, 2001.

Videira Santos, Amândio, *Para a História do Cinema em Portugal. Do di-afanorama aos cinematógrafos de Lumière e Joly-Normandin*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1990.





Uma Fenomenologia da Filmografia de Manoel de Oliveira: uma devolução da identidade

Fátima Pinheiro

Universidade Católica Portuguesa

A OBRA de Manoel de Oliveira (MO) conhece o real em todas as suas dimensões, em particular o humano. A sua vasta filmografia não se limita a lugares comuns (filmes longos e chatos). Trata-se sim de uma obra *potencialmente* bela, exigindo do espectador um trabalho de *actualização*. Tem a genialidade de pro-vocar o humano que há em nós. Na linha do conhece-te a ti mesmo, apresenta imagens cuja intencionalidade é a de nos devolver a nós mesmos. A sua poética, plena de silêncio, é um lugar expressivo de uma ansiosa procura de sentido. Como sublinha E. Lourenço no Prefácio que faz à recente edição da célebre Conferência de Antero de Quental: “estamos órfãos de um sentido que mereça esse título e saudosos dele”. Oliveira reconhece que os dois vectores do seu cinema são “a verdade e o acontecimento” – a sua busca não é ideológica nem puramente estética, mas sim existencial; aquilo que nos faz ver somos nós. Assim é o cinema, o contemporâneo. Com a visualização de algumas cenas dos filmes de Oliveira faremos uma análise fenomenológica que pretende articular sentidos. Em ano de centenário da República, mais uma vez o cineasta (em breve com 102 anos) foi escolhido para estar em Veneza, com a curta-metragem de 2009 sobre os Painéis de S. Vicente. *Acontecimento e Identidade*.

1. A Curta Metragem *Painéis de São Vicente de Fora. Visão Poética* (2009) de Manoel de Oliveira (MO) é uma obra de arte. No seu aparente “apenas” regresso ao passado (deter-se cerca de dezasseis minutos numa pintura do século XV) devolve ao nosso presente uma beleza inultrapassável, uma possibilidade de humanidade. E fá-lo – na sua habitual inteligente e criativa consistência cultural – de uma forma que se pode considerar fenomenológica. Para um público habituado ao fácil e a uma certa linearidade (a esquemas que são expectáveis e que satisfazem apenas um nível do humano), MO arrisca o “novo”, num filme desconcertante. Numa linguagem talvez pouca própria, é uma espécie de “duche de água fria”, ou uma “bomba”. Até se poderá dizer que cansa, mas é mais rigoroso dizer que compensa. É de uma simplicidade

Cinema em Português - III Jornadas, 21-33



arrasadora: mostra a razoabilidade da Paz, a Festa que é viver, *a tranquilidade da ordem em todas as coisas* (Santo Agostinho).

Nas palavras de MO: “A duração não é importante nos filmes. O importante é o argumento (...). Nesta Curta-Metragem, que não é um documentário, dei importância à interpretação dos Painéis, encontrando inspiração na actual crise mundial e na crescente desumanização em que vivemos.” (DN, 9.09.2010, na estreia no último festival de Veneza). “Não tem nada de científico ou histórico, o mundo precisa de paz e neste momento ainda mais.” (Destak, 12.12.2009).

Verdade e Acontecimento são assim os dois vectores da sua arte, confessa o realizador em entrevista recente ao *Expresso*. Oliveira faz filmes para conhecer o Mistério que dá sentido à vida e nessa medida não desiste nunca (em Dezembro fará 102 anos) de perguntar pelas razões de tudo. Apesar de saber da dificuldade das questões metafísicas – *resolvidas* pela arte de uma forma que só a arte o sabe fazer –, Oliveira vai sempre mais além. Mesmo quando filma o infinitamente pequeno, é para filmar o infinitamente maior. “A vida é mais interessante que a arte” (Filliou, 2010), um especialista de MO ecoa a ideia chave ou guião *constitutivo* do cineasta: conhecer o Mistério da vida. No *Non*, várias vezes Luis Miguel Cintra (LMC) o lembra. Numa palavra: “... nous sommes devant un grand mystère.” (Baecque, A., Parsi, J., 1996).

2. Esta intervenção pretende mostrar em que medida Oliveira utiliza uma “câmara” fenomenológica – talvez mesmo sem disso ter consciência; ele é um homem que não se dá a esse género de reflexões, é sim um cineasta, inteiro, de letra grande, com um olho de mestre que nos “faz” um gosto amargo de boca quando vemos outras câmaras, outros filmes que não nos dão tanto. De facto Nuno Gonçalves, Camilo ou Fernando Pessoa não se mostram a metro ou às prestações. Tenho ainda “nos olhos” o recente filme de João Botelho sobre o *Livro do desassossego* e o que Paulo Branco produziu “sobre” *Os Mistérios de Lisboa* (mas este não é o tema da minha intervenção). Apenas quero notar que só um mestre da 7ª arte é capaz de nos dar um outro mestre. Uma obra de arte é um lugar de beleza, isto é, aponta-nos uma “saída”, mesmo quando o artista – aparentemente para nós – não a tenha encontrado (estou a lembrar-me dos grandes Antero, Mário de Sá -Carneiro, Camilo e Régio – este último tão decisivo para MO).

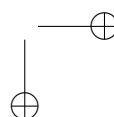
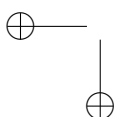
3. A fenomenologia é a filosofia que ainda “acredita” que é possível ir “às coisas mesmas”, ao “miolo” *daquilo* que acontece de forma implacável,



quer queiramos, quer não. Husserl, o seu “decano”, usa a razão com essa finalidade: bem lembrou que nos colóquios se cruzam as pessoas mas não os discursos; entendia a filosofia como uma ciência rigorosa (1913) – cada ciência tem o seu rigor. Por outras palavras, propugna que “é a falar que a gente se entende”. Mais: foi ele que chamou a atenção de que não há ciência sem subjectividade; melhor, que é ela que confere à objectividade o lugar no mundo. Como reconhece um homem da fenomenologia da experiência estética: “L’authenticité de l’artiste, ce n’est pas seulement la fidélité à soi-même, c’est aussi la fidélité à son œuvre (...).” (Dufrenne, 1992).

Utilizando a razão, procura razões e articula-as com a melhor lógica possível. Coisa que a arte não faz, nem tem que fazer. Por exemplo, peguemos no poema de Ramos Rosa *Não posso adiar o coração*. O poeta deu-nos uma entrevista a 12 de Novembro passado e perguntámos-lhe o que significavam aquelas palavras. E ele reagiu assim: “Não posso responder a essa pergunta! Não posso responder a isso! O poema tem uma vida própria, diz o que de outra forma não pode ser dito; se assim não for, ou o poema não vale nada, ou quem o leu não percebeu nada”. O mesmo se diga do Cinema, como nos disse um dia um dos actores preferidos de MO: “E depois ainda há tudo aquilo que não pode ser traduzido em palavras, e por isso não é literatura é cinema!” (LMC, 18.7.2010). O cinema de Oliveira manifesta assim, também, um apego à “... música das imagens” (Baecque, A., Parsi, J., 1996).

Mas há uma forma filosófica de ver o cinema - e agora dizemo-lo mesmo de forma poética -: *a razão sabe por onde vai o cinema, no trabalho de mostrar e articular razões*. Pondo as coisas de forma mais clara – e esta é a melhor definição de Filosofia que encontramos – *a Filosofia faz as distinções essenciais* (Cfr. Sokolowski, 1992). Quem a define assim é Husserl que em 1900 - oito anos antes do nascimento de Oliveira; ano da morte de Nietzsche; cinco anos depois da primeira apresentação pública dos irmãos Lumière – nas suas *Investigações Lógicas*, magna carta da filosofia que se lhe seguiu, sendo justo até dizer que as mais variadas correntes filosóficas do séculos XX e XXI, são notas de rodapé a essa obra prima (já Hegel tinha dito que a História da Filosofia se resumia a um conjunto de notas de rodapé às obras de Platão; e não é por acaso que Husserl conhece muito bem Platão). Nesse livro defende-se a necessidade de ir às *coisas mesmas*, sublinhando que estas se dão, se revelam, em perspectivas sempre outras, a sujeitos que, por sua vez, têm histórias diferentes.



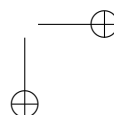
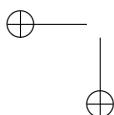


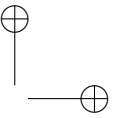
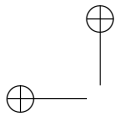
Eu sou eu e a minha circunstância, diz Ortega y Gasset, um dos grandes da Fenomenologia, e, curiosamente é uma das frases que MO põe na boca de LMC em *O Estranho Caso de Angélica* (2009). Arrasando o *Cogito ergo sum* de Descartes, é a noção de intencionalidade que nessa obra se destaca. *Não há consciência sem mundo, nem mundo sem consciência*, isto é, *toda a consciência é consciência de*; o mundo não é deduzido do pensamento, *o mundo é dado a um sujeito*, sem o qual não faz sentido falar de mundo.

O que acontece é *possível* porque tem como ponto de partida um encontro. Um encontro de uma subjectividade (que se encontra lançada no mundo) com outras subjectividades, todas caminhando à luz de um horizonte de sentido, na possibilidade de uma fusão contínua, aspecto tão bem implícito no conceito de *fusão de horizontes*: “There is no more an isolated horizon of the present in itself than there are historical horizons which have to be acquired. *Rather, understanding is always the fusion of these horizons supposedly existing by themselves*. We are familiar with the power of this kind of fusion chiefly from earlier times and their naïveté about themselves and their heritage. In a tradition this process of fusion is continually going on, for there old and new are always combining into something of living value, without either being explicitly foregrounded from the other.” (Gadamer, 1993).

Tudo é dado – tudo *aparece* (fenómeno) – e é expresso à medida das subjectividades, sendo a fenomenologia não um sistema, mas um movimento de movimentos de subjectividades que se expõem ou abrem, mais ou menos, às coisas, entre si e a si mesmas (como diz o Povo *Deus dá a roupa conforme o frio*). Daí que os conceitos de horizonte e de *mundo da vida* (*Lebenswelt*) ocupem lugar de destaque nesta forma contemporânea de se fazer filosofia; nesta forma *nova*, agora, de expressão do humano. Numa nova forma fílmica.

O tempo – passado, presente e futuro (e não é por acaso que os filmes de Oliveira rodam em torno desta densa e implicada concepção temporal, quebrando o *eterno retorno do mesmo* que encontrou em Hegel – e depois em Nietzsche e agora nos new (já old) ages -a sua consagração ou cristalização) –, o tempo, dizíamos, *readquire* o seu valor; e não é também sem razões que o próprio Husserl tenha vindo a comentar, por várias vezes, o livro XI das Confissões de Santo Agostinho, e que expoentes da Fenomenologia – como Hanna Arendt ou Edith Stein – tenham vindo a fazer as suas teses de doutoramento sobre os temas caros ao Bispo de Hipona.





O conhecimento não é então um fenómeno estático mas um encontro de duas energias, encontro interminável, mas de contornos definidos, isto é limitados; a Filosofia, como lembra inúmeras vezes Husserl, é uma ciência que possui o seu *rigor próprio*.

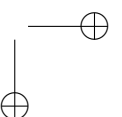
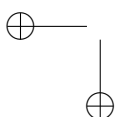
A vasta filmografia de MO não se limita a uma série de lugares comuns, como o de que os seus filmes são *longos e chatos* (nos últimos 17 anos têm uma duração inferior aos do Harry Potter). Pelo contrário, e embora nalguns casos isso aconteça, não é verdade que a obra de Oliveira se reduza a essa *marca*. Pelo contrário, trata-se de uma obra bela e *potencialmente* acessível a todos.

A nossa história com a Teresa, de 11 anos, a visitar o *coração* de Lisboa, é disso testemunha: a experiência de uma “repetição” do *Filme Falado* (2003) de MO (que tínhamos visto juntas uns dias antes) quando fizemos há três semanas um passeio pelo Rossio, pelo Chiado e pela Brasileira. A actualidade de MO, nem sempre é imediata, mas não deixa de *lá estar* e por isso é uma grande e bela possibilidade de humanidade, de diálogo e crescimento de uma amizade para o *destino*.

Oliveira entende a arte como pública, política –, exigindo do lado do espectador, um trabalho de *actualização*, o único que restitui à palavra *liberdade* – a do realizador e a do espectador – o seu pleno lugar.

LMC testemunhou-nos, a partir de um texto que escreveu em 1998, como o cinema de MO é um acto público: “Político. Viril. A sua luta com o gosto médio a que pude assistir ao longo de muitos anos e a vitória a que chegou hoje com o unânime reconhecimento internacional da sua obra, é para ele indissociável da própria natureza do seu trabalho. Oliveira quer falar com os outros através do seu Cinema. Deixar Vida para além da sua vida. A sua relação com o público é a da mais corajosa frontalidade. Como se a Vida também fosse uma batalha. Que felizmente ganhou. Não perde o barco quem tem os pés tão assentes na Terra.”

E no *Discurso* que fez no dia do *Centenário do nascimento de MO*: “este cinema não é privado. Este cinema dirige-se ao mundo, a todos os homens e a cada um, a quem quiser. Não conheço cinema que mais do que este pense nos outros para quem é feito, nos espectadores a quem vai ou havia de ser mostrado e que Manoel de Oliveira gostaria que fossem, como diz o prólogo do *Acto da Primavera*, *qualquer pecador*, ou seja toda a gente, já que pecadores seremos todos, e cada um tão digno de respeito como o outro. Mais



do que num palco, era para me expor ao mundo inteiro que eu tinha nesse dia a câmara de Manoel de Oliveira diante de mim. Percebi que o seu cinema me responsabilizava como nenhum outro na minha condição de ser humano e de actor, e que mais do que eu, posto naquela situação, muito mais coragem e maior responsabilidade assumia quem me filmava. (...) Manoel de Oliveira me pedia que olhasse para dentro da objectiva e me dizia: ‘sabe, quando olhar para lá pense que está a olhar a sala onde o filme estará a ser projectado.’ A máquina de filmar não era, como noutros casos, o olhar escondido de um realizador, era o instrumento de que ele abertamente se servia para elaborar uma arte que só fazia sentido mostrada a toda a gente. (...) [MO] soube criar mais vida. Tudo para, com a ajuda da sua arte, a tentar compreender melhor, o que acaba afinal por ser mais viver. Isso dá mais sentido à nossa vida e mesmo que o não tenhamos todos entendido com a mesma consciência e que, como tem de ser, cada um tenha guardado disso uma memória diferente, e que na responsabilidade que nos deu a possibilidade de assumir em total liberdade, cada um se tenha portado de maneira diferente, o seu cinema mexeu na vida de todos. Isto não tem preço (...).’ (Porto, 11 de Dezembro 2008).

No *Non*, Diogo Dória comenta o que diz LMC, a propósito das Conquistas dos Portugueses – “só se conquista o que se dá!” –, com o humor de MO: “mas não é assim TOMA LÁ!”. Ontem e hoje. Não há aqui saudosismos. Há sim a pro-vocação a um público, a *cada um*, num cinema inter-activo.

O cinema é uma forma de conhecimento que pro-voca o humano que há em nós. Na linha do *conhece-te a ti mesmo* socrático, apresenta imagens cuja intencionalidade é a de nos devolver a nós mesmos. A sua poética, plena de *silêncio*, é um lugar expressivo de uma ansiosa procura de sentido. Os *dois vectores* do seu cinema são, como notamos, *a verdade e o acontecimento* – a sua busca não é portanto ideológica nem puramente estética, mas sim existencial; aquilo que *nos faz ver* somos nós. Assim é o cinema, o contemporâneo.

4. Não é por acaso que MO faz uma “uma reflexão” – sobre os *Painéis de S. Vicente*. No relançamento da *História da Arte*, da Gulbenkian perguntei ao Professor Baptista Pereira – que a coordenou e que tem entre mãos a *História da Arte Portuguesa* – que imagem escolheria para a capa desta última, e ele respondeu sem hesitação: *Os Painéis de S. Vicente*. Esta obra de arte retrata como poucas uma *dilecta* identidade.



Numa época confusa em que muitos já não sabem quem são, ocupando-se a mais das vezes apenas com as coisas penúltimas, Oliveira dá-nos Portugal em 16 minutos, de forma fenomenológica.

5. MO filma com a “razão”; ela é o elemento da sua transparência fílmica, é como um *écran* “. . . em que aquilo que se dá se torna visível, consente na doação de se cumprir em manifestação, de se mostrar a partir de si. Portanto, no encontro com o dado, o eu torna-se olhar daquilo que, para se manifestar, o chama.” (Marion, 1997).

Ricardo Trepa surge na sala do Museu Nacional de Arte antiga, é S. Vicente, e vira-se para os Painéis (para nós) e pergunta por “razões”: porque razão é que nos dois painéis onde ele está representado, num deles o livro está aberto e no outro fechado?

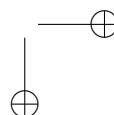
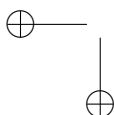
No livro aberto as palavras da Missa do Espírito Santo: “Ouvistes o que Eu vos disse: ‘Eu vou mas voltarei a vós’. Se me tivésseis amor, havíeis de alegrar-vos por Eu ir para o Pai, pois o Pai é mais que eu. Digo-vos-lo agora, antes que aconteça, para credes quando isso acontecer. Já não falarei muito convosco, pois está a chegar o príncipe deste mundo, ele nada pode contra mim, mas o mundo tem de saber que Eu amo o Pai e actuo como o Pai me mandou. Levantai-vos, vamo-nos daqui!” (João, XIV, 28-31).

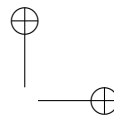
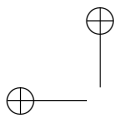
E ainda, pergunta Oliveira, porque razão é que no painel dos pescadores há uma figura prostrada? (isso, disse-o várias vezes Oliveira, e na ante-estreia, sempre o intrigou.)

A forma fenomenológica de mostrar o que pode levar uma identificação pessoal, europeia, universal está na escolha do Políptico e na arte de o mostrar. A fenomenologia destaca-se por utilizar categorias, filtros de realidade, que nos permitem conhecer. Trata-se de compreender: “(. . .) exercer uma influência, eu? – afirma Arendt – Não, o que quero é compreender (. . .) a necessidade de compreender tomou conta de mim desde muito nova.” (in *Jornal Público*, 31.12.2007). O mesmo com MO.

Realçamos as seguintes, notando que uma não se dá sem a outra, o que Heidegger apelidou de uma relação cara à fenomenologia, a relação *Fundierung*:

- Parte/todo; horizonte
- Identidade/Perspectivas





- Ausência/Presença
- Memória – Retenção (passado), Reconhecimento (presente), Antecipação (futuro)

6. Embora me vá referir aos Painéis, como não tenho aqui imagens do Filme, escolhi uma passagem de *Vale Abraão* (1993)¹, onde se pode mostrar a fenomenologia de MO. Como a intencionalidade de Oliveira é sempre a de nos devolver a nós mesmos – mesmo quando questiona a identidade de Portugal –, farei uma leitura fenomenológica desse excerto, isto é, de como aquelas categorias estão aí em acção. Deixo para trabalho de casa o excerto que até agora considero modelar para esta leitura, e também uma bela síntese de todos os temas tratados nos filmes de Oliveira, neste caso tendo na base o mesmo romance homónimo de Agustina Bessa-Luís².

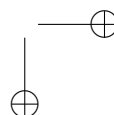
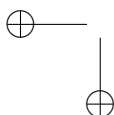


Emma junto à gaiola (*Vale Abraão* – minuto 44)

- O pássaro na Gaiola vai também aparecer neste último filme que MO acabou de rodar na Régua, *O estranho Caso de Angélica*, no qual a

¹Minuto 44 – minuto 45.

²1h 33m – 1h 42m. Curiosamente, sábado passado (dia 23 de Outubro), MO afirmou no DOC Lisboa 2010, que vai fazer um novo filme sobre um Romance desta autora, *A Ronda da Noite*.





pergunta sobre o **sentido da morte** é realçada, o que tem vindo a acontecer nos seus últimos filmes; é a mesma, a pergunta sobre o humano, que está no rosto *espantado* de Ema, que de repente parece **surgir do nada quando se vira para os espectadores, nós**;

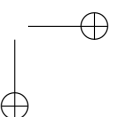
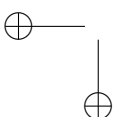
- Ema está de costas (parte), **antecipando-se** assim o seu rosto que já conhecemos (identidade/perspectivas), e que é de uma beleza extraordinária, expectante, reflectindo ao mesmo tempo a procura e a resposta (*ausência*); vira-se (*presença*); nesse virar-se acontece, sempre excedendo, o que esperávamos, e quase sem pensar, Ema diz as palavras que Agustina escrevera no livro que lhe serve de guião: “Vou-me casar e nem gosto dele”; é de registar o seu **olhar dirigido ao todo, ao horizonte, reflectido no seu rosto, horizonte** que ela desconhece mas ao mesmo tempo conhece porque espera *alguma coisa*, mas uma *alguma coisa* que não pode desiludir, e que, por isso, *de certa forma* conhece; isto é, sabe pelo menos o que não quer; tal como Régio no *Cântico Negro*, não duvida: *não sei por onde vou, sei que não vou por aí*; o casamento com Carlos não encerra uma correspondência que ela presente algures, mas da qual ignora os contornos; fica a *espera*;
- Neste momento, para quem não viu o filme, **antecipo a antecipação** dessa cena; e para quem o viu reavivo a *memória*, o que estava em *retenção*, e o filme é dado mais uma vez, numa *repetição sempre nova*, o que só é possível porque retenho em mim o já visto, e que pode ser visto cada vez de forma diferente (quem diz visto, diz lido, ouvido, cheirado, tocado);
- A *retenção* é uma categoria fundamental da fenomenologia; **permite o acontecimento, o reconhecimento**;
- (Em termos de óptica é o fenómeno da persistência da visão que permite que os fotogramas se sucedam criando a ilusão do movimento; MO não cessa de recordar que o cinema não existe, que o que existe são as cadeiras nas quais os espectadores se sentam).

7. Há contudo pontos comuns, ou *invariantes* (para usar a expressão da fenomenologia) (são as *antigas* essências) e que encontramos tendencialmente em todos os seus filmes (também nos *Painéis*):





- A cena é a vida; o guião, feito a rigor, sujeita-se a ser alterado se as circunstâncias o impõem (“ não há dinheiro para filmar o comboio, filma-se a roda”, lembra LMC); contrariamente a Chaplin, que depois de fazer o guião *já não tinha interesse* em fazer o filme, reconhece Bruno Sequeira (assistente de realização com quem conversamos em Março) Oliveira debruça-se sobre o que acontece, para o mostrar tal como é, *o que é*; é um realismo sem contudo prescindir da *manipulação da câmara* que é a participação de MO na vida; a realidade impõe que o guião se converta e *não vá por ali*; sublinha LMC: *no momento de filmar MO tem uma grande sensibilidade ao que acontece*; ou “L’événement fonctionne comme ouverture dont la possibilité peut toujours se répéter.” (Lavin, 2008);
- A vida tem um sentido último; Oliveira é um cineasta da transcendência (ver muitas cenas de *Non*);
- As refeições (ver até as de *Non*) como lugar de revelação; ver o jantar de o *Filme Falado* – onde cada um fala língua diferente, o Jantar de *Belle Toujours*, Os de *Vale Abraão*, etc;
- Tal como o real, os filmes são diversificados (desde *O Pão à Divina Comédia*) – mas sempre a identidade;
- A simplicidade ou o horror ao supérfluo, o que não deixa de ser a outra face da *ordem* que as coisas revelam;
- A atenção ao pormenor (Bruno Sequeira: “é capaz de estar 5 minutos a colocar um objecto no sítio certo”) o que mostra rigor e inflexibilidade – MO é um cineasta de quadros, cada plano encerra uma certa ordem; LMC: *MO tem uma fidelidade a si próprio absoluta, ou seja, o cinema é para ele uma forma de conhecer a realidade*, o que não é ausência de abertura, é antes o rigor que cede ao rigor que se impõe;
- Há uma síntese apresentada em cada cena – e aqui está, como reconhece LMC, *a poesia de MO: a escolha que ele faz dos diferentes esquemas de realidade e composição*; por outras palavras, cada imagem sintetiza o filme todo ; MO tem um olho prismático, deixa tudo reflectir numa multiplicidade de matizes ; sendo ao mesmo tempo o cubo que mostra e





oculta as suas faces – por isso os seus filmes não cansam (embora dêem trabalho), são como uma obra sempre antiga e sempre nova.

8. O que dissemos, e o que agora acrescentamos, aplica-se ao Filme *Painéis de S. Vicente de Fora – Visão Poética*:

- A escolha do Políptico;
- A obra foi restaurada, a posição dos painéis era outra; podemos dizer que MO “baralha e volta a dar”; até retira algumas das 58 personagens (pertencentes a três estratos sociais dos três frisos transversais) e as põe a olhar para si próprias, para nós, num mesmo plano de reflexão; este plano é a certa altura identificado por Ricardo Trepa quando este põe na boca do Chefe dos guerreiros do Painel da Esquerda (aquele em que o livro está fechado e no qual S. Vicente enverga o bastão da virilidade) a pergunta “EU?” (Levantai-vos, vamo-nos daqui!” João, XIV, 28-31); pergunta dirigida no presente; o painel em que o livro está aberto está diante de D. Afonso V, refere-se ao passado reconhecendo-se aqui uma ponte;
- MO põe o dedo na ferida: a crise actual deve-se à ruptura entre passado e presente. Ele quer que o livro seja aberto e visto por cada um, e no horizonte a que pertence;
- E embora MO conheça bem cada uma das figuras, isso não é o decisivo porque o olhar é dirigido para um passado rico de história mas que nos interpela *agora, a cada um*, a cada segundo do filme, onde o todo e as partes se dão numa unidade de presente e passado, ausência e presença, no reconhecimento de uma identidade que se manifesta de múltiplas formas: para que o livro aberto, seja visto; quem tem olhos que veja.

Oliveira é um “livro aberto” mediante um trabalho – construção – que revela o movimento de uma Imagem (Políptico) trespassada de um presente que chega até nós como uma Nação Amada, e Ajoelhada diante do Livro que Ricardo Trepa traz ao “colo” (evocando a figura de N^a Senhora – Rainha do Porto, a cidade do Douro, da sinfónica faina fluvial); um Portugal que não nega que se enraíza num Cristianismo que nunca ficou “em casa” mas arriscou uma Missão que a Europa parece hoje querer esquecer.





Os Painéis reganham o esplendor de ícone de identidades que se fundem sem se confundirem: pessoal, portuguesa e europeia. Numa única palavra: universal.

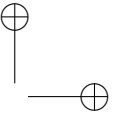
“Hoje talvez seja possível para as personagens conseguirem sair dos Painéis. Mas não há nada de novo no cinema.” (*Destak*, 12.12.2009, na antestreia). O novo são as pessoas, a liberdade. Marco Müller, o director do Festival de Veneza no dia da estreia disse: “o grande mistério destes Painéis reside em não se saber ao certo quem são as personagens nele representadas, porque se algumas são reconhecíveis, muitas outras não o são” (DN, *ibidem*). Com razões que sobejam, e parafraseando Fernando Pessoa, creio que posso afirmar com certeza *que sou dos Painéis de S. Vicente, como a humanidade inteira*.

Quem está de joelhos, é o Oliveira, sou eu. Diz Ricardo Trepa: o pescador é o único prostrado de joelhos a rezar pela salvação do mundo. A segunda mundialização mostra-se como a outra face da primeira que foi a gesta dos descobrimentos, que o livro aberto para o qual D. Afonso V olha investe *de e para* a beleza.

