



20 FILMES FUNDAMENTAIS DO CINEMA PORTUGUÊS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
[EDS]



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

20 FILMES FUNDAMENTAIS DO CINEMA PORTUGUÊS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS)

Ficha Técnica

Título

20 Filmes Fundamentais do Cinema Português

Editores

Paulo Cunha e Manuela Penafria

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

Imagem da capa

O Movimento das Coisas, Manuela Serra, gentilmente autorizada pela distribuidora The Stone and the Plot

ISBN

978-989-654-950-3 (papel)

978-989-654-952-7 (pdf)

978-989-654-951-0 (epub)

Depósito Legal

521176/23

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2023

© 2023, Paulo Cunha e Manuela Penafria.

© 2023, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Índice

Introdução	9
<i>A Aldeia e as Quatro Estações</i> Cátia Diogo	19
<i>A Fábrica de Nada</i> Hannah Dias	25
<i>Água Mole</i> Tomás Robalo Maia	33
<i>Almada Negreiros Vivo Hoje</i> Diogo Meireles Costa	39
<i>Cântico das Criaturas</i> Hannah Dias	45
<i>Capas Negras</i> Cátia Diogo	51
<i>Gente da Praia da Vieira</i> Diogo Meireles Costa	59
<i>Gente do Norte ou História de Vila Rica</i> Sofia L. Sequeira	65
<i>O Auto da Floripes</i> Cátia Diogo	73
<i>O Mal-Amado</i> Sofia L. Sequeira	79
<i>O Movimento das Coisas</i> Diogo Meireles Costa	87
<i>O Naufrágio do Veronese</i> Tomás Robalo Maia	93

<i>O Parto</i>	101
Sofia L. Sequeira	
<i>Onde Bate o Sol</i>	109
Hannah Dias	
<i>Outros Bairros</i>	115
Tomás Robalo Maia	
<i>Pousada das Chagas</i>	121
Sofia L. Sequeira	
<i>Rajada</i>	127
Tomás Robalo Maia	
<i>Revolução</i>	133
Hannah Dias	
<i>Três Irmãos</i>	141
Cátia Diogo	
<i>Venus Velvet</i>	147
Diogo Meireles Costa	
Bibliografia	153
Filmografia	161

Introdução

I.

Inevitavelmente, toda a arte possui o seu próprio cânone. Por cânone, entendemos o conjunto de obras cujas características são de inegável e consensual elevação estética e pertencem ou percorrem a história da arte em causa, constituindo-se como o seu património e barómetro para a criação artística.

Em toda e qualquer arte e, no caso que nos interessa, no cinema português, as obras canónicas estabelecem ou esclarecem a sua ontologia, particularidades e alcance. Igualmente, as obras passadas podem servir de ponto de referência para uma avaliação e apreciação de obras mais recentes. Que obras integram a lista do cânone ou qual a dimensão da mesma não é algo que possua regras definidas. O discurso dos críticos, das entidades de financiamento, dos festivais de cinema, dos próprios artistas, e das várias entidades de exibição e distribuição de filmes, entre outros, serão tidos em conta quando surge a questão de elencar as obras de referência do cinema português.

Financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no âmbito do programa Verão com Ciência 2022, o projeto de iniciação à investigação científica intitulado *20 Filmes Fundamentais do Cinema Português* relaciona-se, imediatamente, com a problemática de um cânone para o cinema português, uma vez que seleciona um conjunto de filmes representativos da nossa cinematografia. O projeto atribuiu cinco bolsas de iniciação à investigação científica, pelo que os bolsеiros afetos ao projeto eram recém-licenciados ou encontravam-se a frequentar um mestrado. Perante um conjunto de

cinco jovens investigadores, os coordenadores do projeto entenderam que 20 filmes seria uma quantidade adequada, enquanto resultado final do projeto, para uma possível programação dedicada aos filmes fundamentais do cinema português. Para além disso, pretendíamos introduzir nesta questão do cânone a relação que jovens espectadores estabelecem com o cinema português.

Se é certo que um qualquer cânone não permanece totalmente inalterável ou estático, parece-nos que eventuais alterações não serão nunca demasiado radicais, uma vez que surge o risco de uma determinada arte cair num vazio de referências ou a sua especificidade ser colocada em causa. Ou seja, para uma arte se afirmar e legitimar é necessário que circule sobre si um discurso em que determinadas obras são reconhecidas como representativas, balizadoras e prescritivas da sua mais elevada expressão.

Há um outro termo que se relaciona ou contrapõe ao *cânone*: a *playlist*. Originalmente, *playlist* significa um conjunto de músicas para serem tocadas e refere-se a um conjunto de obras de preferência e escolha pessoal, sem a ambição de estabelecer princípios canónicos para a arte em questão. Ao contrário do que acontece com o cânone, mais facilmente uma obra pode entrar ou sair de uma *playlist* para dar lugar a outra. Ou seja, *playlist* remete para uma escolha feita por uma única pessoa, perante uma grande diversidade e quantidade de obras, sem que daí se retirem grandes consequências para a criação artística em si. Se numa *playlist* se encontram obras a que facilmente podemos fazer *play* e ouvir, num cânone encontram-se obras às quais é suposto aderir. São um conjunto de obras que ultrapassam as escolhas individuais e desfrutar das mesmas pode não ser tarefa fácil (se considerarmos o caso de filmes clássicos, o seu efetivo visionamento terá de ser feito em sala de cinema).

Os 20 filmes que o presente livro apresenta como sendo os 20 fundamentais do cinema português podem não ser ou fazer parte de um cânone, nem de nenhuma *playlist*, ou melhor, de nenhuma *filmlist*, mas fazem, seguramente, parte da escolha genuína de um conjunto de cinco jovens espectadores que, constantemente, descobrem o cinema português.

Particularmente no cinema português, entendemos que não existe uma efetiva tradição democrática no estabelecimento de quais são as suas obras de referência. No período da ditadura fascista, apesar de algumas tentativas de afirmação de uma crítica de cinema independente, foi essencialmente o Estado, através das suas estruturas de censura e de propaganda, que estabeleceu o cânone cinematográfico nacional, atendendo sobretudo a parâmetros ideológicos. No período democrático, por questões de estratégia comercial ou autoral, as sucessivas cisões no setor cinematográfico português condicionaram ou comprometeram o diálogo entre partes e o estabelecimento de consensos. Numa fase mais recente, nem mesmo a criação da Academia Portuguesa de Cinema (2011), que se propôs “a escolher anualmente os melhores de nós”, sentiu necessidade de promover uma eleição entre os profissionais do setor para definir um cânone, à semelhança do que fizeram outras associações similares.

No primeiro semestre de 2020, inspirado na popular eleição da revista britânica *Sight & Sound*, o sítio FilmSPOT promoveu uma inédita votação dedicada a eleger os “Melhores Filmes Portugueses de Sempre”, tendo envolvido 122 personalidades com atividade relacionada com o setor cinematográfico. De um total de 180 filmes mencionados, a lista encabeçada por *Os Verdes Anos* (1963) incluía 20 longas-metragens no Top20, 17 ficções e 3 documentários (ou “híbridos”, para ser mais preciso: *Belarmino*, *Trás-os-Montes* e *No Quarto de Vanda*). Sem surpresas, nesse cume da lista não constam animações, curtas-metragens ou obras assumidamente experimentais.

Se a maioria dos participantes parece ter adotado um posicionamento mais enciclopédico, outros apresentaram escolhas assumidamente subjetivas, provocatórias ou estratégicas. Por exemplo: Bruno Caetano, produtor e realizador de cinema de animação, escolheu apenas curtas-metragens de animação; o programador e crítico de cinema Ricardo Vieira Lisboa escolheu apenas curtas-metragens; Mafalda Melo, programadora e diretora do IndieLisboa, escolheu apenas filmes realizados por mulheres; a atriz Isabel Zuua, descendente de pai guineense e mãe angolana, escolheu apenas filmes relacionados com contexto colonial ou pós-colonial, incluindo a

primeira longa-metragem escrita, realizada, e interpretada exclusivamente por profissionais negros em Portugal (*O Espinho da Rosa*, 2013); o ator Isac Graça escolheu apenas obras produzidas entre 2012 e 2018, integrando mesmo o elenco de duas delas.

II.

O projeto *20 Filmes Fundamentais do Cinema Português* acolheu cinco bolsiros de curta duração. Para além da qualificação científica desses bolsiros, na área de estudos de cinema, este projeto visava, igualmente, estabelecer uma seleção de 20 filmes como um incentivo quer à exibição de filmes, por parte de cineclubes ou outros agentes do setor, quer à leitura sobre cinema português, oferecendo um conjunto de textos que contribuísse para aproximar o espectador português do seu cinema, divulgando a história e estética do cinema português.

Atendendo ao tempo disponível para a execução do projeto, a coordenação decidiu que o *corpus* fílmico inicial do projeto integraria 40 títulos, selecionados previamente pelos coordenadores, sendo oferecida aos bolsiros a possibilidade de propor filmes fora do *corpus* inicial. Naturalmente, a constituição do *corpus* inicial atendeu a diversos fatores, como questões relacionadas com os interesses de investigação dos coordenadores do projeto ou a acessibilidade às cópias de trabalho em formato digital, para visionamentos recorrentes de análise fílmica, mas pretendeu, sobretudo, corresponder à representatividade dos filmes no contexto da produção portuguesa ao longo das décadas e, de forma muito consciente, trazer para a discussão filmes menos óbvios ou menos citados nas histórias canónicas do cinema português.

Neste sentido, foi proposto aos bolsiros que escolhessem os filmes que quisessem e sobre eles elaborassem um texto tendo em consideração: a) o enquadramento do filme na história do cinema português e as suas condições de produção; b) a relação do filme com a história mundial do cinema e/ou género a que pertence; c) a inovação estética no âmbito da linguagem cinematográfica e/ou marcas autorais presentes no filme.

Filmes Seleccionados pelos bolseiros	Filmes propostos pela coordenação do projeto	Ano	Realização	Género	Duração	Formato
	<i>... Quando Troveja</i>	1998	Manuel Mozos	Fic	98	35mm
1	<i>A Aldeia e as Quatro Estações</i>	1955	Silva Brandão	Doc	18	35mm
	<i>A Dama de Chandor</i>	1998	Catarina Mourão	Doc	93	Betacam
	<i>A Dança dos Paroxismos</i>	1929	Jorge Brum do Canto	Exp	45	35mm
	<i>A Extraordinária Aventura do Zéca</i>	1938	Adolfo Coelho	Ani	8	35mm
2	<i>A Fábrica de Nada</i>	2017	Pedro Pinho	Fic	178	DCP
3	<i>Água Mole</i>	2017	Alexandra Ramires & Laura Gonçalves	Ani	10	DCP
	<i>Ala-Arriba!</i>	1942	José Leitão de Barros	Fic	92	35mm
4	<i>Almada Negreiros Vivo Hoje</i>	1969	António de Macedo	Doc	23	35mm
	<i>As Pedras e o Tempo</i>	1961	Fernando Lopes	Doc	15	35mm
5	<i>Auto da Floripes</i>	1962	Secção de Cinema Experimental do Cineclube do Porto	Doc	58	16mm
6	<i>Cântico das Criaturas</i>	2006	Miguel Gomes	Fic	21	35mm
7	<i>Capas Negras</i>	1947	Armando de Miranda	Fic	99	35mm
	<i>Domingo à Tarde</i>	1965	António de Macedo	Doc	93	35mm
	<i>Falamos de António Campos</i>	2009	Catarina Alves Costa	Doc	60	HDV
8	<i>Gente da Praia da Vieira</i>	1975	António Campos	Doc	73	16mm