Bibliografia

- Baecque, A., Parsi, J. (1996). *Conversations avec Manoel de Oliveira* (1996). Paris: Cahiers du Cinéma.
- Dufrenne, M. (1992). *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (2 vol.). Paris: PUF.
- Filliou, R. (2010). *Manoel de Oliveira/José Régio. Releituras e fantasmas*. Porto: Serralves.
- Gadamer, H-G. (1993). *Truth and Method*. Nova Iorque: Continuum.
- Lavin, M.(2008). *La parole et le lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: PUR.
- Lopes, J. (2008). *Manoel de Oliveira. 100 Anos*. Lusomundo Audiovisuais.
- Marion, J-L. (1997). *Étant donné*. Paris: PUF.



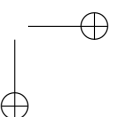
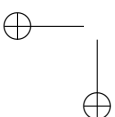


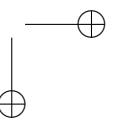
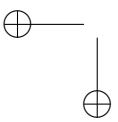
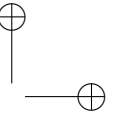
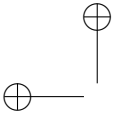
Oliveira, M. (1996). “Carta inédita de Manoel de Oliveira a José Régio (Vila do Conde, 10 de Agosto 1966)”. *Espólio de José Régio*. Vila do Conde.

Quental, A. (2008). *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Lisboa: Tinta da China.

Régio, J. (2010). *Manoel de Oliveira/José Régio. Releituras e fantasmas*. Porto: Serralves.

Sokolowski, R. (1992). *Pictures, Quotations and Distinctions*. Indiana: University of Notre Dame Press. Baecque, A., Parsi, J. (1996).







A canção como alegoria histórica em *Um Filme Falado*, de Manoel de Oliveira

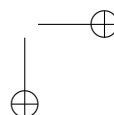
Juliana Panini & Wiliam Pianco
Universidade Federal de São Carlos

A ANÁLISE de *Um filme falado* (2003) implica a reflexão sobre vários conceitos, tais como globalização, mundialização, modernidade-mundo, eurocentrismo e multiculturalismo policêntrico. Trata-se de uma obra que pode ser pensada como “alegoria histórica” (Xavier, 2005), na medida em que se constitui como um discurso cuja enunciação nem sempre aponta para significados evidentes, aparentes, trabalhando em contrapartida com sentidos ocultos, disfarçados e enigmáticos. O filme de Manoel de Oliveira pressupõe, dessa forma, uma certa cadeia polissêmica ambígua, a qual, contudo, remete para o questionamento da nação – em especial de Portugal – no âmbito de um contexto transnacional pautado pela inserção desse país na Comunidade Econômica Europeia, no ano de 1986¹.

O filme instiga uma reflexão sobre a crise da nação em um mundo globalizado. Nesse sentido, são muitas as questões levantadas pelo discurso da obra. É o caso, por exemplo, da compreensão da história das nações, assim como de suas inserções em continentes ou comunidades internacionais. Essa história pressupõe narrativas, muitas vezes de caráter mítico, como elementos fundadores de identidades nacionais (com destaque para Portugal) e internacionais (no caso, com ênfase na Comunidade Europeia), em um processo que tem entre os seus pontos de inflexão justamente o momento das grandes navegações dos séculos XV e XVI.

Há, por exemplo, a figura da viagem que, na narrativa do filme, ocorre no Mediterrâneo – um mar fundamental para os povos do Ocidente e do Oriente. Além disso, o fato de as protagonistas seguirem de seu país de origem (Portugal) para a Índia constitui uma menção ao caminho traçado por Vasco da Gama em 1498. Ou seja, tais aspectos confirmam estratégias narrativas e discursivas que remetem ao passado e ao presente.

¹A Comunidade Econômica Europeia tornou-se União Europeia em 1992.

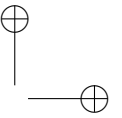
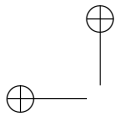


Um Filme Falado narra a história de Rosa Maria (uma portuguesa, professora de História, interpretada por Leonor Silveira), que no ano de 2001 viaja pelo Mar Mediterrâneo com sua filha Maria Joana (Filipa de Almeida), em direção à Índia, aonde vão se encontrar com o pai da menina. Durante a viagem, mãe e filha visitam locais emblemáticos da constituição de civilizações ocidentais e orientais. Partindo da cidade de Lisboa, elas passam por Marselha, Nápoles, Pompéia, Atenas, Istambul, Cairo e Aden. Enquanto viajam, a mãe trata de explicar à filha a importância de tais cidades, naquilo que elas têm de relevante para a História Antiga, Medieval, Moderna e Contemporânea. No trajeto outros personagens ganham relevância como personificações de alegorias nacionais, como é o caso do Comandante do navio (John Malkovich), um norte-americano, e três mulheres que também estão no cruzeiro: Delfina, empresária francesa (Catherine Deneuve); Helena, atriz e cantora grega (Irene Papas); e Francesca, ex-modelo italiana (Stefania Sandrelli).

Atendo-nos para o papel da canção como produtora de sentido na narrativa, uma sequência do filme é fundamental para os objetivos deste trabalho. Trata-se do momento no qual o Comandante do navio convida à sua mesa de jantar mãe e filha portuguesas, para que se integrem ao grupo constituído por ele, Delfina, Helena e Francesca – é relevante notarmos que, até esse momento, as personagens se comunicam em sua língua materna e todos se entendem numa interação harmônica. No entanto, após a chegada de Rosa Maria e sua filha, surge a necessidade de um diálogo sustentado por um idioma compreendido por todos (no caso, o inglês), pois ninguém à mesa, com exceção do Comandante (que passara certo período no Brasil), compreende a língua portuguesa.

O diálogo das personagens ao longo dessa passagem gira em torno de questões referentes ao poder das línguas no mundo contemporâneo (sobretudo o da língua inglesa). Em determinado momento, a conversa volta-se para a contraposição existente entre os idiomas grego e português, onde o primeiro estaria limitado, praticamente, aos contornos de seu território nacional, enquanto o segundo espalhara-se pelo mundo – em contrapartida, a cultura portuguesa, de modo geral, não teria tido o mesmo alcance e reconhecimento que o proporcionado pelo legado grego.

Após alguns instantes de diálogo entre eles, Helena é convidada a entoar uma de suas canções. A música a ser cantada chama-se *Neranzoula*, que significa “pequena laranjeira”. Trata-se de uma canção tradicional grega que



narra o lamentar dessa “pequena” árvore por conta de um vento que vem do norte e espalha os seus frutos². O Comandante, assim, chama a atenção de todos os passageiros para a apresentação que se iniciará.

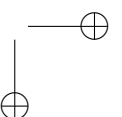
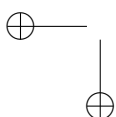
Aqui, portanto, um primeiro aspecto nos chama a atenção. Ele diz respeito ao tratamento de som atribuído a esta passagem do filme. Desta maneira, recorremos a Rick Altman (2000) que, partindo da noção de que não são os elementos sonoros separadamente que compõem a trilha sonora de um filme, mas sim o conjunto de relações existentes entre eles, cunha o termo *mise-en-bande*, que designa as interações entre os diversos sons – diálogo, música e efeitos sonoros – de uma banda sonora cinematográfica.

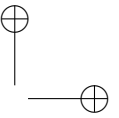
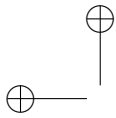
É sintomático, nos parece, que, pela primeira vez, em toda a narrativa decorrida até ali, haja significativa diminuição da presença de sons ambientes no momento em que Helena canta *Neranzoula*. Estabelece-se, deste modo, uma dinâmica na qual a canção não concorre com nenhum outro elemento sonoro (com exceção de uma única fala proferida por Maria Joana, que questiona à mãe o motivo da saída do Comandante da mesa, sendo, todavia, um diálogo curto que não minimiza a predominância da canção na sequência), tornando-se o foco de atenção tanto do espectador como dos personagens que compõem a cena. Tal configuração de *mise-en-bande* destoa do restante da narrativa, onde os diálogos se sobrepõem aos demais elementos sonoros da trilha, ressaltando-se ainda o fato de a canção grega ser única na trilha musical do filme.

Helena percorre todo o salão de jantar. Cantando em sua língua materna, ela interage com os demais passageiros, que se demonstram atentos à performance da personagem. No entanto, é cabível questionar se, com a exceção do Comandante, de Delfina e Francesca que, como sabemos, compreendem o idioma grego, alguém mais entende o que está sendo dito. De toda forma, por razões que se justificam dentro do próprio enredo, suspeitamos que ninguém mais (ou pouquíssimos) ali compreende a letra entoada.

A introdução da canção no contexto do jantar deve levar em consideração aspectos alegóricos construídos ao longo da narrativa até então. Por exemplo, a inserção das portuguesas ao grupo de convidadas do Comandante remete à complicada adesão de Portugal na Comunidade Econômica Européia. Além

²A própria Irene Papas, atriz que interpreta a personagem Helena, regravou esta canção no álbum *Odes*, trabalho de estúdio realizado em parceria com o músico grego Vangelis, datado em 1979. O álbum é composto, em sua predominância, por canções tradicionais gregas.



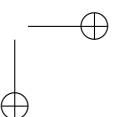
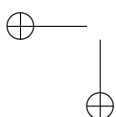


disso, podemos defender também a hipótese de que esta mesa configura-se como figura alegórica de uma centralidade que implica em tomadas de decisões no contexto de um mundo configurado na contemporaneidade, levando em consideração as nações ali personificadas. Nesse sentido, as demais mesas existentes no navio representariam nações, grupos e interações periféricas. Dessa maneira, cabe notarmos que, apesar de o Comandante chamar a atenção de todos do salão para a apresentação de Helena, não vemos até então os demais passageiros que estão jantando.

A grega inicia sua performance a partir da “mesa principal”, cujo a qual ela mesma fazia parte. Detendo-se neste universo específico, ela interage primeiramente com seus pares de mesa, aproximando-se das mulheres e do Comandante enquanto canta. Em seguida, Helena, que não interrompe seu canto, sai de quadro – momento que coincide com o corte do plano. A câmera passa então a abordar a entrada de um dos marinheiros no salão, que vem comunicar a presença de uma bomba no navio. O Comandante retira-se da mesa, o que intriga Maria Joana. A partir daí observamos, em um plano-sequência, a grega cantando e interagindo com os demais passageiros ao longo da sala de jantar. O que é sintomático neste interagir entre a cantora e os demais é o fato de, supostamente, ninguém ali compreender a letra da canção.

A propósito disso, vale ressaltarmos que, sendo a canção composta por basicamente dois elementos, a saber, melodia e letra (Silva: 2008), a não compreensão do sentido semântico da música implica em uma maior adesão (por parte daqueles que não compreendem o idioma grego) aos aspectos puramente sonoros da obra musical, fazendo com que seja ressaltado o tom lamentoso de sua musicalidade e a performance de Helena, em detrimento do sentido, supostamente, alegórico da letra entoada.

No que diz respeito à musicalidade, cabe notarmos não apenas o papel exercido pelo timbre de voz da personagem, mas também a sonoridade referente à própria língua grega. Nesse sentido, o uso de tal canção no enredo fílmico reitera discursos anteriormente trabalhados. Remete, por exemplo, ao diálogo previamente estabelecido na mesa, referente ao papel exercido pelas línguas no mundo contemporâneo. É sintomático o fato de que a língua grega, ainda que exerça grande influência sobre diversos outros idiomas (tal como Helena destaca em sua fala, remetendo-se às línguas francesa e italiana), esteja limitada aos contornos de seu território nacional. Nesse momento do filme, todavia, ela ganha destaque e sobreposição na narrativa. Em outras





palavras, as personagens (Francesca e Delfina) que até então falavam em seu idioma materno antes da chegada das portuguesas à mesa do Comandante, não têm o mesmo espaço para também apresentarem outras manifestações de suas culturas.

Tomando a canção em sua plenitude, o tom lamentoso, no qual Helena canta, remete à própria letra da música. Dentro de uma dada perspectiva, poderíamos, inclusive, pensar a história da “pequena laranjeira”, que tem seus frutos levados e espalhados por um elemento estrangeiro – um “vento do norte” –, como uma alegoria em si, pois isso indicaria a invasão otomana sobre o Império Grego no século XII. Mas o que pretendemos salientar é a relação música-enredo tal como nos sugere Edison Delmiro Silva (2008, p. 25):

(...) a canção sempre aparece interagindo com outros materiais de expressão audiovisual; ela é mais um recurso que o cineasta usa para fazer o filme falar ao espectador, ao mesmo tempo em que, na análise fílmica, constitui um elemento que pode transcender essas mensagens na construção de um sentido para a narrativa.

Atendo-nos à própria sequência na qual *Neranzoula* está inserida, a letra da canção, como metáfora, possibilita outras leituras. Retomando o diálogo sobre o papel das línguas no mundo contemporâneo e a propagação do legado das nações (ocorrido na mesa do Comandante, entre suas convidadas), podemos compreender a “pequena laranjeira” como a própria nação grega e os “frutos espalhados pelo vento do norte” como seu legado. Apesar de a língua grega em si, diferentemente do inglês do Comandante e do português de Rosa Maria e Maria Joana, estar limitada praticamente apenas aos contornos da própria Grécia, muitas palavras pertencentes a outros idiomas – como o francês de Delfina e o italiano de Francesca – provêm dessa língua, tal como Helena comenta na mesa. A perda dos frutos por parte da laranjeira configura-se ambígua se pensarmos que, ao passo que o vento lhe toma seus frutos – presumidamente sem permissão para isso –, este mesmo vento os espalha, conduzindo-os a outros lugares onde poderão originar novas “pequenas laranjeiras”.

Nesse sentido, parece-nos sintomático a presença desta canção no filme, tanto por ser apresentada pela grega logo depois de uma discussão acerca das



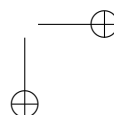
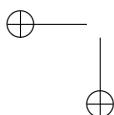


nações, suas línguas e seus legados culturais e históricos, mas também por ser parte integrante de um discurso fílmico no qual alegorias históricas referentes a essas temáticas são cuidadosamente elaboradas. O que instiga reflexões acerca da possibilidade de relacionarmos a ambígua associação estabelecida entre a “pequena laranjeira” e o “vento do norte” com inúmeros conflitos entre nações ao longo da História, e com a própria ideia de uma “transculturização” (Ianni: 2000) que se estende aos âmbitos do mundo contemporâneo.

A propósito dos sentidos atribuídos a partir de nossa análise fílmica, é pertinente notarmos que *Neranzoula* retorna ao término do filme – momento em que, após o destino trágico do navio, ela é sobreposta à imagem congelada do Comandante, que se encontra numa expressão atônita devido ao fato de que mãe e filha portuguesas não conseguem escapar a tempo da embarcação que explode. A sequência em questão merece, portanto, pelo retorno da canção e por outros aspectos de complementaridade de sentidos alegóricos, maior atenção.

Tendo todos os passageiros abandonado a embarcação, o Comandante (dentro de um dos botes salva-vidas) fica surpreso ao ver Rosa Maria e Maria Joana ainda no navio, prestes a explodir – o atraso das portuguesas em sua fuga se dera porque ambas retornam à sua cabine para resgatar a boneca, presente de Maria Joana. Ao ver mãe e filha, o Comandante se desespera e se prepara para pular do bote para buscá-las. Porém, já não há mais tempo suficiente para isso. Quando o navio, por fim, explode, a câmera o aborda. No mesmo instante, a imagem sobre esse personagem se congela, em sua expressão atônita. Desta maneira, não vemos a explosão, representada apenas pelo som. Seguem os créditos do filme, por cima deste plano, acompanhados do som das ferragens da embarcação sendo tragadas pelo mar. Pouco antes do final da apresentação dos créditos, um pequeno trecho de *Neranzoula* retorna.

Sendo assim, a interação existente entre a imagem congelada do Comandante perante a destruição da embarcação que até então ele conduzia e da provável morte de duas de suas passageiras – Rosa Maria e Maria Joana – e o retorno de *Neranzoula*, em seu tom de lamento, faz com que possamos pensar que a canção, neste momento do filme, comenta sonoramente a tragédia que acabara de ocorrer, relacionando-se diretamente não apenas com a imagem do Comandante, mas com os próprios sons que a antecedem, representativos da explosão do navio.





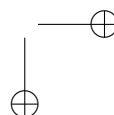
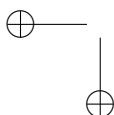
No diálogo ocorrido à mesa – quando mãe e filha portuguesas, convidadas pelo Comandante, se juntam ao grupo –, a italiana Francesca diz à Rosa Maria que a inveja por esta ter uma filha. Viúva, a ex-modelo lamenta nunca ter tido filhos. Há de se notar que, tal como ela, Delfina e Helena também não possuem herdeiros. Rosa Maria, assim como a “pequena laranjeira” da canção, possui uma herdeira, mas seu fruto – Maria Joana –, bem como ela própria, é destruído no final do filme, também por um agente estranho e estrangeiro ao navio: o “vento do norte”, nesta situação, configura-se como uma bomba. A explosão do navio, ao que tudo indica, parece estar ligada à ação de algum grupo terrorista.

Deste modo, atentando-nos para o tema do terrorismo que é sugerido na narrativa de *Um Filme Falado*, e compreendendo o navio como um simulacro, uma representação alegórica de um mundo na contemporaneidade, é notável o tratamento dado à imagem do Comandante no final do filme. Seu olhar surpreso e aterrorizado, congelado diante da destruição deste universo particular, e perante a morte de Rosa Maria e Maria Joana, encontra semelhanças com o olhar também perplexo do mundo sobre a tragédia do 11 de setembro de 2001, nos EUA³ – marco na História Contemporânea, transformador da mesma.

De todo o material documental produzido na época dos ataques, destacam-se as feições atordoadas e descredulas daqueles que se encontravam próximos às Torres Gêmeas do World Trade Center. Horrorizados, resistindo a acreditar no que estavam presenciando, este mesmo olhar foi compartilhado por muitas outras nações, bem como os sentimentos ambíguos para com tal tragédia. Um momento congelado e eternizado no transcorrer da História, inesquecível por si só e pelas consequências que veríamos a partir dele.

Ainda a propósito da associação que a narrativa de *Um Filme Falado* estabelece com os eventos decorridos no 11 de setembro de 2001, cabe notarmos questões relacionadas à instância narrativa do filme. Esta obra, em sua legenda inicial, traz a seguinte informação: “Em julho de 2001 uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de História, atravessa milênios de civilização ao encontro do pai”. Aqui, alguns dados chamam a atenção: o primeiro deles é o fato de que, embora tenha sido produzido em 2003, este filme situa sua diegese no mesmo ano dos atentados terroristas ao World Trade Center –

³Série de quatro ataques ao todo, os atentados foram creditados à organização fundamentalista islâmica Al-Qaeda.



associação que parece se complementar com o desfecho de sua história e com seu aparente motivo; depois, chama-nos a atenção pelo posicionamento de sua “voz narrativa” (Aumont & Marie: 1989). Ou seja, partindo do pressuposto de que há em seu enredo determinada “expressão alegórica”, que lança mão de uma estrutura narrativa que remete ao passado para questionar os embates que se dão no presente, é possível sugerir também que tal composição estende-se para um âmbito que aponta, em última escala, para o seu próprio futuro – consistindo na seguinte configuração, no caso: passado-presente-futuro.

Assim, o “contemporâneo” indicado por seu narrador, o ponto de vista de onde parte sua perspectiva histórica já estaria datado, restando, de acordo com o enredo do filme, revelar a qual “passado” se refere e a qual “futuro” se remete.

Conforme comentado mais acima, o “passado” referido em *Um Filme Falado* diz respeito à relevância de povos e culturas distintos, de outrora predominância na configuração planetária, mas que estendem suas pertinências para a compreensão de um mundo dado na contemporaneidade.

Tal processo pressupõe relações transculturais que se fazem notar em aspectos variados, como é o caso das línguas e dos embates sócio-políticos, que implicam na complexa relação Ocidente-Oriente, tal como procuramos apontar ao longo deste trabalho. Dessa forma, a noção de um tempo “presente” indica a elaboração de sentidos alegóricos pautados por eventos históricos referentes à nação portuguesa, mas também à Europa e ao mundo, num panorama compreendido a partir da inserção de Portugal na Comunidade Econômica Europeia. Em outras palavras, a noção de “contemporaneidade” a que se refere o filme, é tida num recorte que compreende meados da década de 1980 e o ano de 2001. Sendo assim, nos interessa perceber em que medida as representações alegóricas do enredo se justificam por meio das eventualidades em âmbito histórico. É o caso, por exemplo, de notarmos a já mencionada adesão de Portugal à CEE, mas também a reorganização de uma centralidade que determina o destino dos demais povos, se comunicando no idioma inglês e encontrando o ápice da incompreensão (e perplexidade) entre as culturas ocidental e oriental, por meio do atentado terrorista que ocorre justamente no momento em que a jornada empreendida adentra o espaço compreendido como sendo o do mundo no Oriente.

Portanto, estando tal hipótese correta, é pertinente percebermos que a canção entoada por Helena encontra-se num ponto de inflexão dentro da diegese



de *Um Filme Falado*. Ponto este que estabelece a transição do “marco zero” (tempo presente) de sua instância narrativa para os apontamentos que dizem respeito ao seu “futuro”. Aqui, portanto, é relevante notarmos os indícios alegóricos trabalhados ao longo da narrativa, para tentarmos alcançar as implicações daquilo que decorre a partir do término da primeira apresentação de *Neranzoula*.

Um primeiro “personagem” que merece atenção nesse contexto, portanto, é o Navio onde viajam as personagens do filme. É sintomático que as referências históricas que apontam para o passado propriamente dito ocorram sempre no exterior deste simulacro de tempo-espaco, enquanto que os diálogos, embates, reflexões e insinuações em seu interior (mesmo quando comentando eventos historicamente passados), se refiram ao presente do mundo permeado por inter-relações nacionais. É nesse contexto que Rosa Maria conhece e apresenta à sua filha as localidades que visitam. Interagindo com personagens diversos, mas sempre com autonomia e atenta aos relevos de tais civilizações para os contextos da História. Por outro lado, críticas a um mundo predominantemente dominado pelos homens, onde questões específicas acerca da União Europeia, do papel exercido pelas línguas, as contradições exacerbadas a partir da supervalorização da tecnologia, o descaso pelas tradições e o embate dentro de uma chave que opõe Ocidente e Oriente ganham destaque nos diálogos que se dão no interior do Navio.

E pensando nas personagens como personificações alegóricas de suas nacionalidades e naquilo que elas estabelecem de conexão com a hipótese do “marco zero” da narrativa, podemos destacar a própria relação de Rosa Maria e Maria Joana nesse âmbito. É relevante que a primeira, sendo professora de História, encontre na segunda uma “opositora” que, em certo sentido, desautoriza seu próprio discurso. A cada localidade visitada e as questões que vão sendo levantadas pela filha a partir das explicações que lhe são dadas, se enaltece um embate entre as definições estabelecidas pelo saber formal (de Rosa Maria) e as interrogações características de um ponto de vista que não consegue completar seu discurso apenas com as referências que lhe são passadas (dificuldade esta de Maria Joana). Como exemplo, podemos notar algumas sequências, como a decorrida em Istambul, quando, após saber que Santa Sofia, hoje transformada em museu, havia sido dos mulçumanos, “que andaram em guerra com os cristãos na Idade Média”, a menina questiona: “Em que Idade Média estamos agora?”; ou na do Cairo, quando Maria Joana, após

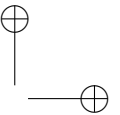


saber o significado da palavra “civilização”, questiona se eram “civilizados” os egípcios por terem feito os judeus escravos; ou ainda quando pergunta se o fato de Pompéia ter sido destruída pelas lavas e cinzas do vulcão Vesúvio havia sido “um castigo dos céus”.

Assim, um contraste entre gerações, que parece encontrar vazão no discurso oliveiriano, sustentado pelos dilemas percebidos nas mentalidades portuguesas pós-Revolução dos Cravos, em 1974 – revolução que põe fim ao regime ditatorial português iniciado em 1926, imposto por Salazar e seguido por Marcelo Caetano, mas que implica nos anos subsequentes certa noção de desapego por seu legado histórico, levando a atitudes não assertivas que poderiam ser percebidas ainda hoje, tal como propõe Fernando Ilharco Morgado (1989) –, este embate entre mentalidades ganha contornos mais enfáticos quando comparados, por exemplo, com o fato de Maria Joana ser presenteadada pelo Comandante com uma boneca.

Esse contexto, em âmbito alegórico, pressupõe que a “resistência” de Rosa Maria às abordagens do condutor do navio encontra explicações a partir de sua “consciência histórica”. Atendo-nos aos pormenores do desfecho a que chegam Rosa Maria e Maria Joana, devemos lembrar da sequência ocorrida sobre o Mar Vermelho. Nela, a professora de História, após explicar à filha a origem do povo árabe e a causa de muitas guerras decorridas nesse processo (o que causa novas dúvidas em sua filha, concluindo que os homens eram, portanto, “maus”), acaba por responder que isso, em muito, se dera pela “natureza do homem”. E como a garota não compreende tal definição, a mãe lhe explica: Os homens não eram propriamente maus. São como nós. “Supõe que tu tens uma boneca e que alguém lhe quer tirar, tu agarrá-la com muita força para poder ficar com ela...”, ao que a garota responde: “Se eu tiver uma boneca, vão tirar-me?”. E, por fim, a mãe: “Não minha filha, claro que não”. Tal explicação, como podemos notar no decorrer do filme, não alcança o resultado pretendido por Rosa Maria. De fato, Maria Joana a despeito do que tal metáfora sugere, acaba por corresponder literalmente ao ensinamento da mãe.

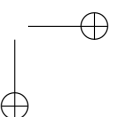
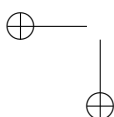
É pertinente notarmos que a boneca fora um presente dado pelo Comandante, que a comprara em Aden, cidade que, conforme Rosa Maria lhe ensina, “nos tempos dos Descobrimentos, os portugueses tentaram várias vezes conquistar”, mas que “nunca conseguiram”. Além disso, no momento em que recebe o presente, a garota ganha um reforço daquele “ensinamento” (agora do Comandante, e em português!): “agora a boneca é tua, ninguém a tira”.

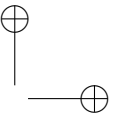
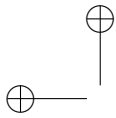


Assim, o “esquecimento” de Maria Joana, de certo modo, implica num desejo que encontra suas raízes no passado. Passado esse que é comum a ambas, mas que, de acordo com o que sugerimos, provoca resultados distintos em gerações distintas. Daí, talvez, toda a resistência de Rosa Maria ao Comandante (em contraste ao “encantamento” de Maria Joana), que indicaria certa figura alegórica de uma força que pretende atrair as gerações pós-Revolução de Abril de 1974, distanciando-as do reconhecimento e plena compreensão de sua história. Dessa maneira, portanto, o embate entre mãe e filha ganha contornos pautados pela interação com o “outro”, já que resulta da perspectiva de diferentes “eus” (Ianni: 2000). Em outras palavras, o que sugerimos, baseados nos indícios alegóricos observados, é que Maria Joana reencarna desejos de um passado irrecuperável. Passado este a que alerta Rosa Maria, justamente porque o condena.