9	<i>Gente do Norte ou História de Vila Rica</i>	1977	Leonel Brito	Doc	53	16mm
	<i>Máscaras</i>	1976	Noémia Delgado	Doc	111	16mm
	<i>Morte Macaca</i>	1997	Jeanne Waltz	Fic	12	35mm
	Natal 71	2000	Margarida Cardoso	Doc	52	Betacam
	<i>O Dinheiro dos Pobres</i>	1956	Artur Semedo	Fic	115	35mm
	<i>O Homem dos Olhos tortos</i>	1918	José Leitão de Barros	Fic	93	35mm
10	<i>O Mal-Amado</i>	1973	Fernando Matos Silva	Fic	97	35mm
11	<i>O Movimento das Coisas</i>	1985	Manuela Serra	Doc	89	16mm
12	<i>O Naufrágio do Veronese</i>	1913	Não assinado	Doc	6	35mm
13	<i>O Parto</i>	1975	Celso Luccas & José Celso Martinez Corrêa	Exp	32	16mm
14	<i>Onde Bate o Sol</i>	1989	Joaquim Pinto	Fic	88	16mm
	<i>Os Faroleiros</i>	1922	Maurice Mariaud	Fic	88	35mm
	<i>Os Salteadores</i>	1993	Abi Feijó	Ani	15	35mm
15	<i>Outros Bairros</i>	1999	Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves & Vasco Pimentel	Doc	47	Vídeo
	<i>Parabéns!</i>	1997	João Pedro Rodrigues	Fic	15	35mm
16	<i>Pousada das Chagas</i>	1971	Paulo Rocha	Exp	17	35mm
	<i>Quando o Mar Galgou a Terra</i>	1954	Henrique Campos	Fic	82	35mm
17	<i>Rajada</i>	1968	Vasco Branco	Exp	9	8mm

18	<i>Revolução</i>	1975	Ana Hatherly	Exp	11	16mm
	<i>Rita ou Rito?</i>	1927	Reinaldo Ferreira	Fic	40	35mm
	<i>Rosa Negra</i>	1992	Margarida Gil	Fic	90	35mm
19	<i>Três Irmãos</i>	1994	Teresa Villaverde	Fic	108	35mm
	<i>Uma Cerveja no Inverno</i>	1998	Catarina Ruivo	Fic	18	16mm
20	<i>Venus Velvet</i>	2001	Jorge Cramez	Fic	18	35mm

Em termos de género cinematográfico, foram seleccionadas 3 animações (7,5%), 5 experimentais (12,5%), 14 documentários (35%) e 18 ficções (45%). Os bolseiros do projeto escolheram 1 animação (5%), 3 experimentais (15%), 8 documentários (40%) e 8 ficções (40%).

Relativamente à metragem ou duração, o *corpus* inicial era composto por 22 curtas-metragens com duração até 50 minutos (55%) e por 18 longas-metragens com mais de 60 minutos (45%). Os bolseiros escolheram trabalhar com 13 curtas (65%) e com 7 longas (35%). Trata-se de um resultado surpreendente, mas muito interessante, já que historicamente a curta-metragem é, salvo raríssimas exceções, uma tipologia de filmes desvalorizada ou mesmo ignorada nas histórias mais canónicas do cinema português.

Quanto ao formato de captação, foram seleccionados 6 títulos (15%) em formato digital (DCP, Vídeo, Betacam, HDV) e 34 títulos em formato analógico, sendo apenas 1 em 8mm (2,5%), 9 em 16mm (22,5%) e 24 em 35mm (60%), o formato mais popular no cinema profissional durante a maior parte do século XX. Os bolseiros escolheram 3 filmes (15%) em formato digital e 27 em formato analógico: 1 em 8mm (5%), 7 em 16mm (35%) e 9 em 35mm (45%). Neste particular, destacamos a seleção de um número elevado de filmes em 16mm, um formato que fugia ao padrão convencional das salas de cinema (35mm) de então e que era mais comum em produções não-profissionais (*Auto da Floripes*), para televisão (*O Parto*) ou em projetos assumidamente experimentais (*Revolução*).

Cronologicamente, o filme mais antigo data de 1913 e o mais recente de 2017: 5 (12,5%) do período mudo (até 1929); 3 (7,5%) das décadas iniciais do sonoro, que coincidiram com o período de consolidação do Estado Novo (1930-1949); 15 (37,5%) do período 1950-79; 11 (27,5%) das primeiras décadas de consolidação democrática (1980-1999); e 6 (15%) das décadas mais recentes (depois de 2000). Os bolsеiros selecionaram 1 (5%) do período mudo, 1 (5%) das primeiras décadas do sonoro, 10 (50%) das décadas de transição para a democracia, 4 (20%) do período democrático e 4 (20%) das décadas mais recentes. Atendendo à faixa etária dos bolsеiros (entre os 22 e os 25 anos de idade), parece natural que apenas tenham sido escolhidos apenas 3 dos 11 filmes disponíveis anteriores a 1960, do mesmo modo que foram escolhidos 4 dos 6 filmes disponíveis para as décadas mais recentes.

Finalmente, em relação à realização, o corpus inicial incluía 11 filmes realizados por mulheres (27,5%), 26 por homens (65%) e 3 por coletivos ou por realizadores não identificados (7,5%). Os bolsеiros escolheram 4 filmes realizados por mulheres (20%), 13 por homens (65%) e os 3 coletivos ou não assinados (15%).

Em suma, este projeto evitou, assumidamente, destacar os “Melhores” ou os “Maiores” filmes do cinema português, com todo o carácter subjetivo que isso poderia implicar. Não nos interessa substituir um cânone por outro qualquer cânone, mas antes estimular hipóteses de leitura acerca de obras esquecidas ou invisibilizadas pelo passar do tempo, cujo visionamento e análise será, certamente, fundamental para compreender, em toda a sua diversidade e complexidade, o objeto *cinema português*.

Para a imagem de capa, os coordenadores escolheram um fotograma da obra *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra, que foi gentilmente cedido pela autora e pela distribuidora The Stone and the Plot, a quem muito agradecemos. Trata-se de uma obra com inegáveis qualidades cinematográficas e que, a cada exibição, fascina jovens espectadores, a que se acrescenta um processo de produção também revelador da fragilidade da cinematografia portuguesa. Para além disso, é o melhor exemplo que poderíamos ter de

uma obra que, após décadas de silenciamento e invisibilização, recuperou consensualmente o seu estatuto enquanto filme fundamental do cinema português, demonstrando que os cânones precisam de uma permanente revisão crítica.

Paulo Cunha

Manuela Penafria

A ALDEIA E AS QUATRO ESTAÇÕES

Cátia Diogo



O famoso ano de 1955 foi descrito por alguns autores como o “ano zero” do cinema português porque não estreou nenhuma longa-metragem portuguesa nas salas do país. Contudo, esta afirmação desvaloriza ostensivamente a produção de curtas-metragens, já que “nesse ano estrearam nas salas 99 filmes de produção portuguesa com metragem inferior a 1.800 metros de película ou com menos de 60 minutos de duração” (Cunha, 2014, pp. 71-72).

A Aldeia e as Quatro Estações (1955) pertence à lista dos filmes de curta-metragem que estrearam em 1955, e suscita um redobrado interesse porque, enquanto reproduz as normas da ditadura do Estado Novo, possibilita a coexistência de um discurso distinto onde se podem verificar novos interesses nacionais e a utilização da arte como tela passível de distintos significados e conceitos aos olhos de diferentes pessoas. Luís de Pina nota que o “público deixou de querer rir, as realidades do país já não são alegres, terminou a fase do humor. A realidade chocante das tensões políticas nacionais, com as eleições de 45 e 49, já não permite um riso fácil, uma imagem limpa, ordeira e sadiamente bairrista” (1977, p. 53).

E isso deu lugar a uma ruptura na cinematografia portuguesa, uma vez que as políticas e apoios de Estado eram controversos. Os projetos de Ferro suscitaram grandes discórdia, mas antes do seu afastamento do SNI, “António Ferro conseguia fazer aprovar a primeira lei geral de cinema em Portugal, a Lei 2.027, de 18 de Fevereiro de 1948” (Cunha, 2014, p. 65), ou a lei de “proteção ao cinema nacional”. Porém, esta não veio corresponder às expectativas dos cineastas, e os sucessores de Ferro “procuraram assegurar a gestão de projectos anteriores e revelaram sobretudo a falta da orientação ideológica” (p. 70), nomeadamente no setor cinematográfico.

Manoel de Oliveira, António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto e Fernando Garcia afastaram-se gradualmente: o cinema produzido era “triste, decadente, aburguesado e falso” (Pina, 1977, p. 56). Via-se, então, o cinema a dividir-se em duas frentes: uma seguia as regras do jogo cultural e político, e outra onde os técnicos se apartaram do cinema ou se associaram a movimentos mais experimentais, e motivaram a criação de uma nova crítica, importantíssima para o futuro do cinema português.

Enquanto alguns cineastas, mesmo que poucos, procuravam falar sobre a realidade nacional e os problemas, um maior grupo destes ainda trabalhava para “engrandecer” o regime (Pina, 1977, p. 51). Armando Silva Brandão desenvolveu a maior parte da sua obra cinematográfica durante o Estado Novo e realizou documentários para a Sociedade Portuguesa de Atualidades

Cinematográficas (SPAC), detida e gerida por António Lopes Ribeiro, o “cinemasta do regime”. O “novo Fundo do Cinema (que quase sempre apoiou mais documentários do que ficções) e também às encomendas de serviços públicos ou religiosos e de algumas empresas privadas” (Monteiro, 2001), permitiu a Brandão produzir diversas obras.

E, por isso, é natural que *A Aldeia e as Quatro Estações* se enquadrasse nesse cinema mais conformista, porque procurava espelhar uma noção ordeira do território rural português através de uma fotografia bela e de um trabalho sonoro cuidado. Contudo, o filme inverte os papéis sociais e coloca a mulher como “Deus na terra”.

O filme distancia-se das cidades e vai para o meio rural minhoto, para uma aldeia, conforme o próprio título do filme indica, e debruça-se sobre o movimento e a noção de tempo existentes que, de uma forma genérica, contrastam com o padrão dos meios urbanos. O ato é claro, pois o filme relaciona-se com o decorrer das estações, retratando um ano da vida da aldeia, observando-a, e aos seus habitantes, de uma forma muito próxima, como se a película emergisse na aldeia como elemento do seio familiar.

Já não era novidade o cinema que se voltava para as zonas mais distantes, e este filme é mais um exemplo de “um cinema português à procura um povo e de uma terra que tinha de continuar a mascarar” (Pina, 1977, p. 53), e na “urgência de filmar o mundo rural português que desaparecia” (Costa, 2012, p. 26).

Assim, através da “imaginação etnográfica”, o filme

“retrata o povo como uma viagem nostálgica, uma viagem ao mundo esquecido, o mundo rural num passado construído cinematograficamente, para o que contribui grandemente a forma como se filma a terra, a paisagem, a relação das pessoas com esta, assim como o acento no uso de determinados objectos e construções que materializam a ruralidade como modo de vida, como testemunhos do passado” (Costa, 2012, p. 27).

É-nos dado a ver uma comunidade que vive cada dia como uma unidade contínua vinculada ao trabalho e às mulheres, notando-se as influências do Estado Novo na sua vivência. Contudo, as crises políticas e os problemas sociais vivenciados nos grandes meios parecem alheios àquele local, que continua a viver a sua vida em prol da terra, da meteorologia, da sua fé e da família.

Não é difícil encontrar no filme diferentes referências à temática religiosa: a legenda inaugural menciona Deus; mais tarde, a narração destaca a cruz que protege os pastos e explica os símbolos religiosos (“as alminhas e as capelas”) que pontuam a geografia das aldeias e da região; evidencia também que o Natal e a Páscoa são os momentos mais importantes do povo, permitindo observar o cortejo do domingo de Páscoa enquanto o descreve; no final, em planos conjuntos, encerra com a ceia natalícia, o presépio e as preces feitas ao Menino Jesus, afirmando que todos os lares do Minho são cristãos.

A presença da religião é absolutamente evidente, mas também é através dela que se distingue a troca de papéis sociais do homem e da mulher. Assim, considerando que os anos 50 são uma sociedade patriarcal, onde o homem é o provedor das condições de vida, em *A Aldeia e as Quatro Estações* atribuir destaque à mulher é díspar.

Através desta breve descrição, a obra poderia ser considerada um elogio à mulher e ao seu papel de provedora e perpetuação da vida. Isto porque o discurso é armado através da palavra “raparigas”, os enquadramentos são compostos predominantemente por mulheres, o título é composto pelas palavras “aldeia” e “estações”, que são etimologicamente femininas, e a própria narração é feita por uma voz feminina. Logo, é visível no filme uma clara exaltação da mulher, que substitui o homem.

Esta troca está impressa na própria imagem do filme, uma vez que primeiro são introduzidas várias personagens masculinas, mas quando a narradora fala sobre as “alminhas e as capelinhas”, e no ecrã vemos um rapaz ajoelhado a rezar junto ao marco religioso, logo irrompe uma rapariga que o cruza

e se ajoelha, não junto dele, mas sensivelmente mais à sua frente e mais próxima da construção, colocando-a mais junto de “Deus”. Este pequeno detalhe poderia não ter relevância, mas tendo em atenção o desenrolar da curta, e de como o homem é deixado para segundo plano, este momento altera a trajetória do filme.

É de notar a narração e a organização do filme, dado que escolhe acompanhar as estações, iniciando-se pela Primavera e fazendo o seu percurso até ao Inverno. Prontamente ligada a essa primeira escolha encontra-se uma intenção clara de associar a fertilidade da terra à figura da mulher, que é o ser fértil, e a narradora destaca que esse período do ano dá uma nova vivacidade à aldeia. Seguidamente, começam os trabalhos campais, e é a mulher “boieira” (a que conduz o carro dos bois) que faz avançar a ação, já que os homens apenas preparam os terrenos e esperam.

O contraste entre o papel do homem e da mulher está, igualmente, patente durante a procissão do domingo de Páscoa, onde o homem assume o papel de portador da religião, transportando unicamente a campainha, a cruz e o pão. Só mais à frente no filme é que os homens são destacados novamente pelo seu dever da malhada, que num ritmo compassado exercem o seu dever. Assim, as funções do homem são descritas como cadentes e não se compreendem numa execução contínua, distinguindo-se das mulheres que devem completar as diversas tarefas diárias visando a sustentabilidade do povo e da terra.

Portanto, o filme constrói uma personagem tipo – a mulher –, ou seja, todas as mulheres são ou devem ser como a narradora glorifica: responsáveis pela dura faina, mesmo durante tempos adversos (frio ou calor extremo, ou outras condições meteorológicas hostis), madrugadoras, sorridentes, sãs e boas comunicadoras.

A personagem tipo é também associada ao desejo e à pureza, uma vez que filme nos apresenta as raparigas como as sonhadoras pelas romarias da Senhora da Guia, sendo elas que tecem o linho branco que poderá ser o bragal do seu noivado. Neste entender, são os próprios trabalhos desempenhados

por elas que lhes darão frutos e boas graças, ou como a narradora exprime: “assim, ela trabalha sempre procurando merecer pelo seu suor e pela sua fadiga, a dádiva sagrada que é riqueza pródiga da terra minhota”.

O ciclo encerra-se no Natal, a última e almejada festividade, o momento onde as terras fecundadas estão à espera para ressurgir, e onde se reúnem as famílias. Esta é a etapa mais especial na aldeia, já que motiva a união da família, onde se partilham e praticam os valores religiosos e nacionais propagados pelo Estado Novo.

A construção em torno da figura masculina como o rosto da família está enraizado na nossa cultura, e este filme é um testemunho desse poder opressor do homem sobre a mulher, de modo a educar a trabalhar e a agradecer por aquela forma de viver, satisfazendo-se em prol do outro. Mas pode ser entendido também como um elogio à figura feminina, já que existe uma descrição detalhada de todas as tarefas associadas ao seu papel, e que, na sua inexistência ou incumprimento, o povo, a terra e mundo não evoluiriam. Sem a mulher não existiria nem aldeia, nem estações.

A FÁBRICA DE NADA

Hannah Dias



“Um espectro assola a Europa, o espectro do seu fim”, diz-nos uma voz no filme de Pedro Pinho, *A Fábrica de Nada*. É uma óbvia referência às primeiras palavras do “Manifesto do Partido Comunista”: “Anda um espectro pela Europa – o espectro do Comunismo” (Marx & Engels, 1975, p. 57). A referência ao texto influente do século XIX marca, imediatamente, este filme com uma forte carga política, mas também com uma carga fatalista. Enquanto o texto original anuncia uma nova

ideologia, uma ameaça à era dos escravos e dos impérios, *A Fábrica de Nada* fala-nos de novos escravagistas e de novos imperadores, que nos guiam para um fim.

A ação narrativa em *A Fábrica de Nada* passa-se numa panela de pressão, que vai lentamente, conversa a conversa, cena a cena, criando tensão entre os vários grupos representados no filme, anunciando uma iminente entrada em estado de ebulição. Operários, patrões, dirigentes sindicais e intelectuais vão entrar em conflito, contribuindo de várias maneiras para debates que se têm há séculos. Quando o espectador prevê que o conflito vai ser entre operários e os patrões, os patrões desaparecem; quando parece que os operários vão se revoltar entre si, chegam a um consenso; quando parece que a polícia vai ser o verdadeiro inimigo, o advogado do sindicato rapidamente resolve o conflito; quando a presença de uma arma ameaça um desfecho violento, a regra de Tchekov é quebrada, e ela volta a ser enterrada e nunca mais é vista.

Este filme permite abordar várias questões fundamentais: o seu cruzamento entre géneros cinematográficos; a sua substituição de atores por operários; e o facto de Pedro Pinho denominar este projeto como um filme coletivo (Natálio, 2017). Tudo isto merece ser discutido, porque o filme é complexo, e tem vários fatores, quer dentro da sua narrativa como no seu contexto de produção, que geram debates interessantes sobre política, trabalho e arte. No entanto, para efeito deste texto, irei focar-me num aspeto que marca o filme: as quatro “classes” principais – os patrões, o sindicato, os intelectuais e os operários – e as dinâmicas entre si.

Há vários “patrões” que entram no filme, tendo diferentes níveis de poder. Luís, o primeiro, aparenta ser um gerente operacional da fábrica, que fica igualmente alarmado com a repentina ausência de algumas máquinas. Ele tenta acalmar os operários, mas ele próprio não tem muito poder sobre o rumo que a situação pode tomar. Ele representa uma certa classe média que, lentamente, desaparece de Portugal. Ele trata das contas, gere o dia-a-dia, tem um tanque de peixes que alimenta todos os dias e um Pirilampo Mágico, que é alvo de uma piada na segunda metade do filme (os operários

brincam com ele, dizendo que o compra para expiar os seus pecados). Ele é um intermediário, alguém que os patrões usam para comunicar com os operários, e não têm quaisquer escrúpulos em descartar, chegando a ser insinuado que foi ele o primeiro a ser despedido da fábrica. A patroa dele, uma mulher brasileira, pertence à administração da empresa, e entra em cena com palavras simpáticas para os operários desconfiados. Conhece o nome deles, as suas situações familiares, e fala em código, preferindo palavras mais simpáticas, como “equipa” ao invés de patrão e trabalhador. Apesar da sua simpatia, perante revolta dos trabalhadores, ameaça os membros da sua “equipa” com a possível intervenção policial. Rapidamente vira costas e deixa os seus dois colegas, recém-chegados à empresa, tomar as rédeas sobre a situação dos trabalhadores. Tal como Luís, ela nunca mais é vista no resto filme.

Um homem, apresentado como o novo diretor, e uma mulher, do departamento de recursos humanos, são os “patrões” que permanecem durante mais tempo no filme. Mantêm os operários nos seus postos de trabalhos e pedem que, um a um, entrem no gabinete para terem uma conversa. Vão despedi-los com uma proposta de indemnização. Isto é um momento de grande tensão no filme, com os trabalhadores em silêncio, ou quase, à espera de uma conversa que não querem ter. Estes “patrões” também comunicam em código e usam métodos para persuadir os trabalhadores a renderem-se às suas vontades. Palavras como “colaborador” e estratégias como as reuniões individuais são reconhecíveis do quotidiano laboral. Dividir os trabalhadores, oferecendo-lhes indemnizações que aparentam ser generosas, ameaçá-los com a ideia de que é uma proposta imediata, e que no futuro provavelmente não vai estar na mesa, são fatores que fomentam as divisões entre os operários (aqueles que aceitam e aqueles que recusam) na primeira metade do filme. Há um momento no filme, quando a relutância em aceitar a indemnização torna-se aparente, quando Carla, esposa de um dos operários, faz a manicure à diretora dos recursos humanos e tenta apelar ao seu bom senso “feminino”, pedindo-lhe que convença o marido a aceitar o dinheiro. É um dos momentos mais verdadeiramente chocantes do filme, uma mulher de classe média relembra a uma mulher operária a sua

posição, como mãe e como imigrante, tudo isto enquanto recorre à sua força de trabalho. Esta cena relaciona-se com outra mais adiante, quando um dos intelectuais sentados à mesa comenta que consegue imaginar capitalismo sem diferença de género, mas não consegue imaginar o capitalismo sem diferença de classe.

A última cena em que estes “patrões” aparecem é quando a fábrica já foi ocupada pelos trabalhadores. Depois de serem proibidos de entrar, e José ter destruído o telemóvel do diretor, os “patrões” são substituídos pela presença da polícia. A polícia tem um papel interessante no filme e na discussão política corrente. Podem ser considerados trabalhadores, que são tão afetados pela crise como os operários de fábricas, mas o debate torna-se mais complexo quando se discute quem é que as forças policiais protegem. A polícia surge no filme como o substituto do patrão, aquele que protege os interesses da classe superior. A polícia aparece para proteger as máquinas, a fábrica e o telemóvel do patrão, ameaçando os trabalhadores.

Quem apazigua a situação entre a polícia e os trabalhadores é o sindicato. O papel que o sindicato tem neste filme é pequeno, mas importante. No entanto, a sua eficiência permanece ambígua. *A Fábrica de Nada* apresenta o sindicato como a primeira força à qual os trabalhadores recorrem face a um problema, especialmente em setores industriais. É, no entanto, uma força que está a cair: nas últimas décadas, as taxas de sindicalização em Portugal caíram de 60,8% (1978) para 15,3% (2016) (Alves, 2020). A decrescente popularidade das forças sindicais veio colocar óbvios obstáculos à sua eficiência. Neste filme, apresentam-se menos como moderadores entre os trabalhadores e patrões – sempre com os interesses dos trabalhadores como prioridade – e mais como moderadores entre os próprios trabalhadores. A sua preferência por métodos legais de ação, como a greve ao invés de ocupação, coloca-os em conflito direto com as escolhas dos operários. Apesar disso, a presença do advogado do sindicato revela-se uma mais valia. O filme não opta por condenar nem glorificar a presença do sindicato, em vez disso, filma-o como mais um facto da vida operária.

Sensivelmente a meio do filme, durante 15 minutos, espectadores são colocados numa conversa em francês e em português, em que os operários da fábrica estão longe da discussão. A única ponte que existe entre a ação do filme e esta conversa é a presença de Danièle Incalcaterra, um realizador italiano cujo papel no filme é incerto, que levanta mais questões que aquelas que responde: ele é o realizador do filme? É suposto ser o Pedro Pinho? Está aqui para ser criticado, ou para dar sentido às discussões? Mas é deixada a questão que, porventura, é ele próprio que está a criar a ação, assumindo um papel cada vez mais interventivo no filme. Ele intervém em discussões, transforma a recepção de uma encomenda num momento musical e é o responsável pela encomenda. Estes intelectuais à mesa, a discutir autogestão de fábricas, têm o propósito de ser criticados, mas também de dar sentido ao filme. São colocados argumentos interessantes, e é difícil abandonar o filme sem refletir acerca destas questões. Torna certo de que o desenvolvimento capitalista tornou-se quase irreversível e que o seu combate não é assim tão simples, surgindo novos e relevantes fatores, como a questão ambiental, que não tinham a mesma urgência no século XIX, quando Karl Marx e Friedrich Engels escreveram o seu manifesto.

Tomemos por exemplo, no início da conversa, um dos intelectuais, Anselm Jappe, filósofo marxista, que refere que é contra a ocupação das fábricas, não porque seja demasiado radical, mas porque não é radical o suficiente, pois continuam a produzir para a venda da sua produção num mercado livre e anónimo. Este argumento é relevante para o que está a ser apresentado no filme, pois questiona as ações dos operários, mas torna-se quase irrelevante pela simples ausência daqueles que ocupam as fábricas. A dinâmica entre os intelectuais é semelhante à dos operários, mas no debate interno, as discussões têm uma urgência diferente, sobretudo porque não se trata do seu posto de trabalho, nem da sua necessidade de sobrevivência. É fácil discutir em plano geral, mas o filme não é o sobre o grande plano, não é sobre ação revolucionária. É sobre uma fábrica e um conjunto de trabalhadores, e todas as complexas questões associadas.