E a propósito dessa ação determinante para o desfecho do filme, que tem sua origem no papel desempenhado pelo Comandante, caberia notar a política intervencionista desempenhada pelo governo estadunidense antes e depois dos atentados do 11 de setembro de 2001. Não seria este o espaço adequado para apontamentos e reflexões acerca de suas implicações nas culturas, economias e disposições sociais em diferentes partes do mundo, mas com ênfase no Oriente, não fosse o fato de sua possível associação alegórica com a diegese de *Um Filme Falado* e (mais especificamente voltado para os nossos objetivos neste trabalho) com a canção *Neranzoula*. Nesse sentido, tal “vento que vem do norte” e que “espalha os frutos da pequena laranjeira”, dentro de uma perspectiva voltada para os embates político-sociais da contemporaneidade, acaba por encontrar ecos na ambiguidade de uma política intervencionista, que acarreta a transculturação entre diferentes povos, mas que também revela rupturas insuperáveis entre culturas do Ocidente e do Oriente.

Partindo de tais pressupostos é que se dão as bases para sugerirmos que, considerando o ponto de partida da “voz narrativa”, no *Um Filme Falado*, e a sua associação aos atentados terroristas ocorridos nos EUA do princípio deste milênio, o “marco zero” da temporalidade referida à história aqui narrada, retornaria, alcançaria (após atravessar “milênios de civilização”, passando, inclusive, pelo século XX, com a adesão de Portugal à CEE, chegando ao “2001” indicado na legenda de abertura do filme) o tempo *presente da narrativa* ao término da canção entoada pela grega Helena, durante o *segundo*





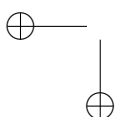
jantar à mesa do Comandante. Dessa forma, portanto, o que decorre a partir de então tratar-se-ia de um olhar para o tempo futuro de sua própria diegese.

Assim, parece-nos sugestivo que, durante a canção, o Comandante seja informado de que há uma bomba instalada no Navio em uma construção de *mise-en-scène* que, em muito, nos lembra a imagem do ex-presidente estadunidense George W. Bush quando comunicado acerca dos atentados às Torres Gêmeas, em 2001, e que foi muito difundida pelas televisões de todo o mundo, sendo, inclusive, apropriada por Michael Moor a propósito do seu documentário *Fahrenheit 11 de setembro* (2004). Dada tal hipótese, sugerimos que o que ocorre daí em diante tratar-se-ia de uma “prolepse” (Genette: 1972). Ou seja, um procedimento narrativo que aponta para eventos futuros acerca do ponto em que se encontra a voz da narração. Eventos esses que terão sentidos atribuídos e ressignificados, portanto, a partir do uso da canção *Neranzoula* em sua composição.

Sendo assim, a desestabilização da sala de jantar, o pânico instaurado em seus passageiros, o abandono do navio, as portuguesas deixadas para trás e a explosão que se ouve, seriam comentários alegóricos feitos pelo filme acerca de um futuro ainda incerto para aqueles que escapam da configuração globalizada do mundo hoje, mas que parece condenar Portugal. Essa sequência final do filme, que marca, como bem sugere Bueno (2010, p. 186), “(...) o encerramento de uma trajetória pela história de nossa cultura e civilização, iniciada em Lisboa e interrompida abruptamente na entrada do mundo árabe” é complementada por um alerta que parece condenar o mundo tal como o entendemos hoje (e por consequência a nação portuguesa), mas que sugere um laivo de esperança para os povos, que terão que aprender a navegar e definir novas rotas sobre as águas de uma História implacável.

Por fim, no que diz respeito ao trabalho que se encerra sobre a trilha sonora, fazemos coro com as considerações de Delmiro Silva (2008, p.24):

A percepção do acontecimento sonoro musical, com relações entre os sons que o constituem na construção de uma sintaxe dentro ou fora do produto audiovisual, situa o ouvinte num contexto de representação sujeito às interferências da sua cultura e da sua memória: o seu repertório de referências o ajudará a reconhecer estilos, figuras representativas e modos de decodificação.





Portanto, assim, é pertinente observarmos que a sugestão de um comentário acerca de seu futuro diegético existente a partir da sequência em que Helena canta durante o *segundo jantar*, reforça-se justamente pelo retorno de sua canção ao término do filme. No entanto, tal possibilidade deve estar pautada no sentido último e alegórico de sua música. Ou seja, apenas atribuindo a ela as referências de uma metáfora que diz respeito à sobreposição de uma cultura à outra é que conseguiremos complementar esse procedimento narrativo.

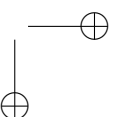
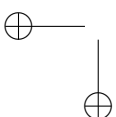
Desta maneira, pautado por sugestões alegóricas que ao longo da narrativa de *Um Filme Falado* indicam uma ampla e complexa relação entre passado, presente e futuro, o cineasta Manoel de Oliveira lança mão do uso de *Naranzoula*, música também ela metafórica, também ela alegórica para não apenas criticar o mundo tal como o compreendemos em sua contemporaneidade, mas, sobretudo, para alertar os desfechos de uma trajetória que se revela pouco otimista para a sua nação. Reflexões que este filme de Oliveira parece estabelecer com as de Eric Hobsbawm (1995: pp. 25-26):

No fim deste século, pela primeira vez, tornou-se possível ver como pode ser um mundo em que o passado, inclusive o passado no presente, perdeu seu papel, em que os velhos mapas e cartas que guiavam os seres humanos pela vida individual e coletiva não mais representam a paisagem na qual nos movemos, o mar em que navegamos. Em que não sabemos aonde nos leva, ou mesmo aonde deve levar-nos, nossa viagem.

É a essa situação que uma parte da humanidade já deve acomodar-se no fim do século; no novo milênio, outras deverão fazê-lo. Porém então, quem sabe, já seja possível ver melhor para onde vai a humanidade. Olhando para trás, vemos a estrada que nos trouxe até aqui. (...) O velho século não acabou bem.

Bibliografia

Altman, R.; Jones, M.; Tratoe, S. (2000). "Inventing the Cinema Sound-track: Hollywood's Multiplane Sound System". *Music and cinema*. James Buhler (Ed.); Caryl Flinn (Ed.); David Neumeyer (Ed.). Hanover: Wesleyan University Press.



- Aumont, J.; Marie, M., 1989. *L'analyse des films*. Paris: Nathan.
- Bueno, A. F. (2010). “Um filme falado: Portugal entre o Atlântico e o Mediterrâneo”. Renata Soares Junqueira (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença: estudos de literatura e cinema*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp.
- Genette, G., 1972. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega Ltda..
- Hobsbawn, E., 1995. *Era dos extremos*. Trad. Marcos Satarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed..
- Ianni, O., 2000. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Morgado, F. I., 1989. *O leme e a deriva – Problemas da sociedade portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda,.
- Silva, E. D., 2008. *O papel narrativo da canção nos filmes brasileiros a partir da Retomada*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP.
- Xavier, I. (2005). “A alegoria histórica”. FERNÃO, Ramos. *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: SENAC.



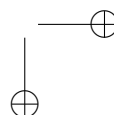
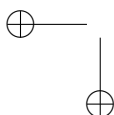
Belle Toujours: a beleza eterna do cinema como teatro da vida

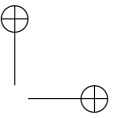
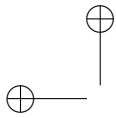
Maria do Rosário Lupi Bello

Universidade Aberta

A O LONGO DA SUA VASTÍSSIMA PRODUÇÃO de cerca de 30 longas-metragens e de 14 curtas e médias, Manoel de Oliveira tem mantido, dentro de uma acentuada variação de géneros e de estilos, alguns traços imutáveis que caracterizam a sua assinatura enquanto cineasta e por vezes mesmo a sua profissão de fé enquanto homem e artista. Não é por acaso que os seus primeiros passos no cinema foram no campo do documentário, já que para Oliveira o real tem preponderância sobre a arte. “Amo profundamente o cinema porque amo profundamente a vida”, não se cansa de reafirmar Manoel de Oliveira. Quem conhece minimamente a sua biografia sabe bem que o realizador sempre se assumiu como um “bon vivant”, que tanto experimentou a boémia portuense quanto ensaiou desportos como o atletismo e a corrida de automóveis, tendo feito igualmente as suas experiências enquanto actor. Esta sua faceta de “bom vivente” é ainda hoje visível no olhar vivo e prescrutador que tem, na ironia com que varre todas as ideias-feitas que encontra, na quase infantilidade e no entusiasmo criativo com que assume o seu gosto de viver. Assim, perante uma qualquer forma de endeusamento artístico, a sua reacção é lapidar: “a arte é uma coisa mundana, nela não há santidade. É a vaidade. A vaidade acompanha sempre o homem” (Baecque, Parsi, 1999). Nunca será possível, portanto, ouvir Manoel de Oliveira afirmar que o cinema seja a razão ou o ideal da sua existência, nem que ao cinema possa ser entregue uma qualquer missão redentora de dimensão existencial, artística ou – muito menos – ideológica. Para o cineasta, de facto, a tarefa do cinema é a de ser, literalmente, “espelho do real”, veículo que emite a multiplicidade de imagens a que a refração da realidade é sujeita, ao reflectir-se nele. E por isso a sua atitude tem sido marcada por uma irredutível liberdade e uma exemplar fidelidade à sua própria visão, que nunca cedeu perante tendências de época, correcções políticas ou circunstancialismos estético-sociais. Para o provar bastará dar o exemplo clamoroso da data em que se empenhou a filmar *Benilde ou a Virgem Mãe*, 1974, filme de contornos místicos, baseado na peça homónima de José

Cinema em Português - III Jornadas, 49-57



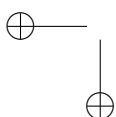


Régio, chocantemente a contra-corrente do ambiente de exaltação política em que se viam envolvidos quase todos os nossos cineastas.

Do ponto de vista da definição da Sétima Arte, é sabido que Oliveira costuma atribuir-lhe tão-só a humilde – embora decisiva – tarefa de acrescentar àquela que é a arte suprema, o teatro, a capacidade da fixação. Por isso o realizador chegou mesmo a afirmar, de forma intencionalmente provocatória, que “o cinema em si não existe” (Matos-Cruz, 1996). Importa, porém, compreender plenamente a acepção que tem a palavra “teatro” para o realizador, que o considera a representação ou encenação da vida, a recriação da sua essência. O teatro é, deste ponto de vista, a síntese de todas as artes, e representar não é simular realisticamente, mas sim re(a)presentar, deixar ver, através do artifício da manipulação artística, o “dentro” das coisas. É também por esta razão que o cineasta demonstrou, sobretudo com o início da sua carreira, mas também através da quantidade de vezes que o repete, o profundo gosto que nutre pelo documentário enquanto, precisamente, *documentação* da realidade. “O que há de mais concreto é o real. Por isso gosto do histórico” (Baecque, Parsi, 1999), afirma Oliveira. O mesmo raciocínio é por ele aplicado à adaptação das obras literárias ao ecrã, já que considera o livro onde um cineasta se baseia uma realidade concreta, objectiva, que exige ser respeitada como tal. O cinema, portanto, acrescenta à encenação da existência a extraordinária possibilidade de a resgatar das malhas do tempo, fixando-a e, por assim dizer, “conservando-a” intacta na película – não de forma eterna, mas apesar de tudo relativamente duradoura, ao contrário do que sucede na representação da cena teatral e no “teatro” da vida, onde o tempo “passa”, contrariamente ao tempo contido na película, que “fica”, como diria Jean Leirens (1954).

É partindo destes pressupostos que pode tentar compreender-se aquela trilogia de conceitos que rege o cinema oliveiriano e que o filme que aqui trazemos tão claramente evidencia: palavra, imagem e música, concebidos pelo realizador como níveis que se “casam”, no cinema, sem nunca se subordinar um aos outros.

Para falar do valor da **palavra** no cinema de Oliveira basta citar o realizador: “é a palavra que implica o movimento, ela é que é dinâmica, é o mecanismo mais precioso do ser humano” (Decaux, 1983) A palavra do cinema oliveiriano é uma palavra perlocutiva, performativa, que arrasta consigo uma acção. Tal como na cena teatral, também na concepção cinematográfica de Manoel de Oliveira a palavra assume, aliás, um peso a que pode chamar-se





“carnal”, físico, com uma densidade material, uma presença audível e desejavelmente visível. “Uma palavra é como um rosto”, diz por vezes Oliveira, ou, noutras ocasiões, ela “é uma imagem”. É aliás por essa razão que o realizador frequentes vezes filma a própria palavra escrita, como acontece no caso da correspondência que surge em filmes como *Amor de Perdição* e *A Carta*, entre outros. Mathias Lavin (2008) recupera uma frase de Oliveira a propósito do teatro de Molière, na qual o realizador afirma que a palavra é “o retrato do pensamento”, e conclui: “Il s’agit de faire le portrait de la pensée en paroles et alors de démontrer, grâce au cinéma, que la parole est une image, telle semble être la puissance de la parole dans le cinéma d’Oliveira”.

Se o valor daquilo que é “dito” é óbvio ao espectador de Oliveira, tanto mais se poderá dizer da beleza plástica que habita os seus filmes. Esta talvez seja, aliás, a característica mais pacífica da sua arte, aquela em que tanto admiradores como críticos mordazes estão de acordo: a imponência das **imagens**, carregadas de uma plasticidade admirável, autênticos “quadros” dinâmicos a três dimensões. Também este elemento encontra na explicação desse realizador que quer “chegar ao espiritual pelos sentidos” a sua plena possibilidade de compreensão.

E por fim a dimensão musical – Oliveira não usa a **música** como acompanhamento das suas obras. Pelo contrário, ele atribui a esse elemento uma importância muito particular. Trata-se de um plano de significação decisivo, que merece todo o cuidado e atenção, tanto quanto as imagens e as palavras. Assim, não é por acaso que encontramos, nos filmes deste cineasta, a presença de grandes compositores, como por exemplo Händel, Mozart, Bach, Vivaldi, Dvorák ou o português João Paes, para dar apenas alguns exemplos. A música é, para Oliveira, assumida como uma dimensão fulcral do filme, devendo manter a sua função específica e a sua necessária autonomia: “Não é bom fazer um filme, e depois uma música para um filme. É conveniente que cada elemento seja independente” (Baecque; Parsi, 1999).

Mas aquela característica mais definidora da cinematografia oliveiriana é a forma como o realizador trata a questão da **temporalidade**. O gosto em usar planos fixos e muito longos, a aposta numa narração lenta e demorada, uma direcção de actores que valoriza mais a presença física do actor e a força da palavra do que a representação e o desempenho realísticos, são entre outros factores, a causa da velha questão que tem levado grande parte do público a caracterizar o cinema de Manoel de Oliveira como “chato” e difícil.

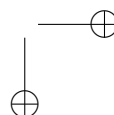
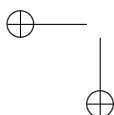


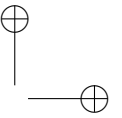
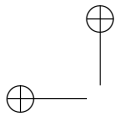


Para compreender a razão que preside a este tipo de opções – que, embora mais notórias em certas obras do que noutras, não tem deixado de ser marca constante na obra deste cineasta – vale a pena começar por lembrar o seguinte: Oliveira gosta de referir, nas entrevistas, que em novo, por ser mais irrequieto, fazia planos mais curtos, enquanto que, à medida que passou a prestar mais atenção ao mistério contido nas coisas, passou a apostar mais nos planos longos (Baecque; Parsi, 1999). Ora, é fundamental compreender este aspecto, se se pretende fazer justiça a Oliveira: o realizador deseja provocar a contemplação dos acontecimentos, e para tal retira-os ao fluir normal do tempo, que geralmente impede tal contemplação. Em sentido etimológico a palavra contemplar procede do lexema latino *con-templum*, isto é, aquilo que se dá no templo, no espaço que revela o sagrado. É justamente esse espaço e esse tempo que Oliveira busca, porque o que ele pretende é provocar o olhar até esse ponto, quer que o espectador seja capaz de “um olhar que de vez em quando se interrompe”. É o movimento que interrompe o olhar, não o contrário (não é a paragem que interrompe o movimento). Oliveira afirmou numa entrevista recente, num jornal nacional, que “no céu o tempo é parado”. Não está parado porque não acontece nada, está parado porque acontece tudo, tudo simultaneamente, o que é o sinal de que não há tempo. É o território do êxtase.

O cinema, pela sua capacidade de fixação daquilo que a cena documenta, pode, portanto, favorecer esse “milagre”, acedendo assim ao mistério. Oliveira pretende eternizar cada momento, colocar o espectador diante da profundidade desse momento. Diz ele: “A ideia de “momento” é muito importante [...] Somos, cada um, o filho dos nossos pais e de “aquele momento”. [...] Há, digamos, uma escolha do momento para que alguém seja o próprio”. E acrescenta: “no fim, todos os momentos da vida presente [serão] concentrados num único momento. É a razão porque tudo é actual, tudo se torna actual. Entre cada momento há, claro, uma certa distância, mas, no infinito, isso reduz-se a um ponto. Tomar momentos diferentes estimula-me muito. As coisas que são passado são também presentes. É um jogo que não é meu, mas do construtor universal.” (Baecque, Parsi, 1999).

O grande realizador russo Andrei Tarkovsky falava do cinema como “tempo em forma de facto” (Tarkovsky, 1996); para ele a capacidade do cinema é a de esculpir o tempo, ou seja, de lhe dar forma física, através da visibilidade do acontecimento. À sua própria maneira, é também isto que Oliveira procura.



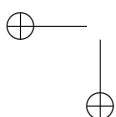


Para ele esta exigência do seu cinema é sinal de um grande respeito pelo público, já que pretende provocar na pessoa uma tomada de decisão pessoal. A condição é a disponibilidade do espectador - a que Véronique Campan (1999) chamaria “escuta”, uma disponibilidade a um autêntico trabalho ascético, já que não é por via de uma identificação sentimental que o acesso a essa dimensão da obra pode acontecer, mas sim através da aceitação livre dessa condição.

Quanto a mim, o filme *Belle Toujours* é não apenas um dos mais geniais da vasta obra de Oliveira, como um daqueles que melhor documenta o modo como o realizador sabe utilizar eloquentemente estas dimensões que constituem o seu credo cinematográfico e a sua visão de artista.

Trata-se de um filme estreado em 2007, e tendo como protagonistas Michel Piccoli e Bule Ogier. É uma homenagem explícita a Buñuel e ao argumentista Jean-Paul Carrière, que com ele trabalhou em *Belle de Jour*, filme de culto dos anos 60, protagonizado por Catherine Deneuve, ao lado de Piccoli e Jean Sorel. Oliveira retoma o tema de Buñuel para contar a continuidade da história dessa mulher burguesa e sofisticada, casada com um médico, que, a fim de dar emoção à sua mal realizada vida íntima, resolve trabalhar num bordel durante o dia, às escondidas do marido, levando assim uma dupla vida, não com o simples intuito de ser infiel ao marido, mas antes para poder amá-lo melhor.

Mas Manoel de Oliveira não faz do seu filme uma “sequela” do provocador e excêntrico filme de Buñuel. O seu intuito é, antes, o de dialogar (de forma algo surpreendente) com a obra anterior e com o seu respectivo realizador, introduzindo uma novidade no desfecho desta peculiar história. O ponto central do filme do realizador português centra-se no seguinte: Séverine vive, muitos anos mais tarde, angustiada por uma terrível dúvida: a dúvida levantada por uma lágrima que viu escorrer na cara do marido no dia da sua morte, e que lhe levantou a suspeita de que ele pudesse, afinal, ter sabido e sofrido com o conhecimento da sua dupla vida. O portador desse segredo (do conhecimento ou desconhecimento, por parte do marido) é um dos seus maiores amigos, Henri Husson, o qual em tempos descobrira o segredo de Séverine e tentara mesmo seduzi-la. Ao revê-la, muito tempo depois, Husson resolve partir em sua perseguição, convencendo-a de que vai contar-lhe a verdade, caso ela aceite jantar com ele. Séverine tenta primeiramente fugir de Henri, mas acaba por acreditar que ele pode revelar-lhe o segredo que tanto





deseja conhecer, aceitando finalmente, embora contrafeita, o encontro por ele sugerido.

A cena do jantar vai, portanto, ser o ponto crucial desta história. E nela são particularmente evidentes as várias dimensões a que atrás nos referimos. Antes de mais, porque o jantar é meticulosamente preparado por Henri, tendo lugar na lindíssima sala de um qualquer hotel de 5 estrelas ou clube de alta sociedade, e funcionando como um autêntico cenário, adequado à “peça” que ele pensa poder controlar e fazer funcionar. A dimensão plástica é evidente – está presente na beleza do enquadramento e da *mise en scène*, no jogo de luz e sombras da sala, nas velas que, tal como a vida, se consomem até ao fim, na marcação rigorosa dos gestos (tanto de Henri e Séverine como dos próprios criados que servem a refeição) e, sobretudo, na artificialidade da cena – uma vez que ambos se mantêm calados durante quase todo o jantar, já que para Séverine se trata de uma situação forçada e, para Henri, é sem dúvida um momento a saborear com todo o empenho, por ter conseguido literalmente “caçar” a difícil “presa” que julga poder, finalmente, trazer-lhe muita satisfação e prazer.

A palavra ganha, aqui, uma paradoxal potência máxima: numa situação de muito poucas falas, as breves palavras que se dizem pesam quilos, são densas, valem ouro. E testemunham o próprio acontecimento, que não é visível a olho nu: a profunda mudança ocorrida na vida de Séverine, uma mulher que, perante a hipótese do mal cometido em relação àquele que amava, vem a inflectir radicalmente o curso da sua vida, a ponto de não ter já qualquer interesse na sua lembrança, e de preocupar-se agora unicamente com o destino da própria alma.

Do ponto de vista musical, esta é uma obra que aposta na evidência do valor independente desse estrato significativo: o filme começa com a filmagem de um concerto, ao qual assistimos durante alguns segundos, tal como assistem as personagens que se sentam na própria sala de espectáculos. O registo musical volta a marcar a sua presença em diversos momentos ao longo do filme, através de planos belíssimos da cidade de Paris, que funcionam como “separadores” das várias etapas da história, e que são acompanhados por trechos musicais de Dvorák, de uma beleza comovente. Os momentos fulcrais da narrativa fílmica decorrem, por contraste, em ambientes de fundo silencioso, nos quais a ausência de estrato musical parece aproximar-se de uma concepção bressioniana: “Não à música de acompanhamento, de conforto ou



de reforço. *Não a qualquer tipo de música.* É preciso que os ruídos se tornem música.” (Bresson, 2003). Na verdade, a exigência a que o realizador português leva o espectador, que se encontra perante a quase insuportável tensão de uma cena reduzida ao mínimo movimento e ao máximo silêncio possível – ou seja, a movimentação quase dançada dos criados de mesa e o ruído rítmico dos talheres, durante a qual o tempo que decorre está cheio dessa espera da explosão da palavra –, aproxima-se em grande medida do objectivo proclamado por Robert Bresson – “Assegura-te de ter esgotado tudo o que se comunica pela imobilidade e pelo silêncio” (Bresson, 2003).

O significado deste belo filme encerra-se realmente na significação simbólica deste jantar, que coloca frente a frente duas pessoas, duas opções existenciais. Enquanto Séverine é a mulher que decidiu olhar corajosamente para a própria existência e que, qual Jeanne d’Arc do século XXI (cuja representação a câmara de Oliveira recorrentemente capta), se atira à incompreendida mas vitoriosa batalha que resulta da fidelidade férrea ao seu próprio e íntimo chamamento, Henri é a figura do homem que não sabe nem quer ser protagonista da sua existência, adoptando a atitude do *voyeur*, aquela posição que encara a vida como permanente jogo do qual ele próprio não quer ser peão, preferindo manobrar os outros nesse sentido. Os diálogos de Henri com o *barman* são o claro testemunho dessa posição, até na forma verbal usada por Husson, um homem que não utiliza a primeira pessoa do singular, porque não sabe dizer “eu”, um homem que colhe mais prazer como espectador da vida alheia do que como actor da própria vida, ignorando até os convites das prostitutas presentes no bar, espantadas com a sua estranha indiferença.

É perante estas duas figuras que o filme de Oliveira nos coloca, até ao ponto do seu inesperado desfecho, que evidencia a natural indignação de Séverine, em contraponto com a verdadeira e obstinada perversão do sádico e vingativo Henri, ultimamente defraudado, mas sem abdicar da única, possível e mesquinha “vitória”: a de persistir em tratar Séverine como “mulher da vida”, tornando-se ele próprio, agora de modo evidente, como o incorrigível chulo, que faz uso do dinheiro dela para pagar o jantar. O enigmático plano do galo que surge na soleira da porta assume, assim, entre a variedade de possíveis interpretações, uma evidente ressonância bíblica, remetendo-nos para a cena da traição de Pedro, ao mesmo tempo atestando, com esse tom de risonha ironia tão caro a Oliveira, o absurdo em que ele próprio (Husson) se coloca, quando o vemos situado em idêntica posição, antes de abandonar a sala, tão



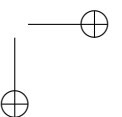
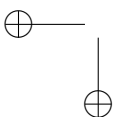
vaidosa e pateticamente deslocado, neste cenário de grandeza, como um galo numa chique sala de hotel. Não será de desprezar, aliás, outro indício que concorre para esta tonalidade irónica e profundamente significativa: a discreta mas presente estátua da “deusa da caça”, que não pode deixar de fazer-nos colocar a pergunta sobre qual terá sido, afinal, das duas personagens, o caçador e o caçado...

O início dessa cena-chave dera logo o mote para o conteúdo daquilo que Oliveira nos iria dar a assistir: ao ver chegar a sua convidada, Henri galanteava Séverine com um “toujours belle”. A permanência dessa beleza assume, porém, em Séverine, uma dimensão bem diferente daquela que Henri consegue captar ou, ainda menos, aceitar: de “bela de dia” Séverine passa a “sempre bela” porque arrisca levar as implicações do amor às suas últimas consequências, coisa que para Henri é impensável. Com este filme insólito e perturbador e, particularmente através desta cena inquietante e difícil, que coloca o espectador diante do peso de um silêncio que “obriga” ao confronto consigo próprio, Oliveira encena aquilo que para ele é a essência da realidade, bem como o drama que a liberdade assume diante dela. Aquilo a que assistimos neste filme (como, de algum modo, em toda a sua obra) é ao teatro da vida, tal como o realizador a concebe, neste caso em diálogo com o percurso pessoal e estético de Buñuel. Neste sentido, é de facto possível dizer que esta beleza que a arte de Manoel de Oliveira persegue tem a mesma natureza da que busca esta personagem “sempre bela”: é uma travessia a que se acede em primeiro lugar pelos sentidos, por aproximações, dúvidas e tentativas, mas cujo destino vai – mesmo sem que possamos compreender ou saber tudo – até ao infinito, ou, se quisermos, até à eternidade, até a esse “sempre” que secretamente desejamos e que realmente nos pode cumprir, e ao qual, como diria o próprio Oliveira, a nossa natureza exige que digamos “sim”.

Bibliografia

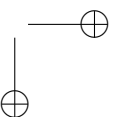
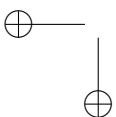
Baecque, A., Parsi, J., 1999. *Conversas com Manoel de Oliveira*. Porto: Campo das Letras.

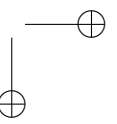
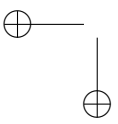
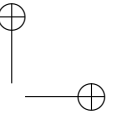
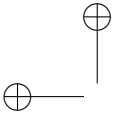
Bresson, R., 2003. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Tradução e Posfácio de Pedro Mexia. Porto: Elementos Sudoeste/Porto Editora.