Os operários são as personagens que mais permanecem em ecrã no filme. Como há muito a discutir, iremos colocar o foco em duas cenas: a indemnização de Hermínio, a fechar a primeira hora do filme, e a metralhadora do pai de José, a fechar a segunda hora. Estas cenas abordam duas questões centrais do filme: como é que o indivíduo se comporta em coletivo e que formas é que a ação revolucionária se manifesta nos tempos presentes.

A primeira cena começa quando um dos operários mais jovens, Boris, entra no balneário para recolher os seus pertences, o que significa que aceitou a sua indemnização. É o segundo operário a fazê-lo e gera um debate, não só sobre se deviam aceitar o dinheiro que lhes é dado, mas também sobre a discrepância de valores. Aqueles que dedicaram mais da sua vida à fábrica recebem mais, e o foco muda para valores escritos na parede do balneário em que alguém calculou: Hermínio irá receber 123 mil euros, muito mais que os outros. A câmara foca-se nos rostos dos trabalhadores, separa-os nos planos, indica divisão, mas também individualidade. 123 mil, ou mesmo os 7 mil que o jovem Boris aceitou receber não é pouco dinheiro, e os trabalhadores suspeitam imediatamente que Hermínio aceitou a proposta. Aqui, o indivíduo e a questão da sua sobrevivência material entram em debate, levando o espectador a colocar-se na posição de Hermínio: seria mais prudente aceitar o dinheiro ou embarcar numa experiência coletivista, em que o pagamento é, no mínimo, incerto? Hermínio não aceitou, mas tem apenas a sua palavra como prova, dizendo que foi a direção da empresa que inventou o número, provavelmente para criar divisão entre os operários. A cena torna-se quase violenta e semeia incertezas entre o grupo de trabalhadores. Hermínio preferiu a sua dignidade ao invés de muito dinheiro, ainda que, como diz uma das operárias noutra cena, “os nossos filhos não se alimentam de dignidade”.

Num filme sobre o coletivo, parece contraditório destacar-se um protagonista. No entanto, José emerge como essa figura central do grupo. Conhecemos um pouco da sua vida pessoal e familiar, com a mulher Carla e o seu enteado. Vive de forma incerta e, apesar de José preferir permanecer na fábrica

em vez de aceitar 10 mil euros, isso reflete-se quando chega a altura de alimentar e sustentar a sua família, quando tem de pedir dinheiro ao seu pai. Este, em vez de aceder ao seu pedido, leva-o para um lugar remoto, onde desenterra um conjunto de metralhadoras antigas. Diz estarem enterradas há 40 anos, e são obviamente do tempo do 25 de abril, uma revolução conhecida por “não ter derramado sangue”. O seu pai, que faz uma referência direta à revolução (“isto não vai lá com cravos”), apela ao filho para levar as armas, quase para completar aquilo que está há muito dormente.

Porventura, este é o radicalismo que um dos intelectuais falava à mesa de jantar, sabendo perfeitamente que não é ele que terá papel ativo nessa ação. Na prática, isto acentua a diferença entre ações revolucionárias: para o intelectual, não basta a tomada coletiva da fábrica; para o trabalhador José, preocupado com o filho e com a sua mulher, o preço de ação mais radical, a uma escala maior, é muito caro. As metralhadoras nunca mais serão vistas no resto do filme, mas José exprime a sua raiva através da música. Há algo que fica no ar depois das armas serem reveladas, uma outra opção. A questão já não é se os operários deviam aceitar a indemnização ou tomar posse da fábrica, surgindo uma outra via.

Numas das cenas finais do filme, José discute com a personagem de Danièle Incalcaterra, essencialmente dizendo que o mundo que ele sonha não existe, que as pessoas não irão abdicar dos seus telemóveis, das viagens à lua e dos *tupperwares*, e que ninguém da fábrica quer ser o revolucionário que vai destruir o capitalismo. O que estes operários querem é segurança social e um vencimento estável. José abdica da sua mota, abandonando-a à beira da estrada, e decide apanhar um autocarro para chegar á fábrica, picar o ponto e começar a trabalhar. O filme parece valorizar a escolha individual dos trabalhadores em formarem um coletivo, tomando isso como ação radical.

A Fábrica de Nada não é um filme sobre revolução nem sobre um processo revolucionário, apesar de evocar as ocupações do tempo do período revolucionário (PREC, 1974-76). As discussões entre os operários relembram outros filmes dessa altura, como o *Torre bela* (1975, Thomas Harlan), mas

também se distancia conscientemente deles. A sua longa duração e estrutura permitem que o silêncio e a calma se afastem da urgência de um filme revolucionário, mas deixa espaço para o barulho e para a confusão. Deixa que o espectador entenda o que é a espera, a impotência que os operários sentem, que não têm medo de olhar para o vazio, de esperar, para que as coisas mudem.

ÁGUA MOLE

Tomás Robalo Maia



© Bando à Parte & Agência da Curta Metragem

Ouvir é um fenómeno fisiológico; escutar é um ato psicológico.

Escutar a voz inaugura a relação com o Outro.

Roland Barthes (1991, p. 254; tradução livre)

Aigra Nova surgiu por um *encontro* com o *acaso*. Numa viagem pelo interior, as cineastas tiveram a curiosidade despertada por uma variação especial de celebração do Carnaval – uma recriação do Entrudo Tradicional das Aldeias do Xisto de Góis, na serra da Lousã, tal como era celebrado cinquenta anos antes. A tradição envolvia

a *procura* pelo sobreiro mais antigo, de modo a encontrar um pedaço de cortiça com a forma de uma face “diabólica e horripilante”, que permitisse criar uma *máscara* construída à mão. Uma celebração, outrora divertida (e assustadora), transformou-se em pura nostalgia; uma forma de preservar uma tradição que segura a aldeia pelas suas poucas raízes. Na procura pelo Carnaval, as realizadoras descobriram que apenas quatro habitantes lutavam para não o deixar fugir por entre os dedos. Enquanto havia tempo, a aldeia não poderia desaparecer na memória dos quatro habitantes.

Assim abre, e se sustenta vertiginosamente, a imagem do filme – traços instáveis, que dançam no vazio, oscilando entre várias formas, mas fixando-se em nenhuma. Um risco pendular, que foge à redutora categorização enquanto risco.

Movidas pela ideia transversa do apagamento de pessoas, memória e culturas em consequência da expulsão das suas próprias casas, as cineastas usaram as barragens como ponto de partida para uma missão de *resgate* – preservar a memória das aldeias em iminência de desaparecimento. Após Aigra Nova, partiram para Tua, Vilarinho das Furnas e Sistelo. No entanto, a aproximação aos habitantes mudou o rumo do filme; embora a destruição pelas barragens fosse visível na paisagem, isso não estava presente nas vozes dos residentes. O isolamento transbordava-os.

A revelação de que a aldeia era, para os habitantes, um sítio apenas para nascer e envelhecer (não viver) transformou-se na coluna vertebral de *Água Mole*. A mudança na trajetória do filme ocorre porque há um gesto de *escuta* que se sobrepõe às intenções autorais – a *escuta apropria-se* da imagem. Se o cinema tem a capacidade de devolver às pessoas o que é delas, de potencialmente deixar que o *outro* crie as suas condições de auto-representação, de que modo é que a *escuta* de corpos ausentes permite ultrapassar limitações da imagem?

Wang Bing e Eduardo Coutinho evidenciam as potencialidades do cinema enquanto dispositivo de *escuta*, embora recorrendo a *poéticas* muito

diferentes. Wang Bing *escuta* através do tempo. Pela duração, o cineasta coloca o espectador numa eterna posição de subjugação moral – sair do filme, não aguentar a *fadiga* da sua duração, implica em parte desistir das pessoas a quem é feita a *aproximação*. O tempo reflete-se naturalmente no processo de produção – pela presença permanente, espera e paciência dedicadas. *Fengming, Crónica de uma Mulher Chinesa* (2007) é um claro exemplo desta técnica de *escuta*: uma pessoa caída no esquecimento, que carrega o peso de uma memória extenuante, é resgatada por uma câmara que não se desliga. Uma câmara que não se farta, cuja exaustão é infinitamente inferior à de Fengming. É *escutada* pelo cinema, que não para de a ouvir.

Coutinho serve-se da câmara enquanto ferramenta de comunhão, dedicando a carreira a explorar o peso da palavra falada, *escutar* histórias que só serão ouvidas dentro dos filmes, por pessoas que não terão palco para as expor fora do cinema. O ‘ser ouvido’ proporciona o ‘ser legitimado’ (Madureira, 2021). São vários os filmes que ilustram esta *poética*, mas talvez melhor que os filmes seja o conjunto do corpo de trabalho – uma crescente redução minimalista até ao essencial: duas pessoas e uma câmara.

Laura e Xá expressam uma *poética* díspar: *a escuta* em diferimento. Um método de *escuta* no qual cada palavra é re-interpretada *a posteriori*, minuciosamente, por intermédio do lápis, pincel e agulha. A combinação de todos: a gravura. Em traço de ponta-seca, a gravura é uma técnica morosa: primeiro, uma agulha desenha rasgões numa matriz; de seguida, deposita-se tinta dentro das linhas; por último, embora não obrigatório ou comum, decorre um processo de impressão. É, portanto, um processo difícil de reproduzir em vários fotogramas, devido à laboração que cada fase exige. Em *Água Mole*, não só todos os cenários foram *construídos* recorrendo a esta técnica, como uma inteira sequência (debaixo de água) segue a *estética* da gravura, sem desenho digital. A procura por um traço expressivo, texturado, *aveludado*, por oposição ao traço vetorial – que permite transmitir emoções mais secas, diretas, frias – está na base da escolha da *estética* da gravura por parte das cineastas.

A escolha deste método de *representação* está intimamente ligada a um gesto de *escuta* que acompanha todo o filme – a extrema atenção ao pormenor, fotograma a fotograma, como um gesto de dedicação atenta, de presença sem horários, de compromisso para com o *outro*, um a um. Nenhum habitante será esquecido, todas as suas palavras serão resgatadas – não permitindo que o balão de pensamento que lhes escapa das cabeças se agregue numa massa amorfa, que reside apenas numa tradição a ficar fora do prazo. Por via do cinema, os *testemunhos* ficam contidos numa cápsula do tempo. As pessoas vão, mas a aldeia fica.

A música de um acordeão *animiza* a aldeia. O som, conduzido pelo *vento*, interliga o espaço, as pessoas e as memórias. Tal como em *Canções* (2011), de Coutinho, a música intermedeia a relação com o inconsciente; permite que memórias fossilizadas consigam boiar num nível de água sempre crescente – à semelhança das formigas, que sobrevivem numa pequena jangada. Uma música que também não se consegue fixar imutável; um som que se distorce, ganha uma textura metálica, tornando-se indistinguível de ruído. Uma música com *ferrugem*.

Uma árvore, ou o que resta dela, *depenada*, sozinha, aguenta-se por pouco. Com todas as forças restantes, num solo árido e inóspito à vida, a árvore resiste contra o sopro incansável do *vento*. Pernas penduradas, de alguém sem corpo, balançam num movimento pendular de uma rotina de inquietação; uma espera calma pelo inevitável; uma vertigem sem suporte, pernas incapazes de tocar no chão.

Uma figura que se assemelha a um Careto, elemento tradicional do carnaval transmuntano, embora despido do seu típico fato colorido, carrega uma expressão apática, atravessa entre espaços e habita pacificamente com os aldeões, numa missão de “colheita” de objetos. Uma figura que é caracterizada pela *ausência* de definição, um corpo em constante mutação, sem preenchimento estável; uma figura de quem já ninguém recorda os pormenores, apenas identificada por uma *máscara* e um tamanho supernatural.