- Campan, V., 1999. *L'écoute filmique, echo du son en image*. Saint-Denis: PUV.
- Decaux, E. (1983). "Rencontre: Manoel de Oliveira". *Cinématographe*, 91: 36-46.
- Lavin, M., 2008. *La Parole et le Lieu. Le cinéma selon Manoel de Oliveira*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Leirens, J., 1954. *Le Cinéma et le Temps*. Paris: Éditions du Cerf.
- Matos-Cruz, J., 1996. *Manoel de Oliveira e a Montra das Tentações*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Tarkovsky, A., 1996. *Sculpting in time*. Austin: University of Texas Press.







Solo de violino: Uma história maldita revista por Monique Rutler

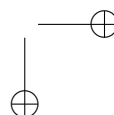
Ana Catarina Santos Pereira
Universidade da Beira Interior

S*olo de violino* PARECE SER, em todos os sentidos possíveis, uma história maldita. Este é um dos mais interessantes filmes de Monique Rutler e, simultaneamente, uma das mais marcantes narrativas sobre a condição feminina num determinado período da História de Portugal. Maldita pela crítica, e maldita pelo esquecimento a que um escândalo como este foi votado pelo passar dos anos.

Solo de violino foi a 12ª longa-metragem de ficção realizada em Portugal por uma mulher, sendo a terceira da realizadora Monique Rutler. Tendo estreado comercialmente em 1992, em apenas três salas do país, não foi além dos 2706 espectadores. Nos papéis principais, o filme conta com a presença de Fernanda Lapa, André Gago, Vítor Santos, José Eduardo e Júlia Correia.

A acção passa-se no Pós Primeira Guerra Mundial (1918) tendo por contexto o período crítico da Primeira República, num país socialmente pobre e maioritariamente analfabeto, de base familiar e patriarcal. Centrando-se na história verídica de Adelaide Coelho da Cunha, filha do fundador do Diário de Notícias e esposa do director do mesmo jornal, o filme começa por revelar os problemas deste matrimónio: Adelaide sente que o marido se encontra distante (passa semanas sem lhe dirigir a palavra, dormindo num quarto separado), desapaixonado (todos a admiram pelos seus vincados dotes artísticos para a música, para a recitação de poesia e para a organização de festas e saraus culturais; todos, à excepção do próprio marido) e infiel. Relativamente a esta última característica, destacamos uma cena que assume particular importância no desenrolar do filme: numa noite em que Adelaide Coelho da Cunha tem bilhetes para o teatro e convida o marido para a acompanhar, este recusa-se, desculpando-se com as suas obrigações profissionais. Adelaide pede então à irmã que assista ao espectáculo consigo. Mais tarde, do camarote que ocupam, avistam Alfredo da Cunha, por sua vez acompanhado de uma jovem. A cena não parece surpreender Adelaide, mas dá a conhecer à irmã os problemas daquele casamento que, de aparência, era perfeito.

Cinema em Português - III Jornadas, 59-77





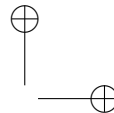
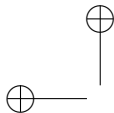
Maria Adelaide e Alfredo da Cunha viviam no palácio de São Vicente, ocupando a esquina entre o Largo de São Vicente de Fora com a Rua A Voz do Operário. De acordo com a historiadora Manuela Gonzaga, entre muitos nomes dos amigos e conhecidos, frequentadores do palácio, “encontravam-se os de Sophia de Mello Breyner, madame Rey Colaço e filhas, as condessas de Nova Goa, de São Paio, de São Miguel e de Penalva d’Alva; Jacinta de Fontes Pereira de Melo Dinis, Maria Luísa Braancamp Freire, a actriz Virgínia, a viscondessa de Carnaxide, D. Miguel Vaz de Almada, os condes de Sabugosa, de Monsaraz, de Valenças, de Nova Goa e Penha Garcia; o doutor Sobral Cid, o escritor Júlio Dantas, e outros grandes nomes da cultura portuguesa como Cândido de Figueiredo, Luís Folque, Augusto de Castro e Curry Cabral, Sousa Viterbo, entre outros; os irmãos Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro; o jornalista, poeta e homem de teatro, Gustavo de Matos Sequeira, o coronel João de Sousa Tavares, o arquitecto Raul Lino, e tantos, tantos mais.”¹

Um escândalo na alta sociedade lisboeta

Apesar de tudo, ao contrário do que as belas aparências indiciavam, Adelaide Coelho da Cunha sentia-se frustrada e só. Aos 48 anos, apaixonou-se pelo antigo motorista da sua família, um jovem de 25 anos que tinha sido despedido por Alfredo da Cunha devido às suas notórias tendências anarquistas. Quando se reencontram, vemos no filme que Manuel Claro ainda preserva o respeito pelas diferentes condições sociais de ambos, tratando Adelaide por “minha senhora”. No entanto, esta esquece os preconceitos instituídos e responde-lhe “meu amor”. Iniciam assim uma série de encontros amorosos, até ao momento em que Adelaide assume ser mais feliz a viver esta paixão do que no fausto e na luminosidade que decora os seus dias: “Não gosto da vida que tenho. É falsa!”. Os dois amantes decidem então fugir, voltando costas à família e à vida social lisboeta de Adelaide. Mas a reacção do marido humilhado não se fez esperar: Adelaide é completamente despojada dos seus direitos e mandada internar num hospital psiquiátrico, num processo onde participaram os próprios Egas Moniz, Júlio de Matos e Sobral Cid. O caso é conhecido e

¹Gonzaga, M. (2009). *Maria Adelaide Coelho da Cunha – Doida não e não!* Lisboa: Bertrand Editora, páginas. 18 e 19.





comentado, tomando proporções de escândalo entre a média e alta burguesia da época.

Tratando-se este filme de uma reconstituição do período correspondente ao início da Primeira República, nele se destacam os preconceitos de uma sociedade patriarcal e as incapacidades de aceitação da recente possibilidade do divórcio. Este é também aqui apresentado como uma “faca de dois gumes”: a partir de 1911, a mulher passa a ter, legalmente, a possibilidade de pôr fim a uma união matrimonial. No entanto, o facto de raramente trabalhar despoja-a de todos os seus bens, mesmo os que seriam legitimamente herdados pela sua família, como era o caso de Adelaide, filha do fundador do jornal que o marido dirigia. A sociedade portuguesa, por sua vez, lida com o escândalo desta mulher que se apaixonara por um homem muito mais jovem e de condição social inferior, rotulando-a de louca. O que mais poderia ela ser?

Neste aspecto, serão importantes para a reconstituição do filme alguns detalhes biográficos relativos à própria realizadora: Monique Rutler é uma cineasta franco-portuguesa, que nasceu em França em 1941 e que vive em Portugal desde 1952. O facto de ter dupla nacionalidade potencia-lhe assim o lugar de observadora privilegiada face aos usos e costumes (ou mentalidades e preconceitos) dos portugueses, como nos tem revelado ao longo do seu percurso profissional. Depois de ter estudado Cinema no Instituto de Novas Profissões (onde foi aluna de António Macedo) e na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, realizou algumas séries para a RTP e as longas-metragens *Velhos são os trapos*, *Jogo de mão* e *Solo de violino*. Neste último, Monique Rutler desvenda a sua admiração pela coragem e determinação de Adelaide Coelho da Cunha. No entanto, apesar de o filme levantar inúmeras questões relativas às relações de género estabelecidas na época, a realizadora não cai na tentação de fazer deste um manifesto feminista. Frequentemente preocupada com causas sociais (já em *Velhos são os trapos* tinha centrado a sua atenção nos problemas da velhice em Portugal), a realizadora não costuma assumir publicamente a sua postura política face às mesmas, recusando muitas vezes responder a questões deste tipo.

Do que não se coíbe de falar são das eternas dificuldades que o cinema português enfrenta em termos de distribuição comercial: “É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal”. O título da entrevista publicada no jornal *Correio da Manhã*, no dia 25 de Julho de 1992, era, ao mesmo tempo, um desabado e um protesto. Dezoito anos passados, a mesma citação poderia



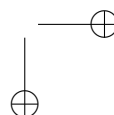
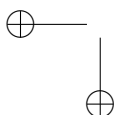


continuar a ser utilizada por quase todos (se não todos) os realizadores portugueses no activo. À primeira questão do jornalista Vitoriano Rosa, sobre quando e como terá surgido a ideia de realizar este filme, e quais as principais dificuldades com que se debateu, Monique Rutler responde: “Depois da estreia de *Jogo de Mão* escrevi vários guiões que fui apresentando sucessivamente aos diversos concursos do IPC, e ficaram sempre de lado. Até que decidi escrever um filme tendo como tema a loucura. Depois de ler numerosos livros sobre o assunto, descobri uma velha edição do diário de Adelaide Coelho da Cunha, publicado com o título *Doida, Não*, quando do seu julgamento em Lisboa. Apaixonei-me pela história de uma mulher que soubera dizer ‘não’ à sociedade da sua época, e que de louca não tinha nada. Fiz uma série de pesquisas, conheci até uma bisneta de Adelaide, que me facultou fotografias e documentos da família e, com a colaboração de Gonçalves Preto e do Cesário Borga, elaborei o guião do *Solo de violino*. Apresentei-o ao IPC, e mais uma vez não consegui apoio. Foi quando o Dr. Salgado de Matos me propôs a feitura do meu filme no âmbito do acordo de co-produção entre o IPC e a produtora brasileira Embrafilmes. Aceitei, mas depois a Embrafilmes faliu e o *Solo de violino* acabou por ser feito apenas com dinheiro português, e graças aos apoios da Cinequanon, da Gulbenkian e da RTP.”² Esta falência, acrescento, valeu a Fernanda Lapa o papel de protagonista da longa-metragem, já que a produtora brasileira exigia que a actriz principal fosse também brasileira.

Direitos das mulheres, dos trabalhadores e dos doentes mentais

Para além da temática das relações de género já mencionadas, com o total desrespeito pelos direitos legais de Adelaide Coelho da Cunha, o filme lança ainda a discussão sobre outros factos criticáveis à época, nomeadamente a histórica falta de apoio entre as próprias mulheres. Depois de já ter percebido a degradação do casamento de Adelaide e Alfredo, a irmã desta fica do lado do cunhado, considerando a irmã louca por abandonar a casa e a família em troca de um jovem amante. Uma mulher digna nunca se daria a tal desres-

²Rosa, V. in *Correio da Manhã* (25 de Julho de 1992): *É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal*.





peito, parece considerar. Assim, relembramos a teoria formulada por Simone de Beauvoir na obra *O segundo sexo*. Na sua introdução, a autora começa por enunciar algumas definições históricas de mulher, como a de Aristóteles: “A fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades. Devemos considerar o carácter das mulheres como sofrendo de certa deficiência natural”³. São Tomás diria ainda que a mulher é apenas “um homem falhado”, “um ser ocasional” e Santo Agostinho declara que “a mulher é um animal que não é nem firme nem estável”⁴. Afirmções como estas levam a autora a concluir que a humanidade é masculina, dada a incapacidade do homem em encarar a mulher como um ser autónomo. Para Beauvoir, “ela (a mulher) não é senão o que o homem decide que seja. (...) A fêmea é o não essencial perante o essencial. O homem é o Ser, o Absoluto, ela é o Outro”⁵.

E é precisamente esta questão que constituiu o tema central do polémico ensaio feminista: a mulher vista como o *Outro*. A autora começa assim por se interrogar acerca do porquê de uma submissão silenciosa à soberania do sexo masculino. A resposta a esta questão, segundo Beauvoir, passa essencialmente pelo facto de não existir, nas mulheres, uma consciência de classe. Negros, judeus ou proletários dizem “nós”, transformando em “outros” brancos, nazistas ou burgueses. As mulheres não têm este poder de afirmação pelo que, não se colocam nunca, na posição de sujeito. Através das ínfimas e pouco expressivas agitações que provocaram “apenas ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder; elas nada tomaram, elas receberam.”⁶. Esta posição de inferioridade é ainda agravada pela dependência económica da maioria das mulheres relativamente a outros homens (pai ou marido), o que as obriga a identificar-se mais com eles do que com outras mulheres: “Burguesas, são solidárias dos homens burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres negras”⁷.

Na opinião da autora, a igualdade entre os sexos nunca existiu de facto. Até à data de publicação do ensaio, o estatuto legal da mulher era muito distinto do estatuto do homem e, como sublinha, mesmo que lhe fossem reco-

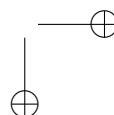
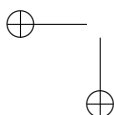
³Aristóteles, in Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*. Vol. 1. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 12.

⁴Santo Agostinho. Idem, p. 20.

⁵Idem, p. 13.

⁶Idem, p.16.

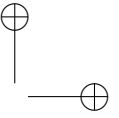
⁷Idem.



nhecidos alguns direitos de igualdade, a tradição impedia que estes se concretizassem na prática. Em termos económicos, os homens eram claramente privilegiados, sendo os seus salários mais elevados do que os das mulheres em todos os ramos profissionais. Na política e na indústria, a percentagem masculina que ocupava lugares de destaque era muito mais elevada do que a feminina.

A situação da mulher foi, por esta razão, muitas vezes comparada com a dos negros, havendo mesmo quem hesitasse em definir qual delas seria a pior. Platão, nas suas preces, agradecia aos deuses ter sido criado livre e não escravo e o facto de ser homem e não mulher. A autora diz-nos ainda que, na época da publicação de *O Segundo Sexo*, assim como os brancos pobres dos Estados Unidos tinham como principal consolação para a miséria em que viviam o facto de não terem nascido “negros imundos”, também os homens se compraziam por não terem nascido mulheres. Nas orações judaicas, o homem proclamava (como ainda hoje proclama) “Bendito seja Deus nosso Senhor e o senhor de todos os mundos por não me ter feito mulher”, enquanto a mulher murmura resignada “Bendito seja o Senhor que me criou segundo a sua vontade”.

Consideramos também importante que se debatam outros temas, após uma visualização atenta de *Solo de violino*. A sua análise permite ainda notar que, apesar da falta de união entre as mulheres, esta começava já a existir entre os trabalhadores. Manuel Claro é defendido pelo advogado que assume todas as causas de violação dos direitos dos motoristas, provando que a prisão de Manuel Claro, bem como o internamento forçado de Adelaide Coelho da Cunha, ambos incentivados por Alfredo Cunha, são inconstitucionais. Questões bioéticas devem aqui ser igualmente colocadas, pela visível (e assustadora) facilidade com que era então diagnosticada a loucura, a depressão ou a neurastenia, correspondentes a um internamento prolongado, acompanhado de tratamentos violentos não suficientemente descritos no filme, mas pormenorizadamente analisados na obra de Manuela Gonzaga já previamente citada. Para manter o raciocínio coerente e activo, vemos no entanto que Adelaide Coelho da Cunha escreve regularmente no seu diário (que mais tarde servirá de base aos livros escritos e filme realizado). Numa das páginas reafirma categoricamente o seu amor, como ouvimos citar pela voz de Fernanda Lapa em *Solo de violino*: “Não há manicómios, não há cadeias, não há leis, não há homens que nos separem; porque, quanto mais imaginam fazê-lo, mais nos



aproximam. Quando dois entes sofrem um pelo outro o que nós temos sofrido, apenas a morte tem esse poder, e para isso é necessário, ainda, que além da morte nada exista.” E o amor de ambos resistiu aos tempos e à maldade humana. Depois da libertação de ambos, viveram juntos até ao final da vida de Adelaide.

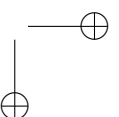
Para reconstituição desta história, Monique Rutler afirma ter contado com o apoio de uma bisneta de Adelaide Coelho da Cunha, que lhe terá fornecido o seu depoimento, algumas fotografias e um vestido da bisavó. No entanto, sublinha que os problemas com os restantes familiares se sucederam, chegando mesmo à tentativa de proibição de realização do filme. Nas palavras da realizadora: “Até mandaram um detective com pistola ao IPC assustar o Salgado Matos. Foram umas cenas malucas! (...) Quatro anos mais tarde, estou eu a apresentar o filme no Porto, na televisão, e recebo um telefonema de Beja a dizer: ‘Volte imediatamente à televisão desmentir o que acaba de dizer da minha prima.’”⁸

Uma história verídica, com princípio, meio e fim

Em entrevista ao *Jornal de Letras*, publicada a 2 de Outubro de 1990, Monique Rutler apresentou *Solo de violino* da seguinte forma: “É uma história. Eu estou cansada de ver filmes portugueses sem história, em que não chego a perceber bem o que se passa.”⁹ Podemos assim contar com uma longa-metragem que rejeita qualquer proposta ou perspectiva intelectual e que pretende atrair a atenção do público. Também no texto que foi distribuído pelos espectadores que assistiram à estreia do filme na Cinemateca, Monique Rutler afirma que se deveria encará-lo como “uma meditação sobre o discurso e o percurso do poder”. Para o espectador contemporâneo, é assustador perceber a facilidade com que um diagnóstico de neurastenia ou loucura podiam ser confirmados, sobretudo por médicos conceituados, que não só dariam nomes a hospitais como chegariam a ganhar o Prémio Nobel da Medicina. Apesar dos livros, filme e crónicas publicadas por Adelaide Coelho da Cunha no jornal *A Capital*, muito pouco se sabe ainda sobre esta história. Em todas as biografias de

⁸Rutler, M. in Castro, I. *et al* (2000). *Cineastas portuguesas 1874 – 1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, p. 122.

⁹Rutler, M. in *Jornal de Letras* (2 de Outubro de 1990).



Alfredo Cunha não se encontra uma única referência à sua cumplicidade com os acontecimentos relatados, nem tão pouco aos graves erros médicos cometidos. Uma história maldita, de facto, e convenientemente ocultada por quem tinha poder para o realizar.

Por outro lado, gostaria ainda de tecer algumas considerações sobre o raro privilégio que terão todos os espectadores que assistirem a este filme português realizado por uma mulher. Em Portugal, a realização de longas-metragens de ficção, assumida por mulheres, é muito minoritária. Esta é uma desvantagem, não só para as realizadoras, como para as próprias espectadoras que poderão não se rever em todos os filmes realizados por homens. Para Laura Mulvey, a primeira teórica feminista do cinema, o cinema clássico de Hollywood explora a mulher como objecto de desejo e encara a figura do espectador como masculina. Incorporando a ideia freudiana de falocentrismo, e simultaneamente recorrendo à psicanálise como arma política, Mulvey demonstra a forma como o inconsciente da cultura patriarcal estruturou o filme, pelo menos, até à década de 70. Para a autora, é precisamente esta cultura que encara a mulher como “o outro macho” (sublinhamos aqui a influência do pensamento de Simone de Beauvoir), restringindo-a a uma ordem simbólica na qual os homens podem viver livremente as suas fantasias e obsessões através do comando linguístico. A imagem silenciosa da mulher permanece assim amarrada ao seu lugar de portadora (e não de fabricante) de significado.

Segundo Mulvey, esta análise é importante do ponto de vista feminista, uma vez que revela toda a frustração vivida sob a ordem falocêntrica e a própria origem do processo de opressão. Posto isto, lança um desafio aos seus leitores/as: que lutem contra a estrutura inconsciente, criticamente formada no momento do aparecimento da linguagem. Como ferramenta, sugere que se recorra primeiramente à observação do patriarcado, através da psicanálise. Na sua opinião, o avançado sistema de representação do cinema questiona os meios utilizados pelo inconsciente (desenvolvido pela ordem dominante) para estruturar as formas de ver e de sentir prazer ao olhar. Retrospectivamente, sublinha que o cinema mudou ao longo das últimas décadas, tendo deixado de constituir um sistema monopolizado e baseado em grandes investimentos de capital, do qual a produção de Hollywood dos anos 30 a 50 constitui exemplo. Os avanços tecnológicos, como o formato 16 mm, alteraram as condições económicas da produção cinematográfica, que pode agora ser artesanal ou capitalista:



“Thus it has been possible for an alternative cinema to develop. However self-conscious and ironic Hollywood managed to be, it always restricted itself to a formal *mise-en-scene* reflecting the dominant ideological concept of the cinema. The alternative cinema provides a space for a cinema to be born which is radical in both a political and an aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream film. This is not to reject the latter moralistically, but to highlight the ways in which its formal preoccupations reflect the psychical obsessions of the society which produced it, and, further, to stress that the alternative cinema must start specifically by reacting against these obsessions and assumptions. A politically and aesthetically *avant-garde* cinema is now possible, but it can still only exist as a counterpoint.”¹⁰

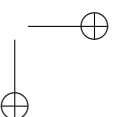
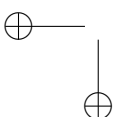
A magia do estilo de Hollywood e de todo o cinema que se encontra dentro da sua esfera de influência ergueu-se, na opinião da autora, não exclusiva, mas significativamente, a partir de uma hábil e satisfatória manipulação do prazer visual. Incontestado, o cinema *mainstream* introduziria o código do erotismo na linguagem da ordem patriarcal dominante. A satisfação e o reforço do ego, que até agora representaram o ponto alto da história do cinema, devem ser assim atacados - não pela via da reconstituição de um novo prazer (que não poderia existir em abstracto), nem através de um “des-prazer intelectualizado”, mas antes recusando abertamente a facilidade e a plenitude do filme de ficção narrativa:

“The alternative is the thrill that comes from leaving the past behind without rejecting it, transcending outworn or oppressive forms, or daring to break with normal pleasurable expectations in order to conceive a new language of desire.”¹¹

Para Laura Mulvey o cinema oferece uma série de prazeres possíveis, entre eles a escopofilia – o prazer em olhar. Na sua opinião, existem circunstâncias nas quais olhar, por si só, é uma fonte de prazer, tal como, inversamente, existe prazer em ser observado. Citando *Três ensaios sobre teoria*

¹⁰Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16.3, p 2.

¹¹Idem, p. 2.





da sexualidade, Mulvey relembra que Freud definiu a escopofilia como um dos instintos que compõem a sexualidade, associando-a à tomada de outras pessoas como objectos, sujeitando-as a um olhar controlador e curioso. Em último caso, Freud afirma que a escopofilia pode tornar-se uma perversão, produzindo *voyeurs* obsessivos, para quem a satisfação sexual advém única e exclusivamente do olhar para um outro objectivado, num sentido controlador e activo.

Indiferente à presença da audiência, o filme produz, segundo Laura Mulvey, um sentido de separação e joga com a fantasia *voyeurista* do espectador. Para além disso, o vincado contraste entre a escuridão no auditório (que também isola os espectadores entre si) e os jogos de luz e sombra no ecrã ajudam a promover a ilusão de uma separação *voyeurista*. Apesar de o filme estar realmente a ser exibido (sendo, na sua opinião, a sua razão de existência), as condições de projecção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de estar a olhar para dentro de um mundo privado. A posição do espectador no cinema traduz-se, na opinião da autora, na repressão do seu exibicionismo e na projecção do desejo reprimido nos actores principais. Este é um processo de identificação do ego com o objecto no ecrã, realizado através do fascínio narcisista do espectador.

Assim, num universo que a autora considera sexualmente desequilibrado, o prazer de olhar foi dividido entre activo/masculino e passivo/feminino, sendo que a determinação do sexo masculino projecta a sua fantasia na forma feminina. A presença da mulher torna-se um elemento indispensável do espectáculo nos tradicionais filmes narrativos, não representando a acção, mas despoletando instintos activos nos que a rodeiam. Segundo Laura Mulvey, a exposição da mulher no cinema funcionou sempre como objecto erótico, tanto para as personagens dentro da história do ecrã, como para o espectador na sala de cinema.

De acordo com Laura Mulvey, a ideologia dominante apoia o papel do homem como activo no desenrolar da história – é ele que faz as coisas acontecerem. O homem não só controla a fantasia do cinema, como ainda é portador do olhar do espectador, transferindo-o para dentro do ecrã. Na opinião da autora, este processo desenrola-se mediante a estruturação do filme à volta de uma figura controladora (homem) com quem o espectador se identifica. Através desta identificação, o protagonista homem torna-se o substituto do espectador no ecrã, para que o seu poder (enquanto controlador dos aconteci-





mentos) coincida com o poder activo do olhar erótico. Na opinião de Mulvey, a identificação do espectador com o protagonista faz com que este também possa, indirectamente, possuir a figura feminina.

A formulação de Laura Mulvey aqui apresentada não é, no entanto, consensual para as principais representantes das teorias feministas do cinema. Na obra mais conhecida (e sistemática) de Teresa de Lauretis, os argumentos de Laura Mulvey são contrapostos a outro ponto de vista. No segundo ensaio da obra – intitulado *Imaging* – a autora começa por afirmar que o cinema tem sido estudado como mecanismo de representação ou uma máquina de imagens propositadamente construída para criar outras imagens e visões da realidade social, definindo o lugar do espectador nesta última. No entanto, e uma vez que o cinema está directamente envolvido na produção e reprodução de significados, valores e ideologias, Teresa de Lauretis defende que este deve antes ser considerado como uma prática significante ou um trabalho de semiose, um trabalho que produz efeitos de significado e percepção, auto-imagens e posições subjectivas para todos os implicados, sejam estes realizadores ou espectadores. Desta forma, a autora encara o cinema como um processo semiótico no qual o sujeito se vê continuamente envolvido, representado e inscrito na ideologia, indo de encontro às teorias feministas dominantes que procuram reestruturar o lugar da mulher no simbólico.

Segundo Teresa de Lauretis, a análise fílmica é um ponto de partida para qualquer tentativa de compreensão da diferenciação sexual e dos seus efeitos ideológicos na construção dos sujeitos sociais, apesar de, como sublinha, a representação da mulher em termos de imagem ser muito anterior ao aparecimento do cinema. Recorrendo a Roland Barthes, Teresa de Lauretis considera que vivemos actualmente numa “civilização da imagem” onde o cinema funciona como uma verdadeira máquina de criação de imagens (*Imaging*) que, quer estas sejam ou não de mulheres, tende a reproduzir a mulher como imagem.

No contexto da significação icónica, a crítica feminista da significação coloca algumas questões que, segundo a autora, merecem uma atenção crítica, nomeadamente: o que entendem as teorias feministas do cinema por “imagens de mulheres”? Por que razão são estas habitualmente cingidas a “imagens negativas” (*clichés*) e “imagens positivas”? A discussão, que perpassa o meio académico, os *media*, as conferências, os jornais especializados e até mesmo as conversas de café, é, na opinião de Lauretis, extremamente redutora, ao ponto de ser comparável aos tradicionais estereótipos que as mesmas teorias





criticam: positivo versus negativo, santa versus maquiavélica, boa versus má da fita. Para além disso, este ponto de vista assume que as imagens são directamente absorvidas por um espectador – receptivo e ingénuo – sem qualquer tipo de análise contextual. Contrariando este excessivo poder atribuído ao icónico, a autora sublinha que foram precisamente as teorias feministas do cinema que, ao longo dos anos, demonstraram como as imagens são interpretadas, em todas as culturas, segundo a ideologia patriarcal dominante. Assim sendo, e colocando de parte a histórica inocência atribuída ao sexo feminino, Teresa de Lauretis considera que as imagens devem antes ser encaradas como potenciais geradoras de contradições, o que a leva a formular um novo conjunto de questões, nomeadamente:

“By what processes do images on the screen produce imaging on and off screen, articulate meaning and desire, for the spectators? How are images perceived? How do we *see*? How do we attribute meaning to what we see? And do those meanings remain linked to images? What about language? Or sound? What relations do language and sound bear to images? Do we image as well as imagine, or are they the same thing? And then again we must ask: what historical factors intervene in imaging? (Historical factors might include social discourses, genre codification, audience expectations, but also unconscious production, memory, and fantasy.) Finally, what are the ‘productive relations’ of imaging in filmmaking and filmviewing, or spectatorship – productive of what? Productive how?”¹²

Na tentativa de responder a algumas destas questões, Teresa de Lauretis começa por relembrar que, desde o início, a semiologia se desenvolveu a partir dos princípios linguísticos de Ferdinand Saussure, como uma forma conceptual e analítica de estudar a função dos elementos denominados “signos” na produção social do significado. Para o linguista suíço, a linguagem define-se como “heteróclita e multifacetada”, pois abrange vários domínios e separa uma parte (a língua) do todo (a linguagem). A língua corresponde assim a um

¹²Lauretis, T. Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, p. 39.





sistema de signos ou a um conjunto de unidades que se relacionam organizadamente dentro de um todo. Trata-se da parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, não podendo ser modificada pelo falante e obedecendo às leis do contrato social estabelecido pelos membros da comunidade. A fala, por sua vez, é um acto individual.