Resquícios (vestígios) de vida atravessam por entre o que antes seriam paredes, mas que *agora* se reduzem a *ausências*; espaços que se ligam em fluxo, sem separação, que se *metamorfoseiam* uns nos outros. “Uma aldeia”, ou várias aldeias, indistinguíveis a não ser pelas vozes que as compõem. “(...) a deslocação de uma linha, ou de um volume, numa cadência de mutação constante, cria emoção sem haver cristalização de ideias” (Dulac, 1982, p. 8; tradução livre); “deixa um aviso ao espectador de que a imagem é instável. Pode metamorfosear a qualquer momento” (Hayes, 2012, p. 209; tradução livre). A instabilidade do traço e das formas, ou “plasticidade” (Eisenstein, 1988, p. 21; tradução livre), funciona como uma metáfora para a incerteza e para a destruição da identidade; nada na imagem é fixo, garantido, eterno, tal como a memória dos habitantes, do lugar e da cultura. O medo e a solidão dos habitantes, a sensação de que tudo está a segundos de desaparecer, é comunicada pela ausência corpórea das vozes *escutadas* – “corpos vocais” (Connor, 2000, p. 35; tradução livre), ou “imagens acústicas” (Barthes, 1991, p. 257; tradução livre); a ausência do corpo transmite uma falta de poder e controlo sobre o seu próprio mundo.

A *curva* dramática do filme surge com a passagem da imagem para o seu inverso, o *negativo*. Qualquer réstia de forma concebível transforma-se num traço flexível e em constante *metamorfose*. O *desenho* transforma-se em *pintura*. A água invade a(s) aldeia(s), apodera-se dela(s) e os poucos habitantes que restam vão perdendo as forças, acabando por ceder. O que se passa “debaixo de água” ganha uma dimensão simbólica acrescida – ali não existe oxigénio. A figura do Careto não permite que os habitantes se afoguem, construindo-lhes uma pequena ilha que flutua à superfície; assemelha-se a um fragmento da aldeia, mas perdeu a sua tridimensionalidade, tal como o corpo *agora* ondulante dos aldeãos – ganha um estado etéreo, de *simulacro*. Uma espécie de *museu*, construído e mantido pelo Careto.

Por oposição, debaixo de água, a aldeia não desaparece nem perde vivacidade – renasce. Os objetos “afogados”, representativos da identidade de cada habitante, fundem-se e ganham uma vida própria; constituem uma nova forma de vida. O *touro* senta-se na *cadeira* a tocar *acordeão*; as *mãos*

transformam-se em *alforrecas*, e os *sapatos*, presos nas árvores, em *peixes*. Os objetos contêm memória embutida, inerente, absorvida – transportam a vida das pessoas desaparecidas, a sua essência. As identidades não são perdidas, mas transmitidas e *metamorfoseadas*. É evocada uma ideia de continuidade em fluxo.

A figura do Careto é a última a ceder ao afogamento. Embora o corpo se ramifique pela profundidade, uma das mãos nunca larga a construção *mu-seológica* que paira na superfície. A *passagem* para o “debaixo de água” faz com que os traços negros que compõe o corpo do Careto, constituído pelas memórias dos habitantes, se transforme numa âncora – o objeto responsável pela imobilização e estabilização do barco. O único ponto de contacto entre o *afogado* e o salvo. Se a âncora se soltar, o barco foge para alto-mar; se o Careto largar a *ilha-museu*, a ilha afunda-se; se a tradição do Carnaval desaparecer, as pessoas desaparecem.

A *escuta* no *Água Mole* permite, ainda mais do que no cinema de Coutinho ou Wang Bing, reduzir as distâncias entre quem é *escutado* e quem *escuta* – entre outros motivos, porque a *distância* não é limitada à “justa distância”; é uma distância que muda de ouvido para ouvido, não podendo ser definida, apenas *representada*. Ainda antes de o corpo *desaparecer*, o cinema construiu a *invisibilidade*. A *escuta* duplicada, no momento de interação e no momento da *representação*, produz um *diálogo em diferido*, um redobramento das vozes, palavra a palavra. Os “corpos vocais” perdurarão à efemeridade dos corpos físicos.

Michel Foucault (2008, p. 58) identifica a *confissão* como um dos rituais de que as sociedades ocidentais mais dependem para a produção de *verdade*. Barthes (1991, p. 251; tradução livre) acrescenta que a “escuta delimitada, entre paredes e virtualmente clandestina (‘um a um’), constituiu um ‘progresso’ social (no sentido moderno da palavra), uma vez que assegurou a proteção do indivíduo – dos seus direitos de ser um indivíduo – contra o controlo grupal”. Em *Água Mole*, Laura e Xá rasgam a matriz da História e meticulosamente preenchem os rasgos com tinta de pessoas esquecidas, agora impressas na eternidade da arte.

ALMADA NEGREIROS VIVO HOJE

Diogo Meireles Costa



© Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

É com uma entrevista fora do habitual que António de Macedo conversa com Almada Negreiros em *Almada Negreiros Vivo Hoje*. Este é um documentário ou um retrato cinematográfico de José de Almada Negreiros, rodado cerca de um ano antes da sua morte. A deambulação por esta entrevista, que mais sentido faria ter o nome de conversa, ou várias conversas com Almada, é o ponto que distingue este documentário de outros que pretendem entrevistar alguém, tendo em conta a sua obra e o seu *modus vivendi*. Macedo coloca as

formalidades de lado e aborda Almada como se toda a entrevista tivesse lugar num café, tranquilamente, sem questões *cliché*. Isto tudo é acompanhado por uma montagem excecional, onde a obra do artista se funde ou separa do mesmo.

Conhecido sobretudo pelas suas ficções, como *A Promessa* (1973) ou o muito criticado *Sete Balas para Selma* (1967), é numa entrevista única e com uma montagem algo experimental que António de Macedo, em conjunto com Natália Correia e David Mourão-Ferreira, conversa com Almada Negreiros, quebrando o conceito da entrevista convencional e explorando tanto a obra como a pessoa a quem se chama artista através de uma montagem que coloca as obras de Almada em cooperação com as suas palavras. Macedo coloca as perguntas de uma maneira que conduz ou afasta o espectador, enquanto Natália Correia e David Mourão-Ferreira, sempre com a presença da sua voz, também vão pontuando o ritmo do filme, levando a entrevista para um espaço mais artístico, onde questionam Almada acerca das suas opções estéticas.

O filme inicia-se com um texto de Almada: “Quer o Anjo da Guarda dizer com as suas palavras que muito mais difícil do que responder, é perguntar.” Num tom relativamente irónico, Macedo coloca este texto como primeiro plano do filme, dando ao espectador a perceção da dificuldade que é fazer a pergunta correta quando se entrevista alguém tão complexo, antecipando a estratégia narrativa para o próprio filme.

Dividido em sete capítulos, o filme dá o seu pontapé de partida com apenas uma palavra: “conhecer”. Em resposta a uma provocação de Macedo (“acha que os jovens portugueses de hoje são mais ou menos adultos do que no seu tempo de jovem?”), Almada responde rapidamente dizendo que no seu tempo de juventude os jovens eram mais adultos e menos informados, enquanto agora seriam mais informados e menos adultos. Retaliando, Macedo coloca-se na posição de repórter e dirige-se à porta da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, local que acolhe obras de Almada no seu interior, questionando os estudantes sobre os seus conhecimentos acerca do artista.

Ora, para quem ouve estes jovens, que pouco conhecem da obra de Almada, a resposta anterior que o mesmo deu torna-se um facto. Com estes jogos de montagem irónicos, Macedo usa uma associação de ideia mais óbvia do que discreta, mais visível do que invisível, continuando assim ao longo desta curta-metragem.

Este é a maneira que Macedo encontrou para tornar a entrevista em algo mais do que o registo habitual da mesma, usando a seu favor a montagem. A banda sonora do filme ocupa a mesma função da montagem no filme, visto que surge em momentos específicos, em cenas onde as obras de Almada aparecem em foco conectando-se assim às suas pinturas. Esta banda sonora acompanha as imagens e o som em conjunto com a imagem fundem-se num só. O som segue os traços de Almada e as imagens que vão surgindo ao longo do filme. A leitura do poema “A Flor”, de Almada Negreiros, por David Mourão-Ferreira, é acompanhada pelo próprio Almada a pintar, interagindo com uma criança, que é a filha do próprio realizador, Susana de Sousa Dias. No atelier de Almada, em Leiria, primeiro visto de fora e depois entrando, conhecemos obras em processo de criação, como o conhecido painel que se encontra atualmente no átrio da Fundação Calouste Gulbenkian. Pouco depois, Macedo coloca-se visualmente afastado de Almada, mas próximo no plano sonoro, em conjunto com Natália Correia e David Mourão-Ferreira, onde estes, curiosamente, questionam Almada sobre o seu processo artístico, existindo assim uma aproximação e intimidade entre estes três, que eventualmente se torna “(...) uma aproximação direta do artista ainda vigoroso e extraordinariamente lúcido.” É nesse momento que Macedo coloca os três artistas em diálogo dentro de uma janela, como um quadro onde três personagens estão pintadas dentro dos limites da tela, criando uma ligação (através da montagem) entre as telas de Almada e as janelas do atelier.

A cena em que Almada relê os diálogos de uma cena das filmagens de *Deseja-se Mulher* é um momento em que a forma como o artista que criou a obra, corrige ou interpreta à sua maneira como seriam lidos os diálogos desta cena em específico. Macedo decide encenar esta cena da maneira como a leu e a imaginou, tendo oportunidade para perguntar a Almada como gos-

taria que os diálogos fossem lidos. Almada inicia a declamação do guião, coexistindo neste excerto do filme duas vozes, a de Almada e a dos atores nas filmagens de Macedo. Existe então um cruzamento entre este passado e presente, onde as mesmas frases têm um impacto completamente diferente. Como Almada referiu, citando a crítica de um grande amigo do mesmo e de Macedo, o mais importante são “As palavras”. É aqui que se encontram estes dois momentos, a filmagem de Macedo e a voz por cima, mas não sincronizada de Almada, onde as palavras se cruzam e o impacto varia de leitura para leitura.

Enquanto espectadores, mergulhados nas obras de Almada Negreiros, Macedo transporta-nos, subtilmente, para um prédio onde estão mais obras do pintor à medida que o mesmo elabora os seus pensamentos e motivações que o levaram a criar estas pinturas. Ao longo do filme, vamos conhecendo várias vertentes artísticas de Almada, desde a pintura, a poesia, o teatro e um pouco do seu trabalho como ator no filme *O Condenado* (1921), de Mário Huguin e Afonso Gaio. Ouvimos Almada enquanto as suas obras, meticulosamente escolhidas por Macedo, vão passando no ecrã. Este é também um momento onde a forma como a entrevista é construída foge do convencional, um tipo de entrevista que se pode assemelhar ao filme *Crónica de um Verão* (1961), onde o espectador acompanha o processo de questionamento dos entrevistadores e a evolução das respostas dos entrevistados. Ao contrário de uma entrevista onde se pede ao pintor para explicar as suas obras, como é o caso de um momento entre o interior e o exterior do estúdio no programa “Zip-Zip”, onde Carlos Cruz e Raúl Solnado entrevistam Almada, aqui Macedo mostra as obras sem ouvirmos Almada, dando tempo para as apreciarmos e valorizar a arte que o mesmo criou. Esta intervenção cirúrgica das imagens que Macedo escolhe usar no filme é claramente perceptível, procurando que, mesmo distantes da arte de Almada, se consigam ligar ao artista.

Um exemplo deste processo de montagem é uma sequência de planos pouco depois de serem lidos excertos do livro *A Cena do Ódio*, onde se vê uma fotografia de um homem a disparar acompanhado do som de uma metralhadora,

seguida de uma foto de uma grávida e finalmente uma foto de um bebê. Esta montagem acompanha uma pergunta: “(...) tem alguma sugestão para se acabarem as guerras no mundo?”. Esta sequência de fotos pode ser interpretada como se toda a história fosse feita de sangue e sêmen, a morte e o nascimento, a guerra e a paz, o caos e a serenidade. A pergunta que se segue pode também ser interpretada dessa forma, embora a resposta de Almada esclareça que as suas obras são feitas para que não existam guerras, algo que Macedo entende ser impossível e, por isso, responde através da montagem.

Macedo continua neste estilo de montagem intelectual e combina obras de Almada com imagens do próprio artista, lado a lado ou sobrepostas, como a caveira que encontra no lugar dos olhos de Almada. Estas imagens captadas tão próximas de Almada são outro mecanismo para colocar o artista dentro das suas obras e das suas referências, como sugeria Henrique Alves Costa (cit. in Mozos, 2012, p. 121): “Nada da contemplação respeitosa e panegírica da obra do pintor, mas o seu retrato através das suas obras, das suas palavras, do seu pensamento.”

Este é, na verdade, um documentário e um retrato pelo qual é notável a paixão do artista, não tanto pelas obras, mas sobretudo pelo gosto de as criar e de as usar como forma de viver e observar o mundo. Isto tudo captado pelo olhar de Macedo, através da montagem experimental e do uso de diferentes texturas da película e mudanças de cor da mesma, enquadradas à medida que segue intelectualmente o artista através de questões pormenorizadas, sem estar estritamente ligadas à sua arte, mas tudo o que a envolve e dentro da qual o artista se envolve, as suas inspirações e motivações.

Este tipo de conversa que Macedo estabeleceu com Almada é pouco habitual, ou mesmo raro, noutros filmes portugueses. Este tipo de entrevista que rapidamente se torna uma conversa é algo que Macedo concretiza de uma forma esplêndida ao longo do filme. O conforto e intimidade que se cria entre Almada e Macedo, e com Natália Correia e David Mourão-Ferreira, é conseguido através da escolha de perguntas dos três entrevistadores.

O filme ganha força por essa mesma diferença, pela capacidade de, através de imagens e depoimentos raros de Almada, criar uma aura à volta do artista e acompanhar o seu processo artístico e as suas opiniões menos conhecidas, como a chegada do homem à Lua ou, comicadamente, a chegada do ser humano a Júpiter. Todas estas conversas não teriam o mesmo impacto sem a existência de uma montagem que liga todas as palavras, pensamentos e gestos de Almada às obras que o mesmo executou. Macedo transforma a entrevista habitual, criando um ambiente quase idêntico às obras de Almada. Só décadas mais tarde podemos encontrar no cinema português outros filmes – como *Autografia* (2004) ou *José e Pilar* (2010), ambos de Miguel Gonçalves Mendes – com o mesmo tipo de entrevistas que surgem neste filme de Macedo. Uma entrevista que procura fugir das perguntas convencionais e aborda o artista como pessoa, antes de o abordar como artista. Um estilo de entrevista que aproxima o entrevistado e que a certo ponto se torna apenas uma conversa, preservando assim o artista na sua forma mais pura, natural e real de quem o mesmo é.

CÂNTICO DAS CRIATURAS

Hannah Dias



Aninhado entre as duas primeiras longas-metragens de Miguel Gomes, *Cântico das Criaturas* é a sua sexta curta-metragem, um filme repleto das idiossincrasias que tornaram Gomes um fenómeno autoral do cinema português do século XXI. A realidade funde-se com a ficção, o passado une-se com o presente, e Gomes é apanhado pela câmara, numa esplanada com a sua equipa: não há muito que falta aqui do estilo que tem se tornado tão reconhecível do cineasta.

De acordo com o genérico, o *Cântico das Criaturas*, ou “Cântico do Irmão Sol”, é um texto de 1224, escrito por Francisco de Assis, quando este estava doente e quase cego. O filme é uma adaptação deste texto, da mesma maneira que *A Cara que Mereces* (2004) ou *As Mil e Uma Noites* (2015) são adaptações livres das obras literárias “Branca de Neve” (1817-22) ou “As 1001 Noites” (século IX), respetivamente. Gomes vai buscar inspiração a estes textos, usando-os como base para fazer as suas reflexões sobre a infância, a meia-idade, o estado do país, ou, no caso deste filme, o cinema em si, como arte e como meio de comunicação.

Nascido em 1972, em Lisboa, depois de concluir os estudos na Escola Superior de Teatro e Cinema, Gomes começa por trabalhar como crítico de cinema entre 1996 e 2000. Em 1999, estreia-se como realizador com a curta-metragem *Entretanto*, também a primeira produção para a produtora O Som e a Fúria. Nas primeiras curtas que realiza – *Entretanto; Inventário de Natal* (2000), *31* (2001) e *Kalkitos* (2002) –, Miguel Gomes exhibe plena diversidade nas suas referências visuais e cinéfilas, mas sempre com temáticas recorrentes. Por exemplo, o tema do seu primeiro filme, sobre o amor adolescente, estará presente em *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e no capítulo “O Galo e o Fogo” no segundo volume de *As Mil e Uma Noites*. O cinema de Gomes tem esta particularidade: cada obra apresenta a sua unicidade, mas a sua visão autoral está marcada por estas questões que ele vai semeando e depois colhendo ao longo da sua carreira. Os seus filmes estão conectados por motivos recorrentes:

“(…) as curtas do realizador assumem uma postura puramente cinematográfica, mas também experimental, já que se dedicam a diferentes géneros, muitas vezes quase opostos entre si. Ainda assim, o cinema de Gomes tem uma personalidade própria, que remete para um território da memória afectiva, que parte da infância até à adolescência” (Ribas & Dias, 2010, p. 95).

Cântico das Criaturas é uma obra de mais complexa compreensão, comparada a outras da filmografia de Gomes. Parece fragmentada e destacada

da própria carreira de Gomes e dentro da sua lógica interna. A ausência da representação da infância ou adolescência – que tinha sido essencial na filmografia do realizador até então – é de se destacar. No entanto, ao observarmos o filme com cuidado, encontramos aspetos fundamentais para compreender o cinema de Gomes:

A sinopse dá-nos quase uma divisão em 3 partes:

“Um trovador percorre as ruas da cidade natal de S. Francisco cantando e tocando o Cântico do Irmão Sol ou Cântico das Criaturas, texto que S. Francisco redigiu no Inverno de 1224.

Bosques de Umbria, ano de Mil Duzentos e Doze: Durante uma pregação aos pássaros, S. Francisco desfalece subitamente. Reanimado por St. Clara, o Santo parece estranhamente ausente e sem memória.

Quando a noite cai, os animais da floresta cantam em glória a Francisco. Mas esse amor cantado começa a gerar um sentimento de posse, um desejo de exclusividade, ao qual habitualmente chamamos de ciúme.”

Vamos por partes. “Um trovador percorre as ruas da cidade natal de S. Francisco”, nesta descrição das primeiras imagens do filme, falta um aspeto importante: a primeira coisa que vemos, não é o tal trovador (Paolo Manera), mas sim, Rui Poças, Miguel Martins e Bruno Lourenço, respetivamente diretor de fotografia, diretor de som e assistente de realização. A equipa é apanhada em momentos de trabalho e de lazer, e o processo de produção do filme torna-se parte do filme em si. Isto vai-se tornando um elemento fundamental nos seus próximos filmes, nomeadamente em *Aquele Querido Mês de Agosto*, em que a intrusão de uma equipa filmagens no interior de Arganil vai-se fundindo com o filme que a equipa está lá a fazer. Enquanto a equipa é filmada a trabalhar, um homem, empunhando uma guitarra, dá-nos uma rendição do próprio texto de “Cântico das Criaturas” de Francisco de Assis, mas num estilo moderno, que de nenhuma maneira remete para o universo litúrgico. A modernidade da música, contrastada com as palavras antigas de Francisco, faz paralelismo com as imagens filmadas. A calçada antiga e

clássica da cidade italiana de Assis, é pisada pela vida moderna. Os modernos carros, gruas, motas, modas, lojas e restaurantes contrastam com as antigas colunas, igrejas e estátuas.

Na segunda parte, ambientada nos bosques de Umbria, em 1212, reproduzidos cenograficamente em estúdio, não há tentativa de aproximação a qualquer tipo de realidade. Detalhes de um fresco fazem a transição entre a urbana e moderna Assis e os medievais bosques de Umbria. Na pintura está representado Francisco a pregar aos pássaros e Clara de Assis – uma das primeiras seguidoras da palavra de Francisco – assiste ao lado dele. Este fresco (c. 1260), localizado na denominada *basilica inferiore* que integra a Basílica de Francisco de Assis, pertence a um conjunto de obras semelhantes, atribuída à autoria do Mestre de Francisco. Um plano a detalhar os pássaros no fresco é substituído por um plano de pássaros vivos a voar. Uma pintura de cenário, que parece ter sido levantada de uma peça de teatro, localiza-nos no espaço e no tempo: Francisco (João Nicolau) está deitado no chão e é acordado por Clara (Mariana Ricardo), que rapidamente nota que o seu “irmão espiritual” não tem memória dos seus próprios ensinamentos e tem de ser ela a guiá-lo.

O mais interessante nesta sequência é a maneira como a narrativa fílmica joga com o real e o irreal, e todas questões que isto levanta. Os pássaros que vemos a voar estão vivos, mas o que Francisco vê quando acorda são pássaros pintados num cenário. O rio, quando o vemos ao longe, é pintado, mas quando Clara estende a mão para buscar água, a água e os peixes que nadam são reais. O som que ouvimos dos pássaros e outros animais de bosque não aparecem à nossa frente, mas estamos cientes deles. À medida que a cena vai avançando há alterações de luz, indo de uma luz que nos parece natural para uma mais amarelada e a cena acaba com uma forte iluminação em tons de vermelho. Estas mudanças acompanham o diálogo entre Clara e Francisco, e os ensinamentos que se mantêm relevantes e são ainda citados.

A terceira e final sequência é composta por imagens de arquivo dos mais variados animais e vozes de crianças – a interpretar os animais –, que

promovem uma espécie de cântico revertido do cântico original, onde os animais se dirigem a Francisco. Enquanto o diálogo decorre, Clara sublinha a importância da valorização de todas as criaturas, da mais pequena à maior – pois somos todos irmãos espirituais –, as criaturas aqui vão louvar Francisco por terem sido as escolhidas. No entanto, o diálogo entre as criaturas começa a tomar uma qualidade de posse: o mocho discute com a coruja acerca de qual deles seria a espécie preferida do Santo; os ratos decidem que, pela sua pequenez e capacidade multiplicação, teriam a preferência de Francisco; a cobra, que é atizada por outras criaturas, que lhe dizem que a sua pele cairá todos os verões, responde que Francisco também abraçou os leprosos. Os animais lutam e matam-se uns aos outros. O fogo, que é benzido no *Cântico das Criaturas*, mata uma floresta, benzida na mesma quadra do cântico, aquilo que tomamos normalmente como um ciclo da vida, uma cadeia alimentar, ou ocorrências da natureza, são descritos pelos animais da floresta como fratricídio.

Dada a descrição de todas as partes, todas são construídas com registos visuais e discursos muito diferentes. Tomemos em consideração, durante um momento, o fresco do Mestre de Francisco: as figuras estão deformadas, bidimensionais, e muitas vezes, por estas características, a arte medieval parece-nos estranha, amadora, e um retrocesso comparado à arte que era produzida no período clássico. Mas assumir que esta evolução na História da Arte ocidental seria um retrocesso é assumir que a única realidade que nós podemos representar é a corporal e material. Porquê assumir que os peixes que nadam na água são tridimensionais e vivos, quando a sua imagem nos chega a partir de um ecrã de cinema é bidimensional? Porque é que os pássaros que voam são mais reais que os pássaros pintados na parede? Para nos ajudar a compreender esta ideia, Miguel Gomes (2006, p. 199) dá-nos as seguintes palavras:

“O Cântico das Criaturas ou O Cântico do Irmão Sol é um radioso texto, o testemunho de um amor. Em São Francisco de Assis, como em todas as figuras revolucionárias, há uma dimensão utópica que se impõe como absoluto. Não se pode – não se deve – relativizar ou questionar

um absoluto; um amor ou uma utopia. Que é escusado e inútil, sabem-no todos os homens livres. Reconhecer algo como uma utopia não a desvaloriza em nada.

Por exemplo, para mim o cinema é um espaço de utopias. Constroem-se mundos falsos como, espera-se, emoções sinceras. Não há fórmulas, nem objectividade possível, acredita quem quer, ponto final. Obrigado a todos os que acreditaram neste cântico.”