Esta distinção linguagem/língua/fala situa o objecto da linguística para Saussure, formulando a divisão do estudo da linguagem em duas partes: uma que investiga a língua e outra que analisa a fala. As duas partes são inseparáveis, visto que são interdependentes: a língua é condição para se produzir a fala, mas não há língua sem o exercício da fala. Há necessidade, portanto, de duas linguísticas: a linguística da língua e a linguística da fala. Por opção, Saussure focalizou o seu trabalho no estudo da língua, enquanto produto social depositado no cérebro de cada um, ou um sistema supra-individual que a sociedade impõe ao falante. Segundo afirma, a linguística tem por único objecto a língua enquanto estrutura constituída por uma rede de elementos, na qual cada elemento tem um valor funcional determinado. As teorias de análise linguística desenvolvidas posteriormente, e herdeiras das ideias de Saussure, foram denominadas de estruturalistas.

Cada signo, afirma Saussure, é constituído por um laço socialmente estabelecido entre a *imagem de um som* e um *conceito*, um significante e um significado. Teresa de Lauretis sublinha assim que, desde o início, a semiologia associou a ideia de imagem e de representação ao significante e não ao significado, o que poderá justificar a falta de consideração teórica relativamente ao primeiro. Na sua opinião, caso o significante fosse definido como uma “imagem mental” e se associasse o significado à representação (em vez de a uma pura conceptualização), já teria sido formulada uma melhor ideia da complexidade do signo.

Uma vez que a representação está presente em ambas as componentes do signo, a autora considera que a representação é a própria função social do signo. No entanto, sublinha, o debate produzido nos primeiros anos da semiologia formulou uma vincada oposição entre signos linguísticos e signos icónicos, linguagem verbal e imagens visuais. Estas diferenças ficariam assim ligadas a dois modos distintos de percepção: a significação e a percepção. A primeira pertenceria à esfera da racionalidade, da comunicação e da simbolização, enquanto a segunda estaria ligada aos sentimentos, à afectividade e à fantasia. Segundo Teresa de Lauretis, a linguagem verbal parecia ser mediada,





codificada e simbólica, enquanto as imagens visuais seriam sempre imediatas, naturais e directamente relacionadas com a realidade.

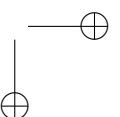
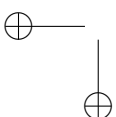
O cinema, segundo afirma, foi apanhado no meio de toda esta “tempestade teórica”, pelo seu estatuto de sistema semiótico (uma linguagem, como então se presumiu que qualquer sistema semiótico seria) dependente da possibilidade de determinar uma articulação (preferencialmente dupla) com os signos cinemáticos, apesar de o conceito “articulação cinemática” ainda não se encontrar claramente definido. Como Teresa de Lauretis sublinha, muito poucas manifestações culturais são consideradas pertencentes às duas esferas:

“And even when a cultural form, such as cinema, clearly traverses both spheres, their presumed incommensurability dictates that questions of perception, identification, pleasure, or displeasure be accounted for in terms of individual idiosyncratic response or personal taste, and hence not publicly discussed; while a film’s social import, its ultimate meaning, or its aesthetic qualities may be grasped, shared, taught, or debated ‘objectively’ in a generalized discourse.”¹³

Em resposta às teorias de Mulvey, Teresa de Lauretis defende que também esta se encontra demasiado restrita a binómios como cinema alternativo versus cinema *mainstream*, imagens positivas vs imagens negativas. Correspondendo o surgimento simultâneo do cinema e da psicanálise ao início do século XX, e a uma época em que se privilegiava o verdadeira romantismo, a autora considera natural que exista uma relação privilegiada do cinema com o desejo. Para Lauretis, a narrativa constrói um espaço visual onde a acção se vai desenrolando como um espectáculo da memória e o filme conduz o espectador por todas as cenas. Assim, a escopofilia (conceito freudiano já referido, utilizado para denominar o prazer visual) torna-se essencial ao cinema e à criação de imagens, funcionando como uma espécie de forma do espectador exercitar a memória e se auto-analisar:

“In a sense, then, narrative and visual pleasure constitute the

¹³Lauretis, T. Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, p. 57.





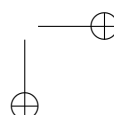
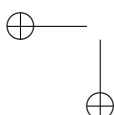
frame of reference of cinema, one which provides the measure of desire.”¹⁴

No entender de Lauretis, este processo é comum a ambos os sexos. O problema é que, desde o início, foram sempre os homens a definir “as coisas visuais do cinema”, definindo o objecto e as modalidades visuais, o prazer e o seu significado, legitimados pela ideologia patriarcal dominante. Apesar disso, o projecto das teorias feministas do cinema não deverá ser, segundo Teresa de Lauretis, “tornar visível o invisível”, mas antes construir outro objecto visual e as necessárias condições de visibilidade para um sujeito social distinto. Para tal, o estudo feminista desta área deverá partir de uma articulação das relações do sujeito feminino na representação, no significado e na visão, e assim construir novos modelos referenciais e novas formas de perspectivar o desejo. Esta tarefa não deverá ser feita destruindo as referências passadas e apostando num cinema *avant-garde*, que a autora considera totalmente desprovido de narrativa e de magia cinematográfica. Neste aspecto, e salvaguardando a importância teórica do seu ensaio, Lauretis considera que Mulvey se terá excedido. Na sua opinião, a narrativa e o prazer visual têm que deixar de ser encarados como uma forma de opressão, uma vez que considera óbvio que as relações entre a imagem e a interpretação ultrapassam largamente qualquer filme.

Para Teresa de Lauretis, tanto o cinema como a psicanálise já demonstraram inúmeras vezes que o discurso sobre o desejo não destrói o prazer visual, nem sequer o sexual, mas antes os multiplica. Fundamental será então que se reconstitua o próprio desejo feminino do ponto de vista da espectadora. A questão coloca-se: o aumento do número de mulheres por detrás das câmaras poderá constituir uma (ou a) solução para esta falha que parece ter começado no início da breve história do cinema?

E de que forma estas perspectivas teóricas se aproximam de “Solo de violino”? De acordo com Laura Mulvey, e com as principais representantes destas teorias, assistirmos hoje a este filme será uma rara oportunidade de ver cinema através de um olhar feminino. Conceito tão ambíguo quanto polémico. O que será o feminino em si mesmo? Serão femininas as fitas na cabeça, os laços nos ganchos de cabelo, o cor-de-rosa, as saias curtas ou compridas? Sim, poderão ser. Mas será o feminino apenas isso? Como se detecta o feminino

¹⁴Idem, p. 67.



na arte? Voltando novamente às teorias feministas do cinema, diversas autoras consideram que filmes de mulheres são geralmente filmes sobre mulheres, fugindo à tradição patriarcal que governa a civilização ocidental desde o seu início.

No entanto, já muito se discordou com esta perspectiva algo simplista. Veja-se o exemplo da primeira mulher a vencer um Óscar de Hollywood e rapidamente se chega à conclusão que as suas personagens raramente são femininas ou, por outro lado, que a realizadora pouco terá de feminino. A tarefa a que nos propomos não é, de todo, fácil. A sociedade, ou mesmo a produção discursiva e cultural, sempre foi muito mais distinguida entre classes trabalhadoras e burguesia, brancos e negros, comunistas e capitalistas, judeus e cristãos. É por essa razão que os movimentos feministas são pouco escutados. A união entre mulheres trabalhadoras e burguesas, negras e brancas, judias e cristãs sempre se apresentou como uma impossibilidade, impossibilidade esta que é facilmente transporta para a arte. Poderá um filme realizado pela norte-americana Kathryn Bigelow ter pontos em comum com um filme realizador por Monique Rutler em Portugal, Yeşim Ustaoglu na Turquia, ou por Jane Campion na Austrália?

Para conseguirmos traçar os elementos fundamentais de uma estética feminina seria talvez necessário que a experiência das mulheres, um pouco por todo o mundo, fosse mais homogénea. Se muitos teóricos defendem esta impossibilidade, muitos outros revelam, no entanto, alguns traços em comum, voltando à teoria iniciada por Simone de Beauvoir: à excepção de algumas tribos africanas e religiões já perdidas e sem seguidores que adoravam uma deusa criadora da vida, a mulher foi sempre vista como o outro, um complemento do homem. Assim, conclui-se que um filme feminino se centra muitas vezes nesta subalternidade, nas dificuldades que a mulher enfrenta para conciliar a sua vida profissional e pessoal, nos obstáculos colocados para que ocupe um lugar de poder, nas forças que lutam contra a concretização dos seus desejos e vontades. Deste ponto de vista, “Solo de violino” é um filme eminentemente feminino.

Sendo Monique Rutler não apenas uma das mais interessantes realizadoras portuguesas, mas também uma das mais esquecidas, seria conveniente que este filme fosse mais vezes exibido em ciclos temáticos ou sessões especiais. Sobre a dificuldade de acesso das mulheres à realização, Monique Rutler considera que o problema não será exactamente este: “No acesso à realização,

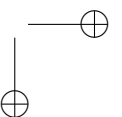
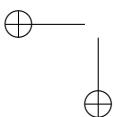


não acho. Mas depois ter acesso à discussão, às produções, a impor-se, tudo isto... Não é só filmar ou escrever o filme. Implica horas de discussão com produtores, com o IPACA, com estrangeiros. E para isto penso que, fora a Solveig Nordlund, ninguém tem jeito. Há homens que também não têm, mas também são os que se lixam. Defendo os meus projectos, nisso não tenho problema. Mas todas as outras questões são muito mais complicadas. Uma pessoa é esquecida muito depressa.” A esta resposta, a jornalista não poderia deixar de perguntar: por que razão existem tão poucas mulheres realizadoras em Portugal? A resposta é igualmente interessante: “Durante 10 anos fui a única. A Solveig Nordlund tinha ido para a Suécia. A Noémia Delgado desapareceu. A Margarida Gil só estava na televisão. Houve ainda a Manuela Serra, que fez um documentário. Agora é que realmente aparecem umas raparigas. Não quer dizer que se vão safar, mas pelo menos fazem umas curtas, fazem umas coisas. É uma profissão muito dura, cansativa, desgastante. Temos de ser mandonas. Com o director de fotografia pode correr tudo bem, mas e com os oito electricistas? Eu digo-lhes: ‘Quero iluminar isto!’ vira-se e grita para o fundo, ‘Ó Manel, ela diz que quer iluminar aquilo!’ É desgastante! Sem falar na vida privada, que é preciso esquecer rapidamente, pelo menos durante essa fase.”¹⁵ Obstáculos que a condição feminina ainda tem que enfrentar, 100 anos passados sobre a implementação da República, no discurso directo de uma realizadora com uma forte consciência social.

Bibliografia

- Baptista, T. (2008). *A invenção do cinema português*. Lisboa: Tinta da China.
- Beauvoir, S. (1976). *O Segundo Sexo – Factos e Mitos (1º e 2º volumes)*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- Carson, D. et al (1994). *Multiple voices in feminism film criticism*. University of Minnesota Press.
- Castro, I. et al (2000). *Cineastas portuguesas 1874 – 1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.

¹⁵Rutler, Monique in *Jornal de Letras* (2 de Outubro de 1990).



- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists, Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Oxon: Routledge Critical Thinkers.
- Deepwell, K. (1995). *New feminist art criticism – Critical strategies*. Manchester: Manchester University Press.
- Erens, P. (edited by – 1991). *Issues in feminist film criticism*. Indiana University Press.
- Gonzaga, M. (2009). *Maria Adelaide Coelho da Cunha – Doida não e não!* Lisboa: Bertrand Editora.
- Grilo, J. M. (2006). *O cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Grilo, J. M. (2007). *As lições do cinema – manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Hurd, M. (2006). *Women directors and their films*. Praeger.
- Kaplan, A. (1990). *Women and film: both sides of the camera*. New York: Routledge.
- Kaplan, A. (edited by – 2000). *Feminism and film*. Oxford: University Press.
- Krasilovsky, A. (). *Women behind the camera: conversions with camerawomen*. Praeger.
- Lauretis, T. (1982). *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Matos-Cruz, J. (1999). *O Cais do Olhar – O cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Pelayo, J. (1998). *Bibliografia portuguesa de cinema – Uma visão cronológica e analítica*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Pina, L. (1986). *História do cinema português*. Lisboa: Publicações Europa-América.



Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português (2 volumes: 1962/1988 e 1989/2003)*. Lisboa: Caminho.

Smelik, A. (2001). *And the mirror cracked: feminist cinema and film theory*. Palgrave Macmillan.

Artigos consultados:

Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género. Tradução de Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*. London: Macmillan Press.

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 16.3.

Rosa, V. in *Correio da Manhã* (25 de Julho de 1992): *É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal*.

Rutler, M. in *Jornal de Letras* (2 de Outubro de 1990).

Sites consultados:

Alliance of women film journalists: <http://awfj.org>

ICA: www.ica-ip.pt

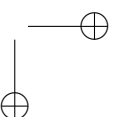
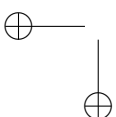
Magazine women in film: <http://magazine.women-in-film.com>

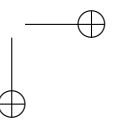
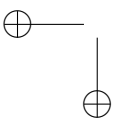
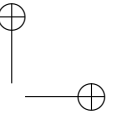
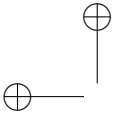
Mulheres portuguesas do século XX – realizadoras:
www.mulheres-ps20.ipp.pt

Women e news: www.womensenews.org

Women in the director's chair: <http://widc.org>

Women make movies: www.wmm.com







A Curta-Metragem e o Novo Cinema Português

Paulo Cunha

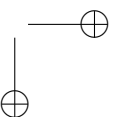
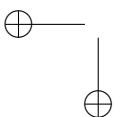
Universidade de Coimbra

O GÉNERO DA CURTA-METRAGEM sempre foi, no contexto do cinema português, um género desvalorizado e pouco reconhecido. Depois de, nos finais dos anos 10 do século XX, a longa-metragem passar a ser a mais nobre e importante da produção cinematográfica, a curta foi sendo progressivamente remetida como mero complemento aos programas cinematográficos da época. Contrariamente ao seu espírito, a célebre “lei dos cem metros” – decreto n.º 13564 de 6 de Maio de 1927 – que obrigava à exibição de um filme de 100 metros (cerca de 5 minutos) de produção portuguesa em todos as sessões de cinema – não contribuiu para melhorar a qualidade da produção nacional mas apenas para aumentar exponencialmente a sua quantidade. A necessidade de distribuidores e exibidores não podia esperar pela inspiração artística dos realizadores e ordenou a produção a metros de todo o tipo de filmes que cumprissem as obrigações legais.

Os filmes turísticos ou geográficos e os jornais de actualidades rapidamente se destacaram entre os mais populares da época: não requeriam actores nem grandes enredos, não exigiam a construção de cenários grandiosos nem a confecção de guarda-roupas. Financeiramente, agradavam a distribuidores e exibidores que queriam mais filme pelo menor preço possível.

A partir do Estado Novo, as necessidades de propaganda e de “educação” da Revolução Nacional de Salazar não alteraram muito a situação da curta-metragem, encurralada numa política de produção meramente mercantilista. Surgem então os filmes de propaganda à obra política, social e económica do regime, feitos de acordo com os mesmos métodos herdados do passado. Amputada, na generalidade, da sua componente artística e estética, a curta-metragem feita por estes anos tem um grande objectivo: documentar, promover, propagandear e ilustrar. A função de realizador e de argumentista é geralmente confundida com as tarefas do operador de imagem e do locutor.

Raramente, durante os anos 30 e 40, o cinema português soube aproveitar ou potenciar as possibilidades criativas e estéticas da curta-metragem. O



facto de envolver menores custos e menores recursos humanos e técnicos não significou um possível caminho para a renovação do cinema português.

Parece hoje evidente que, na história do cinema português, a década de 50 foi um período de mudança de paradigma na produção cinematográfica portuguesa. A falência do projecto cultural de António Ferro implicou também o desmoronar de um núcleo de realizadores que monopolizou a produção fílmica de longa-metragem ficcional. Sobre este período de transição, Luís de Pina ressalva: “Não se esperaria naturalmente, um documentarismo de intervenção, um registo honesto dos nossos problemas, da realidade viva e tantas vezes dura da sociedade portuguesa. Mas esperava-se – e isso veio a ser conseguido – uma certa saúde económica no documentário, a revelação de novos valores e, acima de tudo, uma melhoria da qualidade.” (Pina, 1977: 13).

Apesar de reconhecer sinais positivos, sobretudo na categoria do “filme de arte” – e aponta três exemplos: *O Desterrado* (Manuel Guimarães, 1950), *Natal na Arte Portuguesa* (Baptista Rosa, 1954) e *O Pintor e a Cidade* (Manoel de Oliveira, 1956) –, Luís de Pina sublinha que a generalidade da produção de filmes documentais ainda apresenta um défice de qualidade evidente, particularmente na categoria do filme “turístico-geográfico”: “Infelizmente, os autores deixaram-se levar muitas vezes pelo estilo ‘bilhete-postal’, pela propaganda turística, pelo folclore estilizado, pelo convencionalismo da terra e da gente, quase sempre prejudicadas as imagens por textos retóricos empolados, cheias de falsa literatura.” (Pina, 1977: 13).

Apesar de tudo, durante os anos 50 surgem, inegavelmente, algumas obras de curta-metragem que se distinguem da produção dominante por manifestarem um claro desejo de renovação estética. Obras como *O Desterrado* (1950) de Manuel Guimarães, *O Pintor e a Cidade* (1956) de Manoel de Oliveira ou *Um Tesouro* (1958) de António Campos estavam, inquestionavelmente, muito afastadas dos propósitos propagandísticos, ilustrativos e descritivos da produção portuguesa das décadas de 30 e 40.

É também a partir dos anos 50 que a produção de cineastas amadores conhece um desenvolvimento notório. Organizados em associações locais, e posteriormente na Federação Nacional de Cinema de Amadores (1968), inúmeros cineastas não-profissionais conseguiram notória visibilidade nacional e internacional desde finais dos anos 50 através da criação de um circuito de festivais de cinema de amadores, estrategicamente apoiado pela UNICA – Union Internationale du Cinéma Non Professionel (que já em 1954 havia organizado

o seu congresso anual em Lisboa, e que regressaria a Portugal, ao Estoril, em 1972). Este grupo de cineastas era também animado por uma das mais antigas publicações cinematográficas portuguesas, a *Cinema de Amadores*, editada pela Pathé-Baby. Para além de António Campos, outras figuras e instituições em muito contribuíram para o reconhecimento artístico e cultural do cinema de amadores: Vasco Branco, Vasco Pinto Leite, Centro de Cinema Experimental do Cineclube do Porto, Clube Português de Cinema de Amadores de Lisboa, entre outros.

Durante a década de 60, o cinema português assistiu à afirmação de uma nova geração de cinéfilos e cineastas que ficaria conhecida como a “geração do novo cinema português”. A afirmação desta geração pressupunha uma ruptura radical com quase todo o passado cinematográfico português. A nova geração reclamava sobretudo uma consciente negação dos métodos e técnicas cinematográficas característicos do cinema português de então.

A estreia de *Os verdes anos*, em Novembro de 1963, é hoje unanimemente aceite como a certidão de nascimento desta nova geração. Ao contrário de algumas tentativas anteriores – como *Dom Roberto* (Ernesto de Sousa, 1962) e *Pássaros de asas cortadas* (Artur Ramos, 1963), que foram consideradas esforçadas tentativas mas apenas uma espécie de pré-história de um novo cinema que se reclamava –, a primeira longa-metragem de Paulo Rocha conseguiu finalmente conciliar três características fundamentais: uma ética de renovação, uma estética moderna e uma técnica cinematográfica inovadora.

Ao longo da década seguinte estreiar-se-iam na realização de longas-metragens diversos jovens cineastas desse núcleo fundador do novo cinema português: Fernando Lopes (*Belarmino*, 1964), António de Macedo (*Domingo à tarde*, 1965), Manuel Faria de Almeida (*Catembe*, 1965), António da Cunha Telles (*O cerco*, 1969), José Fonseca e Costa (*O recado*, 1972), João César Monteiro (*Fragmentos de um filme-esmola – A sagrada família*, 1972), Alfredo Tropa (*Pedro só*, 1972), António-Pedro Vasconcelos (*Perdido por cem...*, 1973), Fernando Matos Silva (*O Mal-Amado*, 1974) e Alberto Seixas Santos (*Brandos Costumes*, 1975).

Deste núcleo fundador apenas Paulo Rocha fez a primeira longa-metragem sem antes fazer um “estágio” nas curtas-metragens. No entanto, no início da década de 70, depois de duas longas, o cineasta português viria a experimentar a realização de curtas com dois projectos consecutivos: *Sever do Vouga... uma experiência* (1971) e *Pousada das Chagas* (1972).

Todos os restantes colegas de geração iniciaram a sua actividade profissional pelas curtas: Alfredo Tropa em *Inundações*, 1960; Fernando Lopes em *As Pedras e o Tempo*, 1961; António de Macedo em *Verão coincidente*, 1962; António da Cunha Telles em *Os Transportes*, 1962; Manuel Faria de Almeida em *Faça segundo a arte*, 1965; José Fonseca e Costa em *Era o vento... e o mar – Sesimbra*, 1966; António-Pedro Vasconcelos em *Tapeçaria, uma tradição que revive*, 1967; Fernando Matos Silva em *Por um fio*, 1968; João César Monteiro em *Sophia de Mello Breyner Andresen*, 1969; e Alberto Seixas Santos em *A arte e o ofício do ourives*, 1968.

Há ainda o caso particular de Faria de Almeida, realizador que fez a sua carreira profissional quase exclusivamente nas curtas, tendo conquistado diversos prémios nacionais e internacionais. Até o veterano Manoel de Oliveira realizou, em períodos de menor disponibilidade financeira, várias curtas: *O pintor e a cidade* (1956), *A caça* (1962) ou *As pinturas do meu irmão Júlio* (1965).

De resto, por obrigação profissional, Fernando Lopes, Alfredo Tropa e Faria de Almeida, enquanto funcionários da RTP, foram responsáveis por centenas de reportagens televisivas e documentários culturais captados em 16mm e com métodos de trabalho cinematográficos. Na RTP há ainda alguns casos de cineastas que se destacaram e fizeram carreira no designado “telecinema”, geralmente de metragem reduzida, e nunca experimentaram a longa-metragem: Baptista Rosa, Adriano Nazareth, Augusto Cabrita, Fernando Frazão ou José Elyseu.

A produção dos filmes de formato reduzido, com equipas de filmagem e tempos de rodagem reduzidos, com orçamentos substancialmente mais reduzidos, com preocupações comerciais (ao nível da distribuição e exibição) reduzidas e com uma liberdade criativa apreciável tornaram este género de filmes – turístico, industrial, publicitário, institucional – um terreno privilegiado de aprendizagem, de treino e de experimentação na prática fílmica dos jovens cinéfilos aspirantes a realizadores.

Não foi, portanto, por acaso que a maioria dos cineastas da geração do novo cinema português começou as suas carreiras cinematográficas (excluindo eventuais filmes escolares ou em regime amador) por filmes de formato reduzido. Muitas das experimentações feitas nestes filmes de formato reduzido foram depois tentadas nas primeiras longas-metragens destes realizadores. No entanto, pela fraca visibilidade dos filmes de formato reduzido, a renovação



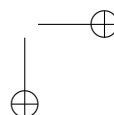
ética, estética e técnica promovida por uma nova geração só foi sendo reconhecida publicamente nas longas-metragens que eles foram apresentando.

Será, então, legítimo questionarmo-nos se o novo cinema português poderá ter começado nas curtas? Ou se o novo cinema português nunca teria sido uma realidade enquanto momento de renovação ética, estética e técnica sem que os seus cinéfilos tivessem passado pelas curtas-metragens?

A propósito de *As pedras e o tempo* (1961) e *As palavras e os fios* (1962), José Manuel Costa (1985: 119) argumenta que as curtas não foram o passo decisivo porque, apesar de surgirem as primeiras manifestações da mudança, há que ter em consideração a questão da “equipa e sistema de produção”: na generalidade das primeiras curtas de cada realizador, junto com os jovens cinéfilos encontram-se profissionais de gerações anteriores, desde as categorias técnicas (som, fotografia, montagem) até as categorias ditas artísticas (texto, produção).

Ainda assim, apesar de algumas permanências, estas curtas são claros sinais de uma tendência moderna no cinema português. Filmes de prenúncio, de transição ou de ruptura, estas curtas – por comportarem menores riscos (de produção ou de recepção) – foram um espaço de exercício, experimentação, inovação e formação para uma nova geração no cinema português. Algumas propostas criativas ou tecnológicas de maior risco foram experimentadas por diversos autores nas curtas antes de as aplicarem nas longas: Fernando Lopes fez várias experiências de som em *As pedras e o tempo*; António de Macedo em *Crónica do esforço perdido* (1966); João César Monteiro e Paulo Rocha experimentaram novas formas narrativas em *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1969) e *A pousada das chagas* (1972), respectivamente.

Mesmo os elementos de uma segunda geração de cineastas modernos – aqueles que não faziam parte do núcleo inicial dos anos 60 mas que se foram aproximando, nomeadamente após a criação da cooperativa de produção Centro Português de Cinema. Destes realizadores, muitos começaram pela curta-metragem: Manuel Costa e Silva (*A grande roda*, 1971), Luís Galvão Teles (*Entremês famoso sobre pesca no rio Minho*, 1972), António Reis (*Jaime*, 1974), entre outros.





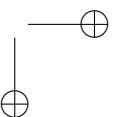
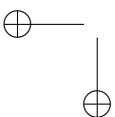
Algumas considerações finais

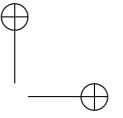
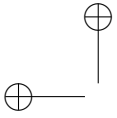
Independentemente da sua visibilidade ou totalidade, o cinema moderno português também se fez no formato da curta-metragem. Num primeiro momento, sobretudo nos anos 60, foram as curtas-metragens destes jovens cinéfilos que participaram em festivais de cinema internacionais e que assim contribuíram decisivamente para a afirmação internacional do novo cinema português.

Esta visibilidade conquistada e consolidada a partir dos anos 60, e sobretudo por figuras que se destacariam no novo cinema português, não significa que o género da curta-metragem não conhecesse já alguns contributos importantes na história do cinema português. Sem querer ser exaustivo, recordo aqui três curtas-metragens da história do cinema português que atestam bem a qualidade que este género sempre representou no contexto cultural português: *Dança dos Paroxismos* (1928) de Jorge Brum do Canto, *Nazaré, praia de pescadores* (1929) de Leitão de Barros e *Douro, Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira.