O realizador compara o fazer e assistir ao fenómeno cinema com a figura de S. Francisco, cuja sua crença num amor absoluto fê-lo abdicar das suas poses materiais. A nossa crença naquilo que vemos num ecrã de cinema pode ser vista como uma crença em algo utópico, que nos fará despir da nossa certeza daquilo que é real, aceitando aquilo que está à nossa frente, sendo a realidade. O realizador apenas questiona qual é o limite desta nossa crença. Para Gomes, o mundo que rodeia Francisco e Clara não é mais nem menos real que aquele que vimos na sequência inicial. A tese que nos é proposta é que o cinema é um espaço de construção do imaginário, do falso ou do imaterial, e que isso não deve ser escrutinado.

Miguel Gomes fez, ao longo de duas décadas de carreira como argumentista e realizador, filmes sobre histórias, mitos, contos, fábulas, fantasias, crónicas, testemunhos e memórias. Não há, nos seus filmes, uma vontade de propriamente descobrir as verdades, mas antes de analisar as mentiras. Há uma tendência de a narrativa ser conduzida por um narrador infiel, ou uma história que já foi contada tantas vezes, que começa a tomar uma qualidade de “telefone estragado”. Este filme é, no meu ver, aquele que mais reflete acerca desta qualidade que define o seu cinema: a maneira como as representações pictóricas, as pregações, as histórias, as nossas próprias palavras, definem-nos, e tomam uma dimensão real.

CAPAS NEGRAS

Cátia Diogo



Totalizando “21 semanas de exibição no Condes” (Cunha, 2016, p. 40), *Capas Negras* (1947) foi um dos filmes portugueses que mais permaneceu continuamente em cartaz nos cinemas em Portugal, constituindo-se o filme português mais bem-sucedido no país até então (Ribeiro, 1983, p. 570). A sua popularidade está relacionada com os atores e a banda sonora, destacando-se a interpretação da personagem Maria de Lisboa pela então já célebre Amália Rodrigues, mas ainda sem a dimensão mundial pela qual é conhecida hoje.

A participação em *Capas Negras* mereceu-lhe o primeiro prémio como atriz. Contudo, Baptista (2009, p. 55) considera que as primeiras representações da fadista são discretas e naturais, onde ela se dá a conhecer pelas personagens. Se o “público tinha ido ver Amália Rodrigues, a nova sensação do fado, e não as personagens que ela interpretava”, “a verdade é que neles há pouca Amália para ser vista” (p. 49). Portanto, os filmes não existiam por causa da introdução do fado, mas o próprio fado existia nos filmes como discurso narrativo e revelação do potencial interior das personagens.

Convencionalmente, nos filmes desta época era comum haver uma atenção especial na iluminação e maquilhagem da estrela feminina e os planos deveriam potenciar a fotogenia das atrizes. Contudo, *Capas Negras* apresenta uma Amália consecutivamente em planos de costas e em planos contrapicados de baixo para cima (como na canção da carta), que de todo não pretendem admirar a artista, mas fazer uso da câmara como uma forma de expressão, fundindo a fadista na personagem.

Poder-se-á até dizer que, aos olhos de hoje, se pode encontrar na obra um excelente exercício de encoberta da realidade na intenção de “representá-la”. Isto é, fazendo uso dos meios necessários, entre escolhas ponderadas de cenários e de momentos narrativos específicos, existe o objetivo de criar uma atmosfera do ritual estudantil coimbrão, dado que a obra não é assim tão fiel à cidade e aos problemas da época em que foi filmado.

Capas Negras circula espacialmente pela Alta de Coimbra, pela Universidade, por Santa Clara-a-Velha e por outros pontos de referência do imaginário estudantil (Jardim da Sereia, Penedo da Saudade, margens do Mondego, entre outros). Todavia, no momento das rodagens a cidade estava a ser alvo de

“alterações urbanísticas, económicas e sociais decorrentes dos novos edifícios da Universidade e da deslocação da população da “Alta” da cidade, o desenvolvimento das vias de comunicação e transportes, a expansão da cidade e a edificação e aparecimento de novas áreas habitacionais” (Gaspar, 2016, p. 243).

Mas as transformações urbanísticas e a “destruição do património levada a cabo pelo regime” (Lopes, 2017, p. 67) encontram-se ausentes ou escondidas nesta película. A personagem da cidade é caracterizada como um espaço velho que conserva a sua antiguidade pelo congelamento do tempo e de todos aqueles que a habitam, dos estudantes à população local. A presença do objeto do comboio é que concede temporalidade ao filme e à cidade, na medida em que é este que possibilita a entrada e saída de novas personagens e que marca a alteração e a passagem do tempo. Logo, a intenção do filme não é mostrar Coimbra na sua totalidade, mas sim disseminar uma ideia dela, um “território velho, conservador, associado à memória e a um orgulho na ancestralidade” (Gaspar, 2016, p. 251). E, por sua vez, a perceção da cidade é construída apenas na perspetiva de quem parte e que a recorda ao longo da vida do tempo em que foi estudante na Universidade. Existe, assim, uma ausência da representação da população local e da sua ‘real’ relação com os estudantes (p. 281).

O “filme deturpa a realidade, revelando uma imagem falsa da cidade de Coimbra e personagens com comportamentos que se apoiam numa moral pré-estabelecida” (Lopes, 2017, p. 68), existindo “apenas os aspetos físicos, como as paisagens e lugares icónicos de Coimbra, [que] valorizam a perceção da cidade, contribuindo para que o filme projete uma imagem positiva de Coimbra” (Gaspar, 2016, p. 284). Em função disto, o filme dá ênfase à vida boémia dos estudantes e unicamente às relações entre eles e as “tricanas” (personagens que acabam por representar a população coimbrã); e não “mostra que a Universidade de Coimbra era, e ainda é, uma instituição que forma jovens a nível profissional e pessoal” (p. 285), aumentando assim personificação da cidade como um local passageiro, saudoso e efémero.

Já a população local é praticamente suprimida da narrativa, e os problemas do quotidiano, como o desalojamento dos cidadãos devido à construção de novos edifícios para a Universidade (p. 287), são ocultados de um cinema português nacionalista que não deveria ocupar-se com os dilemas públicos e que, através do signo musical, como terminam os anos 40, deveria continuar a mascarar o povo e a terra (Pina, 1977, pp. 51-53).

“Não era importante contar uma história, como o jornalista hoje persegue, mas usava-se a retórica equivalente a um comício ou sessão de tribunal e carregava-se o texto com adjetivos e pontuação” (Santos, 2005, p. 1026).

Por outras palavras, a história não era foco primordial dos filmes, mas sim a forma como era comunicada, através de personificações e símbolos que promovessem emoções e transmitissem ideias. Assim, Miranda enquadra-se inteiramente na ideia de cinema português que se instalava no

“começo do ‘Estado Novo’, um cinema que, aliás, não tinha tradições de intervenção cultural nem de realismo crítico, sempre espetáculo, sempre divertimento... refletindo um país ordeiro que se pretendia” (Pina, 1997, p. 40).

Capas Negras representa a cidade de Coimbra “como o regime de Salazar necessitava e como a percebia”, o local de formação da “elite” que depois governava Portugal, produzindo o “capital humano com conhecimento (‘doutores’) que ia assumir missão nacional (governar o país)” (Gaspar, 2016, p. 249). Neste entender, a transmissão do ideal patriarcal encontra-se espelhado no filme, distinguindo o papel do homem como principal e da mulher secundário dentro de um ambiente académico exclusivamente masculino (Lopes, 2017, p. 64). Ou melhor, os estudantes (o homem) são a definição de conhecimento, razão e futuro, e a mulher de fragilidade, submissão e sentimento.

Também a *Queima das Fitas* reúne um significado distinto face aos dois olhares: para os estudantes, totaliza a sua passagem por Coimbra e reproduz-se num sentimento de felicidade, idealizando as promessas de um futuro deleitoso em prol do estado; para as personagens femininas, evidencia-se pela saudade e tristeza, orientando-as para um caminho ordeiro e de conformidade com a vida.

Todavia, as personagens ‘tricanas’ são responsáveis pelo divertimento e “libertinagem” dos rapazes, libertando-os de qualquer responsabilidade pelos seus atos. Esta representação “parece tentar uma influência no

comportamento e no pensamento das mulheres da época... para se transformar numa moral aceite e partilhada por muitas” (Lopes, 2017, p. 65). Mas o movimento não pretendia elogiar ou promover a ideia de liberdade feminina, pelo contrário, ele procurava reiterar que os homens apenas praticam ações inapropriadas porque elas é que procuravam ser seduzidas, oprimidas e enganadas, perdendo assim qualquer dignidade e respeito, e servindo de acessório no universo masculino universitário (Tomás, 2013, p. 188). Ou melhor, “em *Capas Negras* a honra retirada à ‘tricana’ reverterá a favor da virilidade do estudante; por outro lado, a honra preservada da mulher do bairro, reverterá a favor do homem que com ela vier a casar.” (p. 189).

No entanto, Maria de Lisboa tem uma opinião diferente sobre as ‘tricanas’, descrevendo-as como vítimas dos estudantes. Por sinal, no final do filme, ela própria se torna a vítima deles, embora como Zé Duarte lhe responda: “já não são eles que as perseguem”, desculpabilizando qualquer ato que ele ou os seus equivalentes pratiquem. Tal que coloca a culpa dos atos seguintes nas mulheres. Dessa forma, a personagem de Maria de Lisboa e a Tricana introduzem papéis de

“mulheres não convencionais ... desafiam o papel tradicional de esposa e mãe, embarcando depois num processo de sofrimento e abdicação dos seus “caprichos”, para finalmente se converterem ao casamento e consequentemente à família e à domesticidade” (p. 186).

Da Tricana, o filme não conta o seu fim: apenas nos mostra até ao momento em que ela parece conseguir ser mais do que era esperado por ela. Mas *Coca-Bichinhos*, ao reencontrá-la, utiliza a sua virilidade alcoolizada e educação “superior” como arma e atributo de superioridade sobre ela. A cena termina em risos sobre a situação, em tom de comédia ao jeito do cinema português do início dos anos 40: a mulher sai ridicularizada pelos maus modos perante as normas sociais e por ser “analfabeta” (por achar que pode ser mais do que aqueles que seguiram e concluíram a universidade); já o homem, através do seu dicionário mais cuidado, deturpa as palavras da mulher a seu favor e culmina no engraçado.

Maria de Lisboa completa a jornada da heroína trágica, uma vez que cai na desgraça, comete crimes e deve ser julgada por tal.

“[A]s heroínas femininas que tomam uma posição activa no início dos contos são igualmente castigadas, apesar de as suas acções não serem condenáveis no plano moral. O facto de estas heroínas assumirem um papel que deve ser assumido pelo herói masculino ... constitui um desafio ao papel passivo que as personagens femininas devem por sua vez assumir dentro de uma lógica patriarcal.” (Tomás, 2013, p. 181)

Neste sentido, a partir de Maria de Lisboa, transmite-se a noção clara que a mulher deve seguir os valores morais, e que ao tentar desafiá-los (por exemplo: pelos sonhos de ser cantora ou a paixão) terá sempre um fim trágico onde a reputação ficará lesada para sempre, não existindo salvação. Aliás, só mediante o casamento é que se pode redimir dos seus pecados, porém continuará a existir o seu julgamento em praça pública masculina, onde apenas estes poderão julgar atos do campo emocional visto serem os detentores da razão.

Por último, o filme encerra ao som da comunhão e patriotismo evocado pelo fado de Coimbra, que irá carregar sempre a união dos estudantes que passaram nessa academia, sendo eles os únicos que a podem compreender totalmente. Do mesmo modo, quando perde a oratória sensata reconhecida pelas escolas da nação, o homem estará por sua vez impossibilitado da razão. Por outras palavras, só aqueles que partilham os mesmos valores e ideais é que podem viver numa sociedade ordeira e nobre perante o “padrão lusitano” (Pina, 1977, p. 41), e os demais estarão fadados à desgraça e delinquência.

Armando Miranda entendeu imediatamente que este filme necessitava de criar uma ideia de Coimbra que fosse também “um tema aliciente e contingente, pois o meio académico constituía um ambiente bastante fechado sobre si próprio, e por vezes incompreensível para os que dele estivessem de fora” (Ribeiro, 1983, p. 570). Portanto, ajustou-se prontamente com o que era

desejado pelo público, valendo-lhe um filme aplaudido “até à data, como se disse, a maior carreira de um filme português num mesmo cinema” (p. 572).