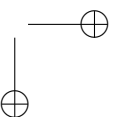
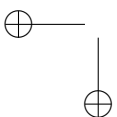
Bibliografia

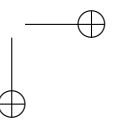
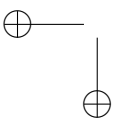
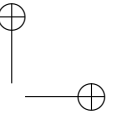
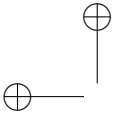
- Costa, José Manuel (1985). «As Pedras e o Tempo (1961). As Palavras e os Fios (1962). Belarmino (1964).». In: *Cinema Novo Português 1960-74*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 118-120.
- Cunha, Paulo (2005). *‘Os filhos bastardos’*. *Afirmação e reconhecimento do Novo cinema Português 1967-74*. Coimbra: Tese de Mestrado apresentada à FLUC.
- Matos-Cruz, José de (1989). *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Pina, Luís de (1977). *Documentarismo português*. Lisboa: Instituto Português de Cinema.
- Ramos, Jorge Leitão (1989). *Dicionário de Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Caminho.





Torgal, Luís Reis (coord.) (2000). *O cinema sob o olhar de Salazar...* Lisboa:
Círculo de Leitores.







Deslocações espaciais: a comunidade de *zombies* em Pedro Costa

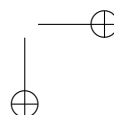
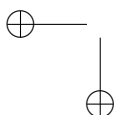
Susana Viegas

Universidade Nova de Lisboa

QUANDO ANALISADOS NO SEU TODO, notamos que os filmes de Pedro Costa evidenciam uma relação estreita tanto entre as longas e as curtas-metragens, como entre as próprias personagens que povoam os diferentes filmes. Se, em relação às personagens que partilham “o lugar, a família, a língua, a nação e o sangue” (Cruchinho, 2010) criam-se laços de família e de parentesco entre elas, o mesmo parece acontecer entre longas e curtas-metragens. Neste sentido, as curtas-metragens podem ser consideradas como verdadeiros “filmes-segmento” das longas-metragens: a curta *6 Bagatelas* (2003) está directamente ligada a *Onde jaz o teu sorriso?* (2001) tal como *Tarrafal* (2007) e *A caça ao coelho com pau* (2007) estão relacionados com *Casa de Lava* (1994) e *Juventude em Marcha* (2006). Estes laços de família criados entre filmes e personagens justificam-se segundo o cineasta pelo próprio material de trabalho: segundo Pedro Costa, tudo o que ele pretende filmar é “a vida”, projecto, desde logo, dificultado pela impossibilidade de um só filme conseguir abarcar toda a grandeza e poder da realidade, (Guillén, 2008), neste caso, a vida de uma comunidade de imigrantes cabo-verdianos residentes em Portugal – os *zombies* do título do ensaio.

O conceito de *zombie*, complexo e vastamente ilustrado no cinema, será aqui tomado como uma figura metafórica, *leitmotiv* para pensarmos alguns dos filmes de Pedro Costa. Como será evidente pelo conjunto da sua obra cinematográfica, os filmes de Costa não estão marcados pelo género filme de terror ou ficção-científica, nem mesmo pelo subgénero que é o filme de *zombies*. Mas, ainda que encontremos em *Tarrafal* uma referência explícita a mortos ressuscitados que perseguem e matam os vivos numa lenda popular cabo-verdiana que é contada, queremos ir mais longe compreendendo o *zombie* como uma figura metafórica que extravasa o seu carácter assustador: para além do vudu, do elemento sobrenatural, a figura do *zombie* é igualmente caracterizada por atitudes involuntárias, de impotência face ao poder dominante.

Deste modo, encontramos em Pedro Costa duas figuras colectivas dis-



tintas que podem, de algum modo, encarnar esta metáfora: por um lado, o grupo de toxicodependentes e, por outro, a comunidades de imigrantes cabo-verdianos. Pelo facto de em Costa esta figura ter contornos colectivos, de uma comunidade, de um grupo, pensamos que a pobreza, a dependência e o esquecimento social pode também ter uma leitura de passividade e impoder, de algum modo comparável à passividade e impoder causados pelo vudu nas suas vítimas. Metaforicamente, o *zombie* parece presente na vida das Fontainhas, nos olhares vazios, letárgicos, das suas personagens sonâmbulas. O nosso objectivo com esta metáfora será o de compreender a passagem da figura cinematográfica para a metáfora social e política.

A figura do *zombie* ou morto-vivo, enquanto ideia cinematográfica, surge no cinema em 1932, no filme *White Zombie*, de Victor Halperin, um filme que canonizou algumas das características físicas e psicológicas que, normalmente, associamos ao *zombie*, como por exemplo, a extrema violência, a morte cerebral, o controlo pelo vudu, etc. Os inúmeros filmes que exploraram a figura do morto-vivo vai igualmente acompanhando as evoluções políticas e sociais nos Estados Unidos da América, isto é, durante a década de 50 os filmes de *zombies* realizados nos E.U.A. reflectem o medo do fim da Guerra Fria, da propaganda anticomunista e da corrida espacial. No entanto, somente com o cineasta George Romero e *Night of the Living Dead* (1968), primeiro filme da “Trilogia dos mortos”, é que a ideia de *zombie* ganha uma importante dimensão ideológica. George Romero vai adicionar ao horror e ao sobrenatural, elementos indissociáveis deste subgénero, uma forte componente crítica da sociedade americana dos anos 60 marcada pelo consumismo e pelo racismo. Parece haver relativamente ao tema, não apenas do *zombie*, mas também do sonâmbulo e do autómato, uma transferência e alteração do sonâmbulo, de um estado onírico para um estado vigilante e alerta, para o “vigilâmbulo” [*vigilambule*] (Deleuze, 1985).

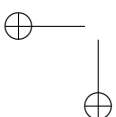
Casa de Lava foi a primeira aproximação de Pedro Costa à comunidade cabo-verdiana que alcança uma dimensão mais exposta na “Trilogia das Fontainhas”, conjunto dos filmes *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha*. *Casa de Lava* conta-nos a história de uma enfermeira, Mariana, que se desloca a Cabo-Verde para acompanhar um homem chamado Leão, um trabalhador da construção civil que se encontra em estado de coma. O projecto inicial do cineasta passava, no entanto, por fazer um *remake* de *I walked with a Zombie*, o filme de Jacques Tourneur realizado em 1943. Os



dois filmes partilham uma sinopse muito semelhante: no caso de Tourneur, Betsy é uma jovem enfermeira canadiana que viaja até uma ilha das Caraíbas, uma ilha imersa em superstições e vudu, para cuidar da esposa do fazendeiro, uma mulher que sofre de letargia causada por uma febre tropical – esse estado dá-lhe a aparência de morta-viva, de sonâmbula. Seguindo o ponto de vista de Jonathan Rosenbaum, é o filme de Tourneur, mais até do que o de Roberto Rossellini, *Stromboli, terra di Dio* (1950), com o qual *Casa de Lava* partilha a semelhança do espaço físico, que nos pode ajudar a compreender a dimensão de *Casa de Lava*, no seu “misticismo” mas também na sua dimensão política (Rosenbaum, 2009).

Ossos aparece como um objecto “oferecido” por *Casa de Lava*. Segundo Pedro Costa, no final das filmagens, alguns habitantes da ilha pediram-lhe que entregasse algumas cartas e presentes a familiares, habitantes do Bairro das Fontainhas, Bairro 6 de Maio ou na Cova da Moura. Ao entregar essas cartas e presentes, Costa entra nestes bairros pela primeira vez e começa por criar laços de intimidade com os habitantes que, mais tarde, permitiriam não só a filmagem de *Ossos* mas também dos filmes seguintes. Sem esses laços de intimidade teria sido impossível para o cineasta filmar *No quarto da Vanda*, o filme de ruptura com as “regras” da indústria cinematográfica. O que estes filmes revelam e acompanham são as próprias contingências de uma comunidade à margem da sociedade, esquecida ou desprezada pelos meios de comunicação, composta por cabo-verdianos, por toxicodependentes, pela pobreza, mas também as contingências de uma cinematografia *menor*. Como João Mário Grilo afirma, “o cinema português é um cinema muito físico, muito marcado pela contingência de uma realidade, do aqui, do agora, de uma conjuntura, mas é, por causa dessa aposta na realidade concreta e brutal das coisas, uma metafísica” (Grilo, 2006).

É justamente tendo em conta as consequências destas contingências na cinematografia nacional, que consideramos os filmes de Pedro Costa como “quase-documentários”, ou seja, como filmes que se inscrevem na ambiguidade entre o documentarismo e a ficção. Segundo Pedro Costa, o tipo de cinema em que trabalha não é sequer uma questão. Nunca ele se questionou se estaria a fazer um “documentário” ou “ficção” (Guillén, 2008). O que ele pretende filmar é a própria vida, para lá das convenções genéricas e cinematográficas. Deste modo, compreendemos em que sentido é que *No quarto da Vanda* vai ser o seu filme de ruptura, o filme em que abandona algumas



das principais convenções cinematográficas, tais como o argumento, os actores profissionais, a banda-sonora, a equipa de filmagens, etc., tudo a favor do registo de uma realidade que caminhava rapidamente para o seu *desaparecimento*. Assim, esta ruptura acontece também por influência de conjunturas externas ao cinema, a demolição de um bairro, a migração de pessoas e famílias para um novo bairro, e pela urgência e necessidade de registar *isso*; o que, em breve, seria apenas *memória*.

Deste modo, compreendemos melhor que haja um começo simultaneamente ficcional e meta-cinematográfico em *O sangue e Casa de Lava* e que gradualmente os seus filmes vão sendo contaminados por elementos da própria realidade. Porém, a partir de *Juventude em Marcha*, o processo parece inverter-se com a reentrada de elementos fictícios nas duas últimas curtas: uma forma de o sonâmbulo se assumir como vigilâmbulo. Alguns elementos reais de *Tarrafal* foram sugeridos pelos próprios actores. A curta anda à volta de uma carta de expulsão que Zé-Alberto recebeu na realidade (Kasman, 2009). A partir desse elemento real e para que, de algum modo, se registasse o paradoxo de um cidadão português ser expulso para Cabo-Verde, para um país que desconhece, os não-actores propuseram a criação de um *território*, de um local para as filmagens. Na verdade, os maiores problemas terão surgido aqui pois, como questiona Costa, qual é o território de quem não tem lugar, de quem vive *entre* um bairro social construído de raiz, uns baldios e uma autoestrada (Kasman, 2009)? Assim, notamos que ao longo da sua cinematografia vai-se deixando de falar português; mesmo Vanda em *Juventude em Marcha* fala crioulo, como se o território daquela comunidade fosse unicamente a língua.

Tarrafal começa com um longo plano sequência do diálogo entre Zé Alberto e a mãe. Falam do regresso a Cabo Verde quando a mãe lhe conta uma história de *zombies* sobre “um diabo” morto-vivo que regressa para contar o modo como o mataram. Esta referência a um morto-vivo regressa mais uma vez, a meio da curta, quando Alfredo conta um episódio da sua vida, quando é preso por não ter pago uma conta num restaurante. Ventura pergunta-lhe: “Então eles mataram-te?”, e Alfredo responde, “Não sei.” Porém, no final Ventura acaba por afirmar que Alfredo tinha sido enterrado sem o seu dente de ouro, usado para pagar as despesas do funeral. Temos agora a certeza de que *Tarrafal* é um filme de *zombies* em dois sentidos: Alfredo no sentido literal de um morto-vivo; Zé Alberto no sentido metafórico, ao receber a carta de expulsão.

Uma questão que habitualmente se coloca relativamente à obra de Pedro Costa prende-se com a dimensão política e social dos filmes. Quem são estes *zombies*, para além da (estéril?) referência cinematográfica? Haverá uma dimensão política nos filmes de Pedro Costa, no retrato feito daqueles que, numa perspectiva cinematográfica pós-colonial, são *como que* mortos-vivos? *Tarrafal* termina com a ordem de expulsão e repatriação de um cidadão para um país totalmente desconhecido e, tendo em conta o título da curta, compreendemos que a história de *zombies* serve também como uma alegoria para a situação vivida pelos prisioneiros no Campo do Tarrafal, o “campo da morte lenta”, mandado construir por Salazar na ilha de Santiago para os presos políticos do regime.

Por outro lado, importa igualmente referir que Pedro Costa, principalmente com *No quarto da Vanda*, foi catalogado como “cineasta miserabilista” e o termo “porno-miséria” entrou no vocabulário de espectadores e críticos (Quandt, 2009). Mas aqui temos vários pontos a destacar: em primeiro lugar, que importância terá este juízo de valor quando os seus filmes não podem apenas registar a realidade *tal como ela é*, isto é, se não há documentarismo puro no cinema de Costa? A realidade excede a matéria filmada, isto é, um filme não pode (mesmo que quisesse) conter toda a realidade (a verdade).

O que é que em concreto chocou alguns espectadores e críticos quando viram *Juventude em Marcha* – terá sido a distinção entre documentário e ficção? Terá sido a diferença entre a “porno-miséria” e os retratos holandeses de Vermeer ou Rembrandt (Rancière, 2009)? Somente para nos limitarmos à comparação com a pintura, sabemos que muitos destes pintores recorriam a criadas anónimas, a mendigos, a sem-abrigo: poderíamos estar a falar dos próprios habitantes do Bairro das Fontainhas – os desprotegidos, os carenciados, aqueles sem direitos, etc. No entanto, o nosso olhar e interpretação desses quadros já não é de crítica de que muitos pintores foram alvo (pensemos no confronto entre a arte de Goya e a Inquisição Espanhola, por exemplo); hoje, quando vemos esses quadros, não questionamos se exploram ou não a miséria, se o objecto artístico foi ou não criado *a partir* de uma realidade de carenciados, de pobres, mas antes pelo contrário, passamos ao lado dessas questões. Hoje, destacamos a mestria da luz, a iluminação, as sombras, as diferenças cromáticas, o uso do óleo, etc.

Perante a cinematografia de Costa, conseguimos nós “aceitar” a sua ambiguidade genérica (documental ou ficção) de modo a não duvidar do equilíbrio

que se procura entre estética e ética? Pensemos mais uma vez no episódio de Ventura no Museu Calouste Gulbenkian de *Juventude em Marcha*, e no plano do quadro de Rubens, *Fuga para o Egipto*. Segundo Jacques Rancière, “o problema, então, não é abrir os museus aos trabalhadores que os construíram, mas fazer uma arte à altura da experiência desses viajantes, uma arte que provenha deles e que eles possam, por sua vez, partilhar” (Rancière, 2009): o tipo de arte que Pedro Costa continua a realizar.

Bibliografia

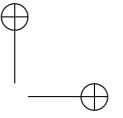
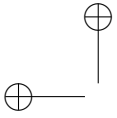
- Cruchinho, F. (2010). “Pedro Costa: relações de sangue”. *P: Portuguese Cultural Studies*, III, (Spring): 33-42: (www2.let.uu.nl)
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Paris, Les éditions de Minuit.
- Grilo, J.M. (2006). *O cinema da não-ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Guillén, M. (2008). “Pedro Costa: I have to risk each shot”. *Green Cine* (2) April <https://greencine.com>.
- Kasman, D. (2009). “A digital fugitive: interview with Pedro Costa”. *MUBI*, June 16: (<http://mubi.com>)
- Quandt, J. (2009). “Still lives”. *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro: 29-39.
- Rancière, J. (2009). “Política de Pedro Costa”. *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro: 53-63.
- Rosenbaum, J. (2009). “Algumas erupções na *Casa de Lava*”. *Cem Mil Cigarros – Os Filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro: 125-132.

Filmografia de Pedro Costa:

O Sangue, 1989

Casa de Lava, 1994

Ossos, 1997

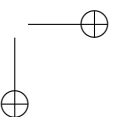
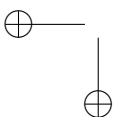


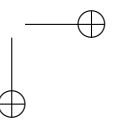
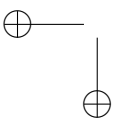
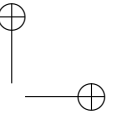
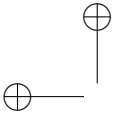
No quarto da Vanda, 2000

Onde jaz o teu sorriso?, 2001

Juventude em Marcha, 2006

Ne Change rien, 2009







A retórica do tempo no cinema de João César Monteiro

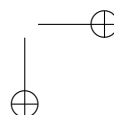
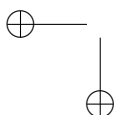
Paula Soares

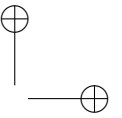
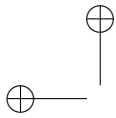
Universidade Nova de Lisboa

SABEMOS QUE SALAZAR escrevia os seus discursos por estratégia e por fragilidade, sob a consciência de não ser um bom orador. Discursos que eram cuidadosamente pensados, nunca esquecendo o objectivo de os fazer permanecer na memória dos portugueses. *E, se a política não necessita de retórica, será a própria retórica a determinar toda uma política* (Gil 2005: 8). A peculiaridade da retórica destes discursos dá-nos alguma informação sobre os seus possíveis e imprevisíveis efeitos, como acontece com o caso em estudo, João César Monteiro e a duração dos planos dos seus filmes. Ao analisar-se toda a sua obra verifica-se uma extensão no tempo dos planos. A par, observa-se que os planos não revelam grande profundidade de campo, as perspectivas são quase sempre frontais e a câmara é fixa. Não há expansão do espaço no plano, pelo contrário, este apresenta-se como uma imagem aplanada.

João Mário Grilo diz que a profundidade de campo tem a ver com a *definição de nitidez da imagem* dos pontos mais afastados em relação aos mais próximos, tal como acontecia nas pinturas de Leonardo da Vinci (Grilo 2007: 20-21). Os níveis posteriores tinham um tratamento diferente dos anteriores, eram esfumados, perdendo assim a nitidez. O que originava uma sensação de profundidade espacial no sentido da volumetria. Se nos recordarmos do filme *Silvestre*¹ e da maneira como a profundidade de campo e nele tratada, apercebemo-nos de um efeito de alisamento espacial. Curiosamente, neste filme, como na restante filmografia de João César Monteiro, deparamo-nos com algo que contrasta com este alisamento espacial, a extensão do tempo. O plano alonga-se, estende-se, não no movimento, mas sim na composição, perdendo a espessura da acção e a tridimensionalidade da mesma. Observa-se um tempo contínuo, feito de imagens; uma recitação imagética onde a personagem se protagoniza e a situação se encena, cujo tempo é pontuado pelo tempo da fala, mesmo quando esta não existe. E-se espectador do tempo do

¹Realizado por João César Monteiro em 1981.





pensamento que se funde com o da criação, apelando ao relaxamento e a extensividade do tempo. Extensão que significa libertação, eroticidade, luxúria, lascividade e encenação da felicidade.

O plano filmico em João César Monteiro confirma o tempo, suspendendo-o.

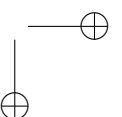
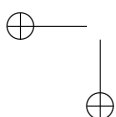
Manoel de Oliveira, na alusão que faz a *Gioconda* de Leonardo da Vinci, diz-nos que o cinema se despossui da volumetria ao planificar-se pela subtração da acção, adquirindo deste modo um efeito de tempo circular, o que mantém a imagem cinematográfica em suspensão e tensão. Na *Gioconda* verifica-se uma *força que se solta* pela total fixidez de todos os seus elementos – *estatismo totalitário* (Oliveira 2004: 41). Manoel de Oliveira diz-nos ainda que a imagem repousa sobre uma essência que equivale à percepção da eternidade (*ibid*) (tempo e movimento equivalem-se). Da imagem parada (fixa) emana o sentido da eternidade.

O tempo subjectiva-se.

João Mário Grilo escreve: *O cinema é o primeiro dispositivo de compreensão do tempo, como tempo local, sem meridianos, um tempo infinitamente variável e maleável* (Grilo 2007: 69).

E ao tentar-se perceber a extensão temporal do plano monteiriano, esta sua “obsessão”, esta sua “incapacidade” de pensar o plano de outra forma, que se descobre o conceito de suspensão de tempo, o qual vai de encontro a ideia de tempo na retórica salazarista.

Salazar construiu pacientemente um arquivo (so aberto a consultas na Torre do Tombo a partir de 1995) que revela o funcionamento da ditadura do Estado Novo, expresso em escritos pensados para a posteridade, o que levou Fernando Rosas a chamar-lhes “monumento em papel”. Trata-se de um monumento documental produzido pelo autor de um regime, ao qual submeteu o seu/nosso país durante duas décadas, incrementando uma forma de estar cultural caracterizada pela perda de confronto, de diversidade de posicionamentos, de oposições, verificando-se um aplanamento; um achatamento, ou seja, um alisamento generalizado. As ideias aplanam-se, o que se reflecte na forma de pensar, de criar e de agir. O movimento diminui a sua expressão, minimizando-se. A inquietude interioriza-se e adquire o formato da imaginação que, sob um estado de censura, produz símbolos. Digamos que ha uma ambiencia de ocultação (aliás recorde-se a caligrafia do próprio Salazar, que e indecifrável). Este “efeito Salazar” enraíza-se na cultura portuguesa,



estruturando-se em comportamentos generalizados no cidadão português, incluindo o Eu do criador, que irreflectidamente dá forma artística a uma ideia do tempo. Ideia de tempo adiado, ao qual se associa uma ênfase do imaginário que intercepta a realidade, adiando-a na sua acção. O tempo alonga-se e a acção, que exige espaço, subtrai-se.

Salazar ao tentar controlar o país, a nação e todos os que o rodeavam, construiu uma retórica de discursos suportados no conceito da “invisibilidade”.

A invisibilidade constitui o próprio estado do Salazar. Ele é invisível e quer-se como tal [...] entre 1933 e 1949, em todos os cartazes de propaganda do regime, a sua efígie surge apenas uma vez e, mesmo assim, por detrás da do Presidente da República, Carmona. Em compensação, neles figuram quase sempre citações dos seus discursos e sobretudo o seu nome (Gil 1995: 34-35). Para José Gil, Salazar e antes um corpo escondido – a abstracção de uma figura, através da qual propaga um poder misterioso – *eis como se explica a margem por vezes muito larga entre o Estado Novo e um Estado totalitário: ela encontrava-se preenchida pela obediência individual. Apoiando-se na moral e na religião, Salazar fazia da consciência individual o instrumento repressivo mediador entre o princípio espiritual e a sua realização material; um instrumento que possuía uma força persuasiva tal que o próprio Estado se encontrava assimilado a uma pessoa, uma pessoa moral: “O Estado é uma pessoa de bem”, dizia ele*”, isto é, uma entidade personificada no próprio Salazar, ou melhor, no seu nome. *“Eis como também se explica o extraordinário clima de medo (medo político ou muito simplesmente medo da autoridade, administrativa, judicial, social, profissional) que reinava em Portugal, já que, salvo algumas excepções, a repressão foi apenas muito moderada e pouco brutal: é que a “lei” (isto é, Salazar) se revelava tanto mais pesada e presente quanto mais invisível ele se mostrava. O poder não era central e panóptico, mas disseminado por toda a parte: de toda a parte, um poder invisível nos vigiava* (ibid: 49); *uma presença disseminada, uma não-personalidade, um eu substituído pela palavra (escrita), pelo pensamento político* (ibid: 36); uma “invisibilidade” que promoveu a continuidade do silêncio, a não discussão.

José Gil acrescenta que o texto lido aproxima-nos do acto da leitura, produzindo um efeito mais duradouro, mais “profundo”, cuja *profundidade* cria uma maior duração no tempo: *Salazar não aspira a “glória do momento”, mas sim a um efeito permanente, essencial* (Gil 1995: 16) (a “vida eterna” de uma ideia (ibid: 17)) – o tempo e simbolizado pela escrita.

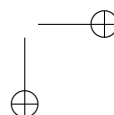
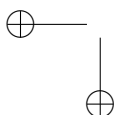


O discurso escrito-lido ganha poder sob influência do silêncio de quem o escuta e a incorporação do ouvinte no próprio texto. Há uma inclusão de quem o ouve e um desdobramento de quem o escreve.

Salazar preocupava-se com a efemeridade das palavras lidas, o que tenta contrariar, não só pela inclusão do ouvinte, como também pela adopção de uma narração com *alma*. Para isso, recorre a narrativa nacionalista clássica, dividindo-a em três momentos: desordem, caos e renascimento. A desordem corresponde ao passado recente, que tenta modificar, salvando a Nação. Neste processo de salvação assiste-se (no discurso) a actos sacrificiais e ao apelo dos mesmos; aliás, quem ouve, ao estar incorporado no texto, quando mais não seja por participar no sujeito plural, o “nós”, que Salazar assume na sua escrita, e envolvido nos actos sacrificiais, tornando-se um cúmplice activo.

A retórica salazarista integra algo muito próprio e intencional: o tempo diferido. O objectivo da perduração (“profundidade”) transforma o tempo em poder (autoritarismo) – há uma propagação imposta. A acção é remetida para o futuro, sendo anulada no presente sob o propósito da fantasia, do imaginário – pensar e imaginar, correspondem ao futuro... O presente é caracterizado pelo silêncio, pelo mistério, pela “invisibilidade” e pela lentidão; pelo tempo simbolizado na escrita transformada em oratória – nada é real!

Após a ditadura de Oliveira Salazar ter terminado, apercebemo-nos de um fenómeno que resulta em timidez criativa, na perda da espontaneidade e da impetuosidade ausente de censura, isto é, na carência de ardor imaginativo com muita acção. Ainda hoje, trinta e seis anos depois, se assiste a uma imaginação coada pelo silêncio dessa “timidez” transformada em imaginário sussurrado – a imaginação que fala baixinho, sem manifestar gritos de daveio, nem quimeras de delírio... João César Monteiro, apesar de não se identificar, nem com a pátria, nem com o cinema português, de possuir uma atitude anarquista e de ser um fantasista arriscado, e vítima da “*consciência íntima do português*” (Gil 1995: 53) ao considerar-se que no seu cinema coexiste um tempo, manifesto na longura do plano, que nos remete para o tempo da retórica do Estado Novo –perduração e suspensão. O que não nos podemos esquecer e que João César Monteiro subverte este tempo “cultural” num tempo cinematograficamente imagético e idiossincrático.





A concluir

A estética da retórica de Salazar apresenta-se na reiteração das ideias (ideológicas) e a do cinema de João César Monteiro na composição de imagens, gestos e palavras, em planos longos. São duas “retóricas” diferentes, com objectivos e contextos distintos, com poderes divergentes: numa, materializa-se a *invisibilidade* (o poder do mistério, o medo), na outra, a visibilidade. Uma anula a individualidade (através do “nós”) e, a outra, exacerba o Eu. Contudo, partilham uma característica: a sobreposição do tempo sobre o espaço físico. A fisicalidade (a acção) é absorvida por uma espécie de virtualidade, que no caso do cinema monteiriano descobre a força no imaginário (conjunto de imagens) que é extensível. No caso do discurso salazarista, alimenta a perduração da ideia objectivada. No discurso escrito salazarista, o tempo liga-se a uma atitude ideológica, com consequências marcadamente sociais; no cinema de João César Monteiro, o tempo é criativo.

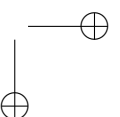
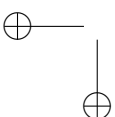
Referências bibliográficas e filmográficas

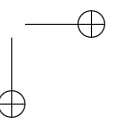
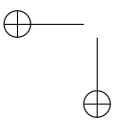
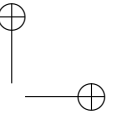
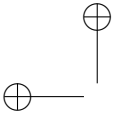
Gil, José (1995) *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio d’Água.

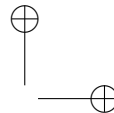
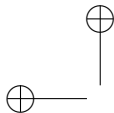
Grilo, João Mário (2007) *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri, F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa.

Oliveira, Manoel de (2004) “Repenser le cinéma”. In *Trafic – Qu’est-ce que le cinéma?*. Revue de Cinéma. P.O.L., été 2004.

Monteiro, João César *Silvestre*, 1981, 118’, cor, 35mm.







Os Mutantes, de Teresa Villaverde: da violência juvenil no cinema português. O resgate do mundo real

Ana Barroso
Universidade de Lisboa

“What happens to reality when it is projected and screened?”
Stanley Cavell



QUANDO REVISITAMOS A HISTÓRIA DO CINEMA, é essencial (apesar da distância) recuperar os primordiais irmãos Lumière e a sua concepção de cinema enquanto maravilha técnica capaz de documentar momentos marcados no tempo, mas sem modificar a sua essência (*“les actualités”*). A câmara captava cenas corriqueiras do quotidiano parisiense como a chegada de um comboio, a saída dos operários de uma fábrica ou a refeição de um bebé. Enquanto isso, Meliès, porém, transformava a realidade fílmica num mundo com leis próprias, que não coincidiam necessariamente com as do mundo real, num exercício estilístico que confundia o mundo ficcional com a realidade física.

Mais tarde, será a vez de Eisenstein e Bazin trocarem farpas a respeito da realidade. Se o primeiro defendia a manipulação pós-produção do material filmado através da montagem, Bazin, por sua vez, argumentava que o cinema era simplesmente fotografia em movimento, servindo para realçar as relações

Cinema em Português - III Jornadas, 101-114





de espaço entre a fotografia e o real. Bazin e Kracauer¹ defendiam que o cinema tinha adquirido o estatuto, por excelência, de “arte do real”², pelo facto de o seu elemento fundamental ser a fotografia. E, nessa mesma linha de pensamento, Cavell, mais tarde, reiterou essa mesma ideia, não escamoteando, no entanto, o paradoxo que tal afirmação pode e deve implicar e, que mais à frente neste texto, atentaremos com mais pormenor: “A photograph does not present us with ‘likenesses of things’; it presents us, we want to say, with the things themselves.” (Cavell, 1979).

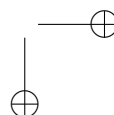
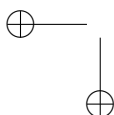
Tanto Bazin como Kracauer advogavam que a eficácia do cinema resultava da sua semelhança convincente com a realidade, uma concepção que irrompia com cineastas como Rossellini e Vitoria de Sica, por exemplo, interessados em desenvolver e acentuar determinadas técnicas cinematográficas (como o plano-sequência em profundidade de campo ou a câmara em movimento) para a produção de um cinema mais realista.

Partindo do princípio que o cinema não deve ser *olhado* (até porque ele também ele nos *olha*, numa relação dialéctica, que importa ressaltar para melhor compreendermos a sua dimensão voyeurista, mas também humanista) nem pensado como uma mera representação da realidade, devemos antes pensá-lo como território artístico fértil de questionação e problematização de si próprio, da sua relação com a realidade e, em última instância, da própria realidade. Porque, se o cinema não pode ser nunca um mero receptáculo de interpretações e ideias pré-concebidas, assume-se na sua essência como acção sobre o presente real que a câmara rouba e devolve ao mesmo tempo, numa caixa de ressonância onde os mecanismos do cinema actuam para melhor construir com precisão e subtilidade uma meditação sobre o espaço e o tempo fílmico e real.

O interesse crescente nos últimos anos pelo género híbrido, que mistura os códigos do documentário com os da ficção, tem despertado inúmeras experiências por parte de realizadores empenhados em reduzir o fosso entre a realidade e o acto de filmar para que a mesma possa sorradeira ou insolentemente embrenhar-se na experiência cinematográfica. O mesmo interesse se tem revelado nos meios académicos, que têm problematizado e debatido a questão da rea-

¹ Ao contrário de alguns detractores do cinema enquanto arte, como Scruton, por exemplo. Cfr. Katherine Thomson-Jones “Scruton: Against film as an art.”

² Jakobson, Arnheim e Eisenstein, por exemplo, defendiam que o cinema não era a arte do real, mas permitia a criação de outras realidades.





lidade numa sociedade cada vez mais mediatizada e saturada de imagens mas que, apesar de posições radicais dos que teimam em abolir as fronteiras entre realidade e a sua representação (como o pós-modernismo), continua a despertar o fascínio e a discussão que a mediatização assume no resgate da própria realidade, porque, paradoxalmente, também a consegue libertar dos grilhões das suas inúmeras representações que invadem o nosso quotidiano, como sugere Jerslev: “(. . .) the contemporary media environment is a producer of reality in line with other social systems, and is not just offering pseudo-realities.” (Jerslev, 2002).

Há que distinguir os conceitos de *real e realismo*, já que são ontologicamente diferentes, sendo o segundo, de acordo com Grodal, “an evaluative feeling based on perception, cognition and habituation.” (Grodal, 2002) e não o real físico. Por outro lado, há que ter em conta que o filme de ficção encerra muitas vezes um paradoxo essencial: o espectador, mesmo sabendo que as imagens não são a realidade, emociona-se profundamente com elas e percebe-as como se fossem reais. Esta “natureza involuntária da experiência do realismo”, como lhe chama Johannes Riis, está associada à ilusão permitida pelo cinema. O realismo³ é, na verdade, uma categoria do cinema ficcional e não do documentário, embora esteja muito frequentemente associado a uma intenção social que diz respeito à nossa realidade. A importância da realidade enquanto matéria-prima do cinema permite ao espectador, que se quer activo e pensante, reflectir sobre o que vê no ecrã para mais tarde, repensar o real e, em última instância, descortinar um mundo completamente novo, porque, como defendeu Bergson, é na sua ligação profunda com o real que o cinema pode acontecer para o espectador.

A primeira intenção de Teresa Villaverde era realizar um documentário para o qual fez uma investigação de 6 meses sobre centenas de crianças e jovens em instituições de acolhimento, mas que, devido às dificuldades que lhe surgiram para a concretização do projecto, decidiu realizar uma ficção a partir dos elementos recolhidos. Por esta razão, o filme resulta de um híbrido dos dois géneros, como aponta Eisenreich: “L’inquiétante étrangeté de ce film provient d’un choix de mise en scène qui n’hésite pas à tirer, d’un réalisme social diffus, sa part fantastique.” (Eisenreich, 1998) Paelink, embora seja da

³Já Roman Jakobson no ensaio “Sobre o Realismo na Arte”, publicado em 1921, falava do relativismo do conceito.



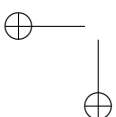
mesma opinião, defende, no entanto, que o filme está mais próximo do documentário: “En realidad, la película se queda entre ambos géneros, pêro mais cerca del primero [documentário]. Aunque cuente historias individuales através de las vivencias de los tres protagonistas se retrata de paso el mundo de los reformatorios y el de los niños de la calle” (Paelink, 2001). A posição defendida pela autora prende-se com a falta de uma intriga estruturada que envolva as personagens principais. Na verdade, se o filme se concentra em três personagens (Andreia, Ricardo e Pedro), os seus caminhos não se cruzam ao longo do filme, levando o espectador a concluir que a rapariga não conhece os rapazes, e que a câmara simplesmente os acompanha, mostrando segmentos das suas vidas adolescentes e, por contiguidade, das vidas de outros adolescentes que vão encontrando na sua errância pela cidade. Para além disso, com excepção da actriz Ana Moreira que interpreta a personagem Andreia, os outros protagonistas não são actores profissionais, mas adolescentes que vivem em instituições de reinserção social e cuja realidade vivencial está muito próxima da ficção de *Os Mutantes*. Recorrer a actores não profissionais imprime maior autenticidade ao filme e aponta para a documentação de uma situação social bem contemporânea. A narração acontece por saltos e detém-se em momentos mais críticos, alguns deles muito duros, quase insuportáveis, porque prolongam o efeito de ressonância de um sofrimento interior, que embora profundamente individual, é também social, implicando o espectador numa reflexão sobre a violência do real a partir das imagens ilusórias. No entanto, a realizadora insiste que as suas personagens não são a representação de nenhum grupo social, mas valem enquanto indivíduos: “Mais en commençant à écrire, à créer mês personnages, j’ai complètement oublié toute idée de groupe. Mes personnages ne representent q’eux-mêmes.” (Hanak, 1999) E acrescenta que lhe interessa uma câmara que observa, mas sem a pretensão de manipular o espectador, porque não lhe interessa uma abordagem moralista ou limitada por uma mensagem social: “C’est surtout une volonté de montrer sans juger, sans expliquer. Je ne sais pas l’expliquer, je ne peux pas donner de raisons, ni même de solutions. Après avoir vu le film, certaines personnes m’ont reproché de ne pas donner de solutions. Mais ce n’est pas le rôle de mon film.” (Hanak, 1999) A narrativa do filme não se ancora, portanto, na relação causa e efeito da intriga, mas antes em segmentos das vidas destes adolescentes, sem uma sequência temporal, mas que apenas encontra uma coesão através das emoções das personagens. Será, por isso, uma narrativa de afectos, não de



acontecimentos. E dos afectos, Villaverde, constrói a forma, que, não raro, é uma quase abstracção de um realismo iminente e conceptual.

As personagens, que nunca adquirem uma espessura consistente, acentuam a “paixão pelo real”⁴, na expressão do filósofo Alain Badiou, e que exprime a atitude filosófica que caracteriza todo o século XX, problematizando de forma mais profícua as relações entre ficção e realidade, sendo que a primeira situa e identifica os efeitos e as consequências da contingência real. A ficção, que oculta e desvenda o real, adquire uma dimensão reflexiva, mas também chocante, porque violenta. E nesse sentido, *Os Mutantes* inscreve-se nessa linha de contemporaneidade, porque se alimenta de um realismo extremo, na medida em que expõe acontecimentos sem intervenção e mediação simbólica, provocando fortes efeitos estéticos de repulsa e horror. Por exemplo, a violência quase intolerável da cena em que Andreia dá à luz numa casa de banho de uma estação de serviço expõe a crueldade da miséria humana, porque desprovida de toda espiritualidade que preenche a existência de sentido. A dilatação da cena será uma forma de interrogar o corpo destes adolescentes enquanto massa em movimento, que tem uma finalidade apenas utilitária, seja para carregar alguma coisa, como alvo de exploração sexual ou ainda como fonte de automutilação. A cena em que Andreia faz uma ecografia revela o corpo na sua dimensão mais orgânica e, ao dizer que o seu bebé parece um marciano, acentua-se o distanciamento e o vazio da personagem relativamente ao mundo que a rodeia, quer em termos de relações familiares (a mãe de Andreia é incapaz de tomar conta dela e por isso recusa-se a aceitá-la em casa; a busca de um namorado, que é o do pai do filho, mas que se revela infrutífera), quer em termos de ajuste moral e social. Estes são adolescentes em fuga, perdidos da sociedade que é incapaz de os acolher e de os respeitar. Aqui os adultos não são os que educam e apoiam, mas os que castigam, afastam e exploram. O fosso que separa o mundo dos adultos dos adolescentes (apesar dos jovens procurarem os familiares em busca de apoio e conforto, como Pedro, que ainda faz uma tentativa de voltar para junto da família de origem) é-nos sugerido pela quase ausência de campo/contracampo e, não raro, as vozes dos adultos chegam-nos fora do enquadramento, ocupado pelo rosto desesperado ou pelo olhar perdido de qualquer um destes adolescentes. Estes movimentam-se e perdem-se na solidão da cidade de Lisboa,

⁴Cfr. Alain Badiou. *Le Siècle*.





mas dificilmente os espaços por onde deambulam são reconhecíveis. Nesse sentido, o espaço surge na contiguidade geográfica e emocional do seu anonimato identitário. E, também por isso, se gera um distanciamento entre o espectador e a intriga, para se valorizar a dimensão da personagem, como sublinha a realizadora: “J’ai dû me concentrer sur leur personnalités.” (Hanak, 1999)

As sequências oníricas em que as personagens, pela sua posição, vêm o mundo ao contrário (no parque de atracções, por exemplo, ou quando um outro rapaz, deitado numa bóia, anda à deriva no rio), soltam o filme do registo mais cru e abrem um hiato na estrutura enformada pelo realismo, numa preocupação mais estética e formal, algo que subtilmente acontece no filme (outro momento, por exemplo, pode ser visto no *raccord* do muro coberto de tinta preta com a personagem que passa em frente à câmara, durante as filmagens para um filme de pedofilia). Uma preocupação que a realizadora confessa ter tido durante as filmagens e que serve para emocionar o espectador, porque a beleza dos planos e dos enquadramentos contrasta com os acontecimentos violentos vividos pelas personagens:

J’ai tout de même voulu faire un film beau, dans le sens où mes personnages se trouvent dans de beaux décors, dans de belles lumières, alors que les événements qui leur arrivent sont eux moins beaux, horribles même. C’est peut-être une opposition, mais j’ai pensé que cela pouvait nous rendre plus proches d’eux et de ce qui se passe dans leurs vies. (Hanak, 1999)

A beleza da sequência do parque de atracções assenta no movimento do carrossel que, pouco a pouco, gira a toda a velocidade e a sua aparente robustez dá lugar a uma fragilidade iminente, como se as peças se fossem soltar da sua base para voarem em direcção ao desconhecido, numa projecção mental da vertigem interior de Ricardo, completamente à deriva e sem um objectivo. Aliás, não por acaso, será a única vítima mortal do filme, numa espécie de deriva radical, sem regresso. O rosto de Ricardo (duas vezes mutilado por agressões de estranhos) enche o enquadramento e solicita o olhar do espectador que, do reconhecimento de um rosto, de uma vida, verá a sua mutação em carne ferida, em sangue, até ao irreconhecível, à morte: “Pour faire comme Ricardo, mais aussi pour aller jusqu’au bout de leur désir de fuite, de dispari-





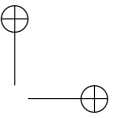
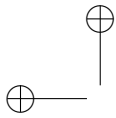
tion: ne plus avoir de visage, ne plus être reconnaissable, pousser à l'extrême la logique qui veut que, socialement, ils ne soient personne.” (Higuinen, 1999)

A ligação afectiva do espectador com as imagens tem a ver com a identificação, empatia e simulação. Portanto, importa não descurar esta dimensão mais humanista do cinema, no sentido também mais filosófico, pois, se alguns defendem que o cinema não pode ser gerador de conhecimento, porque é incapaz de produzir prova e argumentação, a verdade é que, na relação emocional que se estabelece entre o filme e o espectador, reflecte-se a sua percepção do mundo, um pensamento sobre si próprio e a sua relação com o real, como argumenta Frampton:

That is, before we can talk confidently about the social *effects* of film we first must study the personal *affects* of film – how film affects us directly, emotionally. And both philosophers and film theorists have been doing this since cinema was invented. They have realized that how we engage with film informs and reflects how we engage with reality – and that the nature of aesthetic experience, as a form of knowledge, is as valid as rational thought. (Frampton, 2007)

A poética de um filme emana da deslocação das imagens da realidade relativamente à própria realidade e, por isso, não é um mundo de faz-de-conta ou um mundo do passado, mas é “um mundo novo” (Cavell, 1979), porque se a câmara captura mecânica e automaticamente o mundo real, retirando-lhe a sua tridimensionalidade, o filme solta-se também da sua referencialidade primordial para se constituir como pensamento: “Cinema is the projection, screening, showing, *of thoughts of real.*” (Frampton: 2007) Podemos, portanto, inferir que o cinema é também uma recontextualização da experiência e do conhecimento. Da interpretação do mundo fílmico, insurge-se uma nova percepção do mundo real, mesmo que saibamos de antemão que os fios conceptuais que os ligam são demasiado frágeis para servirem de base para comparações forçadas. Se parte da realidade, o mundo fílmico vai em direcção à mente de cada espectador. A experiência de ver um filme é também orgânica, porque intuitiva, já que a intenção dramática é suportada pela acção e pela



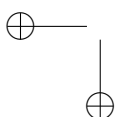


forma, implicando que o espectador se embrenha no filme, não através da sua componente técnica, mas do impacto emocional das imagens.⁵

A importância do cinema cresce ainda da sua capacidade em aliviar a ansiedade do solipsismo, como defende Cavell. O cinema com a sua natureza ambivalente (presença e ausência do mundo real ao mesmo tempo), permite remediar um certo cepticismo filosófico que advém do facto do Homem nunca poder ter a certeza que o mundo real existe. Através das imagens em movimento, possibilita-se a redenção da realidade física, como defendeu Kracauer⁶ e, na mesma linha de pensamento, Jean Luc Nancy, que argumentou que ao cinema não interessa a representação de um mundo pré-concebido, nem a perda dessa estabilidade de sentido, mas por uma apresentação do mundo em si: “The evidence of film is that of the existence of a look through which the world can give back its own real.” (Nancy, 2001). O espectador, impedido física e metafisicamente de entrar no mundo projectado no ecrã, não pode intervir, assumir uma acção moralista e, conseqüentemente, subjectiva, porque existe um mundo para além da sua apreensão e projecção mental. E, também, por essa razão, o cinema assume-se como uma arte redentora, porque possibilita a existência de um mundo autónomo da realidade subjectiva do espectador. Neste sentido, experienciar um filme é como experienciar a realidade da qual o espectador está ontologicamente alienado, porque o olho da câmara é um olho objectivo capaz de “pela primeira vez, publicar a intimidade mais secreta dos seres e das coisas.” (Grilo 2006). A concretude das imagens e dos sons captados pela câmara de filmar precedem sempre a ideia, e existem sempre à revelia da sua dimensão simbólica. No entanto, há que considerar também um outro aspecto: a fotografia enquanto dispositivo de captura da realidade assume a sua função principal como dispositivo capaz de construir narrativas visualmente, envolvendo o espectador, como aponta Carroll: “. . . most of the films that most people care about are not sought after for being departures therefrom. Most audiences do not swarm to movie theaters to see documentaries,

⁵Já em 1916 Munsterberg defendia que o cinema era uma objectificação da mente humana, capaz de transmitir pensamentos e emoções e não uma mera reprodução mecânica da realidade. Cfr., J. Dudley Andrew. *The Major Film Theories. An Introduction*.

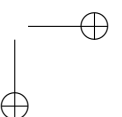
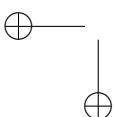
⁶“We literally redeem the world from its dormant state, its state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience through the camera. (Kracauer, 1960) Cfr. Siefried. Kracauer, *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*.





but to see fictions. They are not after something real, but something made up.” (Carroll, 2009)

O real, enquanto algo problemático e instável, revela-se melhor quando explorado pela maleabilidade das imagens em movimento. O tempo e o espaço cinematográficos são sempre variáveis, fluidos, e até insurrectos relativamente ao tempo cronológico e ao espaço homogêneo do real (o tempo cinematográfico pode ser comprimido ou dilatado; o espaço varia com as escalas, os ângulos, os pontos de vista). Deleuze distinguiu o cinema de acção do cinema do facto: a força dramática da intriga e das personagens cede à fragilidade e à dispersão das imagens e sons puros, construindo-se uma narrativa aberta e insegura, mas capaz de promover uma nova consciência cinematográfica, porque está imbuída de autenticidade: “(...) what we will call a crystalline description stands for its object, replaces it, both creates and erases it (...) and constantly gives way to other descriptions which contradict, displace or modify the preceding ones.” (Deleuze 2005) Kracauer insiste na importância da fragmentariedade do mundo e do ser humano para a construção de uma experiência cinematográfica que se transformará depois numa redenção da realidade física: “We literally redeem the world from its dormant state, its state of virtual nonexistence, by endeavoring to experience it through the camera. And we are free to experience it because we are fragmented.” (Kracauer 1960) Robnik argumenta que esta perspectiva relembra a estética da destruição (Robnik 2009) visão particularmente interessante para o nosso filme cujas personagens, de pouca espessura psicológica e dramática, como já referimos, se edificam a partir de um corpo em transformação, mas sujeito a todo o tipo de agressões físicas e que parecem encaminhar-se para a destruição inevitável (onde a pedofilia e a morte violenta se assumem como a concretização mais inquietante dessa inevitabilidade). O corpo destes adolescentes cresce como um campo de batalha, num conflito permanente com o seu mundo interior e com o mundo que os rodeia. Serão corpos esclerosados pela revolta emocional, mas de uma consciência social aguda. O sonho de Andreia no hospital, após o internamento na sequência de uma tentativa de suicídio é disso exemplo: embora não encontrando um espaço de conforto na instituição, a projecção do seu desejo mais íntimo faz-se na banalização de roubar um cigarro para fumar. Sem lugar, mas também sem saber para onde ir, Andreia não anda na demanda de nenhuma busca ontológica, mas tão-somente na busca de um prazer imediato, porque é também uma fuga às regras institucionais, um pontapé

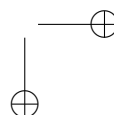
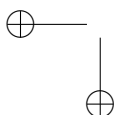


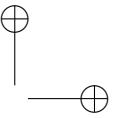
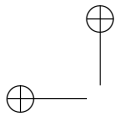


na reinserção social. Ela e os outros jovens apenas gravitam à volta de uma estrutura social, que os repudia, mas que eles também não aceitam.

A continuidade narrativa não existe em detrimento da descrição de modos de vida de uma adolescência à deriva. Abandonados do mundo adulto (mesmo que, aparentemente, os adultos responsáveis pela sua educação se preocupem com eles, como o Director do colégio), as suas vidas conturbadas são descritas em planos que olham para o céu ou cuja imobilidade contrasta com o chão em movimento, numa espécie de vertigem existencial (a sequência no comboio em que o miúdo está deitado de olhos fechados enquanto os carris deslizam velozmente sob o seu corpo, ou quando Ricardo coloca a cabeça e o tronco fora da janela do carro, numa viagem com Pedro e dois estranhos, sem ter a mínima noção para onde vai). As composições de Villaverde acentuam o isolamento e a invisibilidade destes adolescentes para a sociedade, descontextualizando-os do espaço social onde vivem (quando Pedro chega a casa da família e surge enquadrado pela porta contra a paisagem, por exemplo), transformando-os, como afirma Rosenbaum, em “the pained subjects of our gaze” (Rosenbaum, s/d), porque os enquadramentos sugerem a claustrofobia emocional das personagens por oposição à liberdade do espaço imenso da natureza, liberdade que anseiam, mas jamais alcançam. Emblemática é a cena em que Ricardo e Pedro estão no salão de jogos e, enquanto o olhar perdido de Pedro ocupa o enquadramento, ouvimos em voz off “I am the future” que, fazendo parte do vídeo jogo, ecoa pelo ecrã.

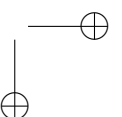
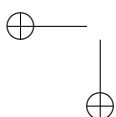
Importa também determo-nos um pouco sobre o poder auto-reflexivo do cinema português enquanto arte capaz de pensar a nossa cultura e identidade. O filme de Teresa Villaverde aposta numa certa radicalidade dramática que caracteriza algum do cinema português da década de 90, filmes de uma densidade e violência emocional e social que marcaram a cinematografia portuguesa e assumiram-se como documentos artísticos de uma maneira de ser. Rompendo com a tradição cinematográfica da Escola Portuguesa, o filme mergulha na realidade do seu tempo. Se história recente portuguesa viu crescer uma população urbana desenraizada dos valores tradicionais de uma cultura tremida pela insegurança e pelo pessimismo, o cinema nacional soube acompanhar essa contemporaneidade e, ao contrário das críticas que acentuavam o desenraizamento da cinematografia portuguesa para se confundir com as outras, conseguiu revalorizar a identidade do cinema nacional. João Mário Grilo argumenta que “uma das grandes preocupações do cinema português tem a





ver com o problema da verdade, da autenticidade.” (Guimarães e Saguenail 2007) Será talvez esta tendência menos “entertaining” de uma grande parte da nossa cinematografia mais recente que a distingue de um cinema mais comercial, mas que se assume como um traço profundo de uma questionação e reflexão de uma cultura e existência emolduradas por uma certa angústia resultante de um certo enclausuramento geográfico, mas também social e cultural, uma população à deriva, que, embora ciente dos seus traços identitários, se perde no confronto e na luta por uma aceitação internacional, mas que não desiste e que consegue impor-se. Nesta linha de pensamento, poderíamos reconhecer nas personagens de *Os Mutantes* a angústia existencial nacional, um juventude desamparada e à procura de um rumo, mas de uma força interior, de uma energia e determinação incomuns na busca de uma afirmação, de um lugar e, em última análise, de um estilo e de uma estética. Porque no filme de Villaverde existe uma predisposição para fazer um cinema mais directo e mais concentrado nas pessoas e nas situações, não em análises psicológicas: “Sem narrativa, sem tese e sem metáforas, *Os Mutantes* não podia ser mais diferente da vontade de tocar a essência da psicologia colectiva que caracterizara os filmes da Escola Portuguesa.” (Baptista 2008) Os grandes planos dos rostos dos adolescentes sugerem essa energia contida, mas em busca de uma expressão individual. Não é tanto um olhar do mundo através do olhar confundido e angustiado destes jovens, mas antes uma câmara que revela ao espectador a ebulição existencial tendencialmente desordenada e incompreendida pela maioria, mas que existe e que tem uma voz.

Sem grandes maneirismos, a realização centra-se num estilo cru e intenso que, ironicamente, colocam o espectador numa posição antagónica à das personagens: os jovens em fuga constante impõem-se e aquele vê-se confrontado com planos fixos, longos e silenciosos que endurecem a solidão e o desespero das personagens, mas impedem um possível alheamento do espectador. A ausência de uma intriga sólida, no sentido mais clássico, é compensada pela elaboração dos planos, que não solicitando do espectador uma interpretação mais simbólica, revelam uma subjectividade intensa, mesmo que mascarada de objectividade e de neutralidade. O filme desenvolve-se, por isso, a partir deste aparente paradoxo, mas o final narrativo aberto sugere a necessidade dessa liberdade estilística na ressaca de mudanças culturais e políticas profundas. Villaverde parece ter encontrado na fúria destes adolescentes na demanda liberdade, a sua voz autoral e a pertinência do seu cinema numa escola





cinematográfica em crise, como defende Carolin Ferreira: “O interesse nos adolescentes como alegoria de uma identidade nacional em crise é, assim, facilmente explicado, dado que o adolescente, por definição, se encontra numa situação sem identidade determinada.” (Ferreira 2007)

Os longos planos-sequência, por oposição a uma montagem elaborada que decepa e escamoteia o real, encontram a sua essência mais pura, precisamente na revelação desse real vibrante, como defendeu Bazin, quando escreveu que o cinema não pode ser apenas uma impressão da realidade, mas participa da sua essência. Porque o cinema, ao criar um tempo, um espaço e uma narrativa próprios, partindo da realidade empírica, melhor se afasta desta para melhor a descobrir ou revelar, mas também para a transformar em todas as suas facetas, sejam a fáctica, mítica ou simbólica. A “impressão da realidade” defendida por Bazin e, que se tornou fundamental na reflexão estética e nas teorias conceptuais sobre a própria natureza do cinema, continua a ter ecos na produção e análise críticas contemporâneas que giram em torno da questão sobre a relação entre o cinema e o mundo actual, onde o primeiro se torna numa extensão da violência que toma de assalto o quotidiano das pessoas. Por isso, o cinema permite “d’inventer et de formuler une pensée de notre temps.” (Baecque 2001) E ainda, como defendeu Rivette, por ser um documento da cultura que o produziu, sobreviverá para o futuro. Sem moralismos ou explicações que sosseguem o espectador, *Os Mutantes* solicita um olhar criativo na criação do seu mundo fílmico, permitindo, depois, um novo olhar sobre o mundo que o rodeia, um novo conhecimento. E, da violência incomodativa das imagens, resistirá uma sensibilidade ficcional redentora.

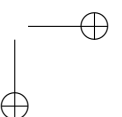
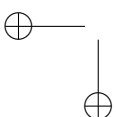
Bibliografia

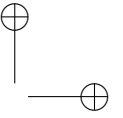
- Andrew, J. Dudley., 1976. *The Major Film Theories. An Introduction*. London, Oxford and New York: Oxford University Press: 14-20.
- Badiou, Alain., 2004. *Le Siècle*, Paris: Seuil Éditions.
- Baecque, Antoine de (ed.), 2004 *Théories du cinéma*. VII. Petite Anthologie des Cahiers du cinéma. Paris: Cahiers du cinéma: 8.
- Baptista, Tiago., 2008. *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa: Tinta da China: 186.



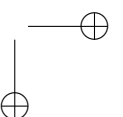
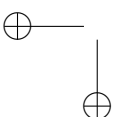


- Bazin, André. Qu'est-ce le Cinéma? Paris, Les Éditions du CERF, 2003.
- Carroll, Noel and Choi, Jinhee (ed.), 2009. *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*. Maldon, Oxford and Victoria: Blackwell Publishing: 57.
- Cavell, Stanley., 1979. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge and London: Harvard University Press: 16.
- Deleuze, Gilles., 2005. *Cinema 2: The Time-Image*. London: Continuum: 122.
- Grodal, Torben., 2002. "The Experience of Realism in Audiovisual Representation". *Realism and "Reality" in Film and Media*. Anne Jerslev. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, Northern Lights Film and Media Studies Yearbook 2002: 67.
- Eisenreich, Pierre., 1998. "Adolescents en fuite" *Positif*, nr. 449-450: 103.
- Ferreira, Carolin Overhoff (ed.), 2007 "Os Mutantes". *Cinema Português através dos seus filmes*. Porto: Campo das Letras: 223-231.
- Frampton, Daniel., 2007. *Filmosophy*. London and New York: Wallflower Press: 2 e 5.
- Guimarães, Regina e Saguenail (orgs). , 2007. *Ler Cinema: o Nosso Caso*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Direcção Municipal de Cultura. Videoteca Municipal: 93.
- Hanak, Jean-Baptiste., 1999. "La vie, Mode d'emploi. Entretien avec Teresa Villaverde." www.chronicart.com 22/10/2010.
- Higuinen, Erwan., 1999. "Lignes de Fuite." *Cahiers du cinema*, 534. Abril: 83-84.
- Grilo, João Mário., 2006. *As Lições do Cinema. Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri: 59.
- Kracauer, Siefried., 1960. *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press: 300.





- Jones, Katherine Thomson-, 2008. "Scruton: Against Film as an Art." *Aesthetics and Film*. London and New York: Continuum Books: 4-6.
- Jerslev, Anne., 2002 *Realism and "Reality" in Film and Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, Northern Lights Film and Media Studies Yearbook 2002: 8.
- Nancy, Jean-Luc., 2001. *The Evidence of Film: Abbas Kiarostami*, Yves Gevaert Publisher, Brussels: 44.
- Paelinck, Roseline., 2001 "Mutantes" *Cine para Leer*. " Julho/Dezembro. Bilbao: Ediciones Mensagero: 197.
- Robnik, Drehli., 2009. "Siegfried Kracauer". Film, theory and philosophy- the key thinkers. Felicity Colman (ed). Durham: Acumen Publishing Limited: 40-50.
- Rosenbaum, Jonathan., s/d *The Mutants*. The Chicago Reader. www.chicagoreader.com 20/10/2010.





Anexo – Demanda da verdade: de Cabo Verde a Trás-os-Montes

Frederico Lopes

Universidade da Beira Interior

Como referi no texto de apresentação, nesta terceira edição das Jornadas de Cinema em Português houve uma feliz conjugação de vontades que nos permitiram reunir três eventos na mesma semana: O II Congresso Internacional Relações Culturais Portugal – África¹, As Jornadas multidisciplinares – Representações da Portugalidade² e as III Jornadas de Cinema em Português³. Graças ao empenho de todos os Departamentos da nossa Faculdade de Artes e Letras, tivemos entre nós pessoas de diversas áreas, ligadas à literatura, à linguística, à história, à filosofia, às ciências da comunicação, à antropologia, à sociologia, à pintura e ao cinema. Conosco estiveram, também, neste singular encontro científico-cultural, três cineastas: Leão Lopes, Regina Guimarães e Saguenail.

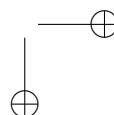
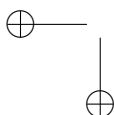
Os três cineastas não são detentores da verdade mas, não restam dúvidas de que há verdade em *Ilhéu de Contenda*, como se percebe verdade em *Sabores*. Houve, por parte dos seus autores e de maneiras muito distintas, uma ânsia e uma demanda de verdade. Seguindo trilhos diferentes, em *Ilhéu de Contenda* opta-se pela ficção, em *Sabores* pelo documentário. Como muitas vezes felizmente acontece, é no documental (que *Ilhéu da Contenda* também tem presente) e na ficção (que *Sabores* também trabalha como montagem), que melhor ressalta essa verdade das coisas e das gentes, através dos gestos, dos rituais, das imagens e dos sons, de Cabo Verde a Trás-os-Montes.

Sabores deixa perceber uma profunda ligação e simpatia da dupla Saguenail – Corbe à terra e às suas gentes e, nessa medida, partilha da atitude e do olhar de uma outra dupla famosa no cinema português: António Reis e Margarida Cordeiro. Mas também de um César Monteiro dos primeiros tempos e das primeiras escolhas. De Noémia Delgado e do seu belíssimo *Máscaras*

¹Coordenadas por Cristina Vieira. www.ubi.pt.

²Coordenadas por André Barata. www.ubi.pt.

³Coordenadas por Frederico Lopes. www.cinemaportugues.ubi.pt.



mas, sobretudo, será também ele devedor do trabalho seminal e genial de Manoel de Oliveira – *O Acto da Primavera*, rodado na Curalha, em 1963, e que a todos precedeu.

Os três cineastas estiveram presentes na projeção dos seus filmes e participaram no debate que se lhes seguiu. Saguenail e Regina Guimarães, antes do visionamento do seu filme, deixaram-nos uma série de notas e algumas perguntas a que o filme procura responder, salientando que o seu trabalho como cineastas foi: “tentar escavar para tentarmos encontrar o que há debaixo da «evidência» do visível”.

A seguir às notas biográficas, deixamos um resumo da intervenção que precedeu a apresentação de *Sabores*.

Nas páginas que se seguem, ficam alguns apontamentos relativos aos realizadores e às apresentações dos filmes: *Ilhéu de Contenda*, de Leão Lopes; e *Sabores*, de Saguenail e Regina Guimarães.

Leão Lopes – Nota Biográfica

Leão Monteiro Lopes nasceu em 1948, em Porto Novo na ilha de Santo Antão, Cabo Verde. Artista Plástico formado pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, professor diplomado em Educação Visual e doutorado em Letras pela Universidade de Rennes, França, Leão Lopes tem desenvolvido nos últimos anos actividade profissional como professor universitário e investigador nos domínios do ensino da arte e da cultura cabo-verdiana.

Fundador da ONG Atelier Mar, em 1980, e fundador do Instituto Universitário de Arte, Tecnologia e Cultura (M_EIA), na cidade do Mindelo, onde é Reitor, Leão Lopes desempenhou cargos públicos em Cabo Verde como deputado, Ministro da Cultura e da Comunicação e membro do Conselho da Presidência da República. Tem actuado em projectos de desenvolvimento rural, especialmente na ilha de Santo Antão e S. Vicente. É realizador de cinema e guionista e autor de vários ensaios em publicações nacionais e internacionais sobre cultura, identidade e civilização cabo-verdiana.

Entre a sua obra cinematográfica destacamos o filme *O Ilhéu de Contenda* (1996), a primeira longa-metragem cabo-verdiana, baseada no romance homónimo do claridoso Henrique Teixeira de Sousa e que conta a história da decadência de uma família de colonizadores residentes na Ilha do Fogo em 1963.



Ilhéu de Contenda foi rodado em 1993 e teve a sua estreia em Janeiro de 1996, no Festival de Cinema de Bruxelas. Em Portugal, entrou no circuito comercial em Julho de 1999.

Os últimos trabalhos cinematográficos de Leão Lopes são: *Bitú* (2010), sobre o pintor mindelense do mesmo nome; e o documentário *S. Tomé – Os Últimos Contratados* (2010), sobre os últimos contratados cabo-verdianos que partiram para São Tomé no período entre 1947 e 1953, quando houve grandes fomes no arquipélago. *Bitú* foi um dos filmes nomeados pelo júri de selecção como candidato a melhor filme-documentário do Andorinha Digital, um dos prémios atribuídos no III CINEPORT, Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa, que decorreu em João Pessoa, capital de Paraíba, Brasil, de 4 a 14 de Maio de 2010, o que é em si demonstrativo da valorização da cinematografia cabo-verdiana.

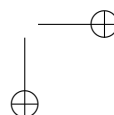
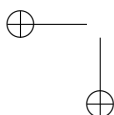
Leão Lopes participou ainda como actor no filme *O Recado das Ilhas* (1989), de Ruy Duarte de Carvalho e representa-se a si próprio no documentário *Com Quase Nada* (2003) de Carlos Barroco e Margarida Cardoso.

Ilhéu de Contenda: uma breve apresentação

Felicito o Departamento de Letras por tornar possível este encontro com um cineasta cabo-verdiano, a quem saúdo calorosamente. Os cursos de 1º e 2º ciclo de Cinema da UBI agradecem do fundo do coração, com mais razão ainda quando estamos a organizar, nesta semana, as III Jornadas do Cinema em Português.

Foi para nós um grande desafio conseguir uma cópia do filme *Ilhéu de Contenda*. Seria bom que a Cinemateca Portuguesa abrisse de facto os seus cofres, transcrevendo para o formato digital as preciosidades que lá se encontram em película. Uma escola de cinema precisa desses bens culturais como de pão para a boca. Muito se tem feito graças à electrónica e à informática, mas ainda há muito a fazer na democratização dos objectos artísticos e, sobretudo, na mentalidade de quem tem o poder de decisão. Importa dar visibilidade tanto ao cinema português como ao cinema dos jovens países africanos. O contrário só interessa à perpetuação das formas dominantes, de todas as formas dominantes, “colonizadoras”.

Depois deste momento discursivo em tom mais panfletário, mas pertinente e oportuno, é tempo de falar do filme «Ilhéu de Contenda». Procurarei falar



do filme. Da obra de Henrique Teixeira de Sousa melhor falarão os colegas do Departamento de Letras. Mas a relação entre a literatura e o cinema é um assunto que a ambos interessa e por isso, talvez falemos da questão da adaptação, no debate final, depois de vermos o filme.

Seja como for, ainda que a narrativa, situações e personagens sejam os mesmos, uma coisa é a obra literária, outra a obra cinematográfica (falo em obra para evitar falar em linguagem, já que a esse nível as divergências poderão ser ainda maiores). A história pode ser a mesma, a maneira de a contar é seguramente diferente.

Seja como for, dizia eu, o filme mostra, em pouco menos de duas horas, aquilo que a leitura do livro exige em 5 ou 6 vezes mais de tempo de dedicação exclusiva. O filme que eu, leitor do livro, vou fabricando na minha mente é diferente do filme que eu, espectador do filme, consigo construir na minha mente, confrontada com a evidência das imagens do ecrã e dos sons que daí também parecem vir.

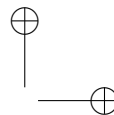
As imagens e o som do filme de Leão Lopes convocam-me para um encontro com o que de colonial possa existir na minha “mente portuguesa”, para o bom e para o mau colono que 500 anos de história se encarregaram de deixar no registo da nossa memória colectiva. Sinto que o mesmo se passará em relação ao colonizado, mudando o que há a mudar. Neste aspecto me parece esta visão, estas múltiplas visões que o filme vai construindo, dotadas de grande equilíbrio. Por isso, alguém já escreveu que este filme “não está do lado de lá (Cabo Verde), nem está do lado de cá (Portugal), é um olhar em ponte, que percebe a realidade verdadeiramente mulata que aborda”.⁴

Esta imagem é bonita mas, para além de ponte, *Ilhéu da Contenda* coloca também uma questão essencial – o que é ser cabo-verdiano.

Cabo-verdiano é seguramente este filme que Leão Lopes soube pacientemente fabricar, garantindo múltiplos financiamentos, recrutando uma equipa de múltiplas nacionalidades. Um caso paradigmático de localização na globalização.

Parece-me ainda notável no filme de Leão Lopes, na gestão dos 110 minutos de duração que ele tem, uma intensidade constante das múltiplas personagens que o povoam (algumas bem difíceis de construir sustentadamente, como

⁴ RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português (1989-2003)*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005, pp. 300-2.



o Felisberto, o mau colono, representado por um actor que imediatamente o espectador português associa a um programa televisivo de humor para consumo fácil). Nestas personagens, para além das pessoas concretas, incluem a Terra e o Povo. São personagens fortes que a cor sustenta e reforça, no caso da Terra; e o som costura, diligentemente, no caso do Povo.

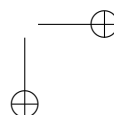
Fiel ao espírito do romance de Teixeira de Sousa, o filme está carregado de simbologia, de segundos sentidos que o leitor/espectador é encorajado a descobrir. Nestes termos, é um filme consciência e aproxima-se dos modelos do chamado novo cinema português, com início nos anos 60, que, justamente, correspondem ao universo diegético de *Ilhéu de Contenda*.

Paradigma dessa simbologia é a cena das crianças e dos jovens apaixonados “dançando” à chuva, um hino, um ritual dedicado a forças vitais: água; juventude; alegria e sensualidade.



Fotograma 1

Ilhéu de Contenda tem um ritmo, um respirar próprio. Sinto isso tanto no final dos planos, como na duração dos *fades* (quando a imagem funde para negro ou para branco) que, para mim, são a expressão visual/temporal equivalente ao ritmo da morna que percorre todo o filme. Há, em *Ilhéu de Con-*



tenda, uma maneira cinematográfica particular de dizer mostrando as coisas, que confere aos gestos habituais um sabor particular. Por exemplo um hino nacional, a portuguesa, executado pelo agrupamento musical cabo-verdiano, em que se percebe que há algo de diferente, uma suspensão súbita e momentânea... uma síncope.

É pelo andamento que este filme é, seguramente, cabo-verdiano.

Regina Guimarães – Nota Biográfica

Também conhecida como Corbe, nasceu em 1957, no Porto. Foi professora de língua francesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A sua intensa actividade criativa, devedora ao mais genuíno surrealismo, divide-se entre a poesia, a dramaturgia, a tradução, o teatro de marionetas, a ilustração, a literatura infantil, o mundo musical, o cinema e o activismo político. No âmbito da poesia, publicou, entre outros, *Repetição* (1978; ed. Hélastre), *Abaixo da banalidade*, *Abastança* (1979; ed. Hélastre), *Anelar, mínimo* (1985; ed. & etc.), *Múmia* (1991; ed. Hélastre), *Tutta* (1994; ed. Felício & Cabral), *Tutano* (2002). Mais recentemente, publicou *Orbe*, *Lady Bloom* e *Cantigas de Amigo*, todas de 2010 (ed. Hélastre). Na dramaturgia, é professora da Escola de Representação Dramática e das Artes de Palco do Porto, instalou *Mão Segunda – Suite* (com Carlos Guedes e Fernando Lapa), e escreveu, entre outras, as seguintes peças de teatro: *Ísis Triste* (1993; em colaboração com Saguenail); *Fechei os olhos e vi* (1997), *Pescador da barca B (6º sentido)* (1999), *Oresteia na Cadeia* (2000), *Pesar* (2000; em colaboração com Saguenail), *Histórias com Pés e Mãos* (2003), *Os Meteoros* (2003; em colaboração com Saguenail), *Pólo Pólo* (2004; teatro infantil), *Boca* (2004; em colaboração com Saguenail), *Buraco* (2006; teatro infantil) ou *Curto-Circuito* (2006, em colaboração com Saguenail), todas estas encenadas por companhias como o Teatro do Campo Alegre, o Teatro de Ferro ou o Teatro Bruto. Ainda no âmbito da literatura infantil, escreveu *Arca de Noé. Trovas. Era uma Vez um Tapete de Lã* (2009), com ilustrações de sua lavra. É co-autora do texto dramático *Cause. Pièces à Conviction* (2005; ed. Hélastre) e da colectânea poética *Foule* (2007; ed. Hélastre) e tem textos seus em antologias como *Lua Negra* (2000; ed. Assírio & Alvim) e *Vozes e Olhares no Feminino* (2001; ed. Afrontamento). Traduziu vários autores franceses, entre os quais Corneille, Musset, Claudel e Sartre. Foi letrista de várias canções da banda «Três

Tristes Tigres» e dos músicos Pedro Abrunhosa e Fernando Lapa. Organizou Oficinas de Escrita e está implicada na revista de cinema *A Grande Ilusão* e no magazine sazonal *XL*. Ainda no âmbito do cinema, divide com Saguenail a realização dos documentários *Sabores* (1999), *Pós* (2000), *Dentro* (2000-2001), *Ailleurs si j'y suis* (2003), *Terra de Cegos* (2005), *Moiras* (2009), dos filmes *Antónia* (2007), *Tronco & Nu* (2007) e *Nus dans la cage d'escaliers* (2010) e de uma série de seis episódios ou filmes “collage” (*Génese, A Terra Prometida, Jonas, O Bezerro de Ouro, O Massacre dos Inocentes e Carne*), genericamente intitulada *O Nosso Caso* (2006), que serviu de ponto de partida na Videoteca de Lisboa para uma reflexão teórica em 2006 sobre uma determinada tendência do cinema português, de que resultou o livro *Ler Cinema: O Nosso Caso. Conversas e outros textos em volta de um certo cinema português* (2008). Fundou, juntamente com Saguenail, em 2000, no Porto, a Associação Cultural *Filhos de Lumière*, aquando do Porto – Capital Europeia da Cultura, promovendo, nesse quadro, Oficinas de iniciação ao Cinema.

Currículo de Saguenail

Saguenail, nome artístico de Serge Abramovici, nasceu em Paris a 7 de Maio de 1955 e reside no Porto. Foi professor de língua francesa e de literaturas francófonas da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A sua intensa actividade criativa divide-se entre a poesia, o teatro e o cinema. As duplas vivências portuguesa e francesa espelham-se nos títulos das suas criações artísticas, que primam pela irreverência e pretendem ser uma alternativa às correntes fáceis da escrita e do cinema.

Estreou-se em 1991 com *Jour le Jour* (ed. Blackson) e publicou, pela Hélastre, *Parti pas pris* (1993), *L'essai de famille* (1994), *Coração das tripas* (2002), *Le cadavre de l'ange* (2004), *Jeux de Lazare* (2005), *Carne et débauche* e *Le Fleuve Amour* (2006), *La mort lente* (2006), *le Hasard aboli* (2006), *Tentation* (2007), *Il n'y a pas de saison en enfer* (2007), *Le peu de chose* (2010), *Le repas de famille ou le vieux monde* (2010) e *Ne carpti dies* (2010). Em colaboração com Regina Guimarães, publicou por esta mesma editora *Foule* (2007), tendo ainda escrito *Déchanter / Abyrne* com Bárbara Assis Pacheco.

No campo do teatro, foi co-autor de várias peças de teatro (genericamente intituladas *Oeuvres à Quatre Mains*), como *Ísis Triste* (1993) e *A Pintura*

Americana (1999), encenadas pela Companhia de Teatro de Braga; *Os Meteoros* (2003) e *Boca* (2004), encenadas pelo Teatro Bruto; e *Curto-Circuito* (2006), encenada pelo Teatro Plástico. Destaca-se ainda o texto dramático *A Evasão* (1999; ed. Cotovia), com reedição logo no ano de 2000.

No âmbito do cinema, realizou o documentário *Fora de campo* (1988), o filme *Ma's sin. O Pecado da Mamã* (1992), a trilogia *Antes de amanhã* (???) , *A Imitação* (???) e *Mau Dia* (2006), centrada na vivência do café, e ainda a película *Pas Perdu* (2008). Ainda como cineasta, dividiu com Regina Guimarães a realização dos documentários *Sabores* (1999), *Pós* (2000), *Dentro* (2000-2001), *Ailleurs si j'y suis* (2003), *Terra de Cegos* (2005), *Moiras* (2009); dos filmes *Antónia* (2007), *Tronco & Nu* (2007) e *Nus dans la cage d'escaliers* (2010); e de uma série de seis episódios ou filmes “collage” (*Génese, A Terra Prometida, Jonas, O Bezerro de Ouro, O Massacre dos Inocentes e Carne*), genericamente intitulada *O Nosso Caso* (2006), que serviu de ponto de partida em 2006, na Videoteca de Lisboa, para uma reflexão teórica sobre uma determinada tendência do cinema português, e de que resultou o livro *Ler Cinema: O Nosso Caso. Conversas e outros textos em volta de um certo cinema português* (2008). Fundou, juntamente com Regina Guimarães, em 2000, no Porto, a Associação Cultural *Filhos de Lumière*, aquando do Porto – Capital Europeia da Cultura, que envolveu jovens de quatro nacionalidades até aos 18 anos, orientando-os em Oficinas de iniciação ao Cinema, com base na plataforma pedagógica de Bergala e Bourgeois.

Decifrar o Visível – Resumo da comunicação de Regina Guimarães e Saguenail

Os filmes – e muito particularmente os documentários que merecem essa designação, por muito polémica que ela se nos afigure – não são apenas um resultado. Eles são processos de pesquisa e meios de construção de conhecimento.

Ao desafio de realizarmos um documentário pedagógico acerca dos recursos hidrográficos da bacia do Alto Sabor – que nos foi dirigido pela antena do Carrefour/CE de Bragança – respondemos com a proposta de acompanharmos, durante um ano, as actividades laborais e festivas dos homens e as transformações da paisagem, articulando ambas as componentes com o ciclo da água. Ao cabo de um ano e meio de trabalho, nasceu-nos um filme que



interroga a paisagem transmontana enquanto história e saúda os homens que a habitam enquanto guardadores de paisagens.

Porque a visibilidade não deve ser tida como uma evidência, o filme documental deve interrogar o visível e mostrar que aquilo que vemos é uma construção cuja historicidade pode ser estudada.

Do nosso ponto de vista, fazer filmes documentais, no sentido mais exigente dessa actividade, é – também – devolver uma imagem àqueles a quem o direito à imagem foi sonogado e dar a palavra aos que nunca são ouvidos.

Sabores: uma breve apresentação

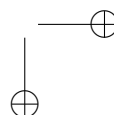
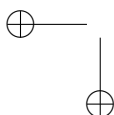
A dupla Serge Abramovici – Saguenail e Regina Guimarães – Corbe vem realizando, desde 1980, data em que Saguenail se fixa no Porto, uma série de trabalhos a que impõe uma forma de vida que, deliberadamente, escapa aos habituais processos de produção e aos controlados circuitos comerciais de distribuição e exibição (leia-se monopolização). A solução adoptada, entre outras virtudes, aproxima os filmes e os autores dos seus potenciais espectadores.

É esse tipo de encontro privilegiado que os realizadores aqui nos vão proporcionar, no decurso deste II Congresso Internacional Relações Culturais Portugal – África. Os cursos de licenciatura e de mestrado de Cinema da UBI associam-se ao evento e agradecem a presença da dupla de cineastas, tendo muito gosto e o maior interesse em participar nesta proposta de diálogo cinéfilo e cultural.

Sabores é um filme feito por encomenda da Escola Superior Agrária de Bragança. Certamente por isso, assume com alguma frequência um tom pedagógico, adoptando o ponto de vista daqueles que interrogam a paisagem, nela se incluindo o solo, o clima e a gente.

A propósito de *Sabores*, dizem os seus autores: “Ao desafio de realizarmos um documentário pedagógico acerca dos recursos hidrográficos da bacia do Alto Sabor respondemos com a proposta de acompanharmos, durante um ano, as actividades laborais e festivas dos homens e as transformações da paisagem, articulando ambas as componentes com o ciclo da água. Ao cabo de um ano e meio de trabalho, nasceu-nos um filme que interroga a paisagem transmontana enquanto história e saúda os homens que a habitam enquanto guardadores de paisagens.”

Saguenail, como vários cineastas estrangeiros, vem a Portugal no pós 25



de Abril sentir o pulsar de um povo que acaba de se ver livre de uma longa ditadura. Trás-os-Montes será o magnífico cenário escolhido por um certo cinema português que procura ir de encontro às raízes da nossa identidade cultural. *Sabores* deixa perceber uma profunda ligação e simpatia dos seus autores à terra e às suas gentes e, nessa medida, partilha da atitude e do olhar de uma outra dupla famosa no cinema português: António Reis e Margarida Cordeiro; mas também de um César Monteiro dos primeiros tempos e das primeiras escolhas.

O convite, ainda assim pedagógico, que também se pode perceber em *Sabores*, essa pedagogia (através) do olhar, é exactamente como aprender a olhar para uma catedral. Porém, o sagrado e a religiosidade que se dá a ver em *Sabores* nada tem a ver com instituições religiosas ou outras. Neste filme documento, a instituição curva-se ao sentimento do sagrado expresso nos rituais primevos, genuínos, das suas gentes.

Através do filme *Sabores* podemos perceber um Trás-os-Montes que não é o lugar exótico de nativos encarcerados, um postal ilustrado, uma curiosidade etnográfica. Simultaneamente fotografia de paisagem (*landscape*) e retrato (*portrait*) – uma paisagem com rosto – Trás-os-Montes surge como um espaço-tempo em que se revelam: cultura milenária (sabedoria); identidade; tradições comunitárias, que se descobrem em gestos e rituais; encantamento dos cantares, um canto mágico que acompanha o labor.

A propósito de labor, cabe dizer que inteligente e cuidadosa foi a maneira de estruturar as ideias e de organizar os materiais fílmicos que aqui nos serão dados a ver. Vejam-se e ouçam-se, por exemplo: o longo plano inicial que pode anunciar a luz que se pretende fazer sobre o assunto abordado, seguido de uma “apimentada” cena de apresentação de uma poesia popular, carregada de sugestões eróticas – assim começa o filme e começa a vida, marcados por uma carga positiva de sensualidade; a cena da tosquia das ovelhas, como paradigma de uma montagem sonora cuidada e criativa; atente-se no texto longo e muito bem urdido, frequentemente poético e sempre de mui agradável e apaziguadora narração; ouçamos ainda o magnífico coro de vozes que acompanha, em despedida, o genérico final do filme).

Água viva, ciclo de água, ciclo de vida. Em *Sabores* fica a proposta de uma reconciliação do homem com a terra e a maneira inteligente e natural (naturalmente inteligente) de a fruir. Mais do que simplesmente ecológico,



trata-se de um posicionamento político, que questiona a maneira como o homem está no mundo.

Em *Sabores*, Trás-os-Montes é um lugar onde gostaríamos de estar, como habitantes residentes de pleno direito. Porquê? Porque se mostra como um espaço em relação ao qual experimentamos um sentimento de pertença. Ouve-se em *Sabores* que o desejo daquela gente é “não tanto ter pertences mas pertencer a um lugar”. Algo da nossa ancestralidade, da nossa identidade cultural, está radicado ali.

Como beirão, uso esta visão de Trás-os-Montes como termo de comparação e percebo a realidade que habito, sistematicamente marcada pela ausência de políticas concertadas e coerentes de desenvolvimento sustentado. Apresentado deste modo, em termos igualmente “pedagógicos”, aqui neste espaço universitário, *Sabores* poderá ser ainda encarado como uma proposta modelar no relacionamento da Universidade com a Comunidade. Recomenda-se, também por isso, o seu visionamento com a maior atenção.