Sinteticamente, este filme é fundamental na medida em que é um exemplar exímio de como se pode construir uma obra através dos diferentes signos nacionalistas com a intenção de promover uma identidade patriarcal e ideologia salazarista, mas também de uma atmosfera musical e romântica que promove uma imagem da academia que ainda é aceite e promovida pela maioria do corpo estudantil universitário português.

GENTE DA PRAIA DA VIEIRA

Diogo Meireles Costa



António Campos é uma referência no cinema português. Embora pouco conhecido, comparativamente a alguns dos seus contemporâneos, como Paulo Rocha ou João César Monteiro, Campos é um dos realizadores portugueses que mais marcou a história do documentário em Portugal. Através de documentários como *Vilarinho das Furnas* (1971) ou *A Almadraba Atuneira* (1961), o realizador encontra o seu lugar no cinema a filmar e a retratar locais e comunidades do seu país. Campos coloca todo

o seu empenho pessoal nos seus filmes, que se concretizam com poucos meios e condições de produção, alguns feitos em regime de cinema amador, filmados em 16mm.

Gente da Praia da Vieira (1975) foi o primeiro filme de Campos que foi subsidiado pelo Instituto Português de Cinema (Madeira, 2000, p. 30), conseguindo uma oportunidade para filmar com os meios que ambicionava há muito, com melhores equipamentos e uma equipa profissional, algo que não tinha acontecido até esse momento. Rodado na sua região natal, *Gente da Praia da Vieira* é um documentário contemplativo e ao mesmo tempo revolucionário, devido ao ano em que foi filmado e à revolta que mostra dos moradores da praia da Vieira, em Leiria. Este documentário vem também carregado de uma forte perceção da injustiça sentida pelos moradores desta praia, enquanto mostra a indignação de um arquiteto que contraria a luta dos trabalhadores que querem “reabilitar” as casas de madeira.

Este filme é um retrato de uma parte da vida de Campos e de como este a vê. É a sua visão sobre estas vidas que habitam com o mesmo, evidenciando vários aspetos do que era a Praia da Vieira e de como era Portugal nesta altura, é um documento histórico. Entre a Praia da Vieira e a aldeia de Escaropim, tudo resulta numa observação de Campos, um quanto sentimental, revolucionária e culminando num breve e subtil resumo da História de um país. Geralmente sem apoio financeiro para filmar, muitos dos seus filmes foram financiados pelo próprio realizador, pelo que assumiam naturalmente uma visão autoral. Este é o primeiro filme em que Campos começa a sua colaboração com Acácio de Almeida, diretor de fotografia então em início de carreira. Para além de mais equipamento técnico e uma alargada equipa, Campos recebe também o fim da censura, aproveitando para incluir neste filme excertos de dois filmes anteriores da sua filmografia que foram vítimas da censura do Estado Novo: *Um Tesoiro* (1958) e *A Invenção do Amor* (1965). É então, de forma ostensiva, que Campos quebra o silêncio e insere estes dois filmes neste seu documentário como confronto do mesmo com o período revolucionário (Costa cit. in Madeira, 2000, p. 68).

Gente da Praia da Vieira parte do passado para o presente (Penafria, 2008, p. 60). Este caminho é feito pelos dois filmes de Campos que surgem no início, e logo a seguir das discussões dos habitantes da Praia da Vieira que ambicionam e lutam por casas com melhores condições, queixando-se das consequências do fascismo que os impediu de progredir. Pouco depois, surge “o guia” da praia, Quiné (Joaquim Manuel), responsável por guiar as crianças ao longo da praia e que as elucida sobre a história da Praia da Vieira, nomeadamente sobre a origem dos seus apelidos. Estas, que pouco conhecem sobre a sua própria história e a relevância dos seus apelidos, acompanham Quiné, que lhes mostra os seus antepassados através dos locais da Praia. Campos torna-se Quiné e o espectador torna-se numa criança que desconhece um passado desta praia perto de Leiria.

Este filme está a representar uma comunidade que tem os seus maneirismos e os seus gestos ligados aos seus antepassados, mas parece que *Gente da Praia da Vieira* contém alguns momentos que se podem comparar a certos momentos históricos portugueses. Num primeiro exemplo, encontramos jovens da Praia que tentam reabilitar as casas da Vieira e melhorá-las tendo em conta as condições degradantes em que se encontravam. Em 1975, um ano depois da revolução, com a queda do fascismo, Campos coloca no seu filme a luta contra este fascismo. Jovens que se queixam das péssimas condições em que vivem por culpa de desprezo da burguesia: “(...) essa Júlia Cunha, que era a maior fascista cá da terra, é uma exploradora. Só ela no tempo do Caetano e do Salazar é que vivia bem”. Logo de seguida, surge um arquiteto da Praia que se queixa da possível destruição de um património nacional, as casas de madeira da praia.

Campos ilustra aqui dois problemas, sem apoiar visivelmente um dos lados. Colocando em jogo os dois, tenta encontrar uma possibilidade de diálogo entre os mesmos. Um lado luta por melhores casas que precisam de condições mínimas para quem nelas habita. Esta é uma luta pela higiene básica. Ora, o segundo homem que surge, sentado numa cadeira, visivelmente mais confortável do que os jovens que surgem a trabalhar no plano anterior,

queixa-se da destruição de um património da Praia, esquecendo em parte as terríveis condições em que esse património se encontra e de quem construiu esse mesmo património: “A água é o que os une, a discussão sobre as casas é o que, naquele momento, os divide.” Campos, de facto, não escolhe um lado do problema, mas através da montagem e dos planos oferece ao espectador ferramentas para este perceber como o fascismo funcionava e oportunidade de ver os dois destas situações.

Ao longo do filme vão surgindo narrações de crianças que falam do tempo dos seus avós e de como estes tinham pouca comida e más condições de vida devido ao fascismo. Mais tarde, surgem vários planos de famílias perto do rio a lavar a roupa e, pouco depois, um homem que em conjunto com a sua mulher vai pescar. A cada um destes são atribuídas tarefas: a mulher conduz o barco remando e o homem prepara a rede de pesca que vai ser lançada. Este é um momento de sustento, um momento antigo que perdura, a pesca necessária para vender ou comer, a pesca como modo de sobrevivência.

O som é também um aspeto fundamental. Inicia com som ambiente, o som da água que é personagem principal desta cena, que é interrompido por um jovem que fala sobre o “antigamente”, de como o barco era a casa dos pescadores, para além do seu ofício, o espaço onde viviam. De seguida, uma música embala, tal como o barco, esta cena de pesca. Depois de vários planos em que vemos todo este processo da pesca com rede, em que o homem bate com um pau na água para levar os peixes à sua rede, surge o final da pesca onde, com a ajuda de uma criança, retiram o peixe pescado, um breve momento que resume a História de um povo. O homem procura na rede os peixes que apanhou para os recolher. Enquanto isto, uma criança, talvez filha ou neta deste pescador, vai puxando o fio da rede para o arrumar e, numa brincadeira, bate no peixe fazendo-o saltar com o impacto. Este é suposto ser um momento de aprendizagem, um momento de passagem do ofício, de um homem adulto que ensina à criança o seu trabalho, provavelmente de uma vida, e assim passar este legado. No meio deste momento, em que podemos considerar estas duas pessoas adultas, trabalhando para o seu

sustento, surge uma atitude que revela a efetiva condição infantil: a criança arruma os fios de pesca em conjunto com o seu familiar, mas foge para esta brincadeira, porque continua a ser uma criança, inocente e ingénua.

Através da montagem, Campos constrói uma sequência desde a apanha da pesca até à cena que se segue onde uma mulher se encontra a cozinhar um peixe. O processo desde a apanha até ao seu consumo é exemplificado, sem palavras, mas através de ações e da demonstração deste ofício. Perto do final, há um outro tipo de pesca, onde Acácio de Almeida (diretor de fotografia) se coloca dentro do barco em conjunto com os pescadores, encontrando-se na perspetiva contrária dos mesmos, avistando a praia enquanto os pescadores se encontram virados para o horizonte remando. Este é um momento que remete para a característica do povo português de se aventurar no mar, de arriscar a própria vida no mesmo para sobreviver, neste caso através da venda e da alimentação do peixe. Com Acácio a acompanhar as ondas, conta-se uma história de um povo e de um país que se aventura no mar em busca da sua sobrevivência. Campos demonstra este tempo presente dos pescadores e mostra também um passado quando surge um plano anterior onde num rio se encontra um barco naufragado onde crianças brincam na água perto do mesmo. Há uma noção de um passado que não foi esquecido em contraste com um presente que, continua a ser de luta, mas com um objetivo diferente, o da pesca.

Campos foi um cineasta extremamente importante para a história do cinema português, que escolheu documentar o povo do seu país; e fê-lo com tanto apreço pelo mesmo. É relevante valorizar estes filmes de Campos que tanto contribuem para a representação de um país através do seu passado e do trabalho que estas comunidades, como as da Praia da Vieira, demonstram ter e que lutam fortemente para preservar e proteger as suas terras e as suas gentes. Campos transmite este apreço que tem pela Praia onde viveu e pelos locais como a comunidade que nela habitam. Em *Gente da Praia da Vieira*, Campos transmite uma sensação inicial de luta, de uma liberdade pela qual se tem de lutar diariamente e perto do final mostra esta gente da

praia que trabalha pela construção de uma vida melhor que a dos seus antepassados, uma vida justa e decente para todos. Em simultâneo, também nos fica evidente que é a História de um povo, a vontade que o mesmo tem em resolver os problemas que o assolam e lutar contra eles com os meios que tem à disposição.

GENTE DO NORTE OU HISTÓRIA DE VILA RICA

Sofia L. Sequeira



Dos filmes visados neste livro, seria possível estabelecer várias relações. *Gente do Norte ou História de Vila Rica*, *O Movimento das Coisas*, *Outros Bairros* e *Água Mole*, em particular, constituem uma constelação caracterizada pelo registo de realidades na iminência de desaparecimento e pela urgência que tal ensejo imprime ao gesto de filmar. Semelhante disposição estaria, por exemplo, na origem de *Vilarinho das Furnas* (1971), fixação da aldeia homónima, prestes a ser submersa por uma barragem; referindo-se às dificuldades da empreitada, afirma o seu

realizador, numa entrevista incluída em *Falamos de António Campos* (2008), que, frustradas as primeiras tentativas, sempre insistia, pois “moía[-o] não captar aquelas imagens, que eram as últimas”, desejando que “alguma coisa fica[sse]”. Comparável é a “e-moção” que orienta Chantal Akerman, numa premência superlativada em *Do Leste* (1993), filme rodado no leste europeu após a queda da União Soviética. A seu respeito, afirma a realizadora, na esteira de Campos: “Enquanto ainda há tempo, (...) [g]ostaria de filmar tudo. Tudo o que me comove.” (apud Bergstrom, 2003, p. 110).

Curiosamente, em termos praxiológicos, a consubstanciação da urgência de filmar o que vai morrer tende a concretizar-se em processos longos, não se coadunando com a instantaneidade, como se a prática (e o visionamento) do cinema consistisse numa derradeira possibilidade de se demorar no espaço em vias de desaparecer. Eis a razão pela qual tal prática se afasta, no caso português, de uma outra igualmente nascida da urgência, a do cinema de *Abril in stricto sensu*, consagrado a captar um processo, o revolucionário, por natureza em constante mutação.

Membro fundador da cooperativa Cinequanon, Leonel Brito praticara muito desse cinema pressionado pelo acontecimento. Mas é justamente ele quem insere *Gente do Norte* numa atitude diferente, de reincidência na ficção, da qual, explica, os membros da cooperativa haviam exorbitado, impelidos pelo momento histórico, a ela volvendo após exame da produção elaborada (*Extra, s/d*):

As pessoas que a compunham [Cinequanon] estavam ligadas por projectos de fundo comuns – os filmes de ficção. Mas foi necessário repensar (...) a nossa actividade (...), não só porque tinha caído a censura, mas porque o momento histórico o exigia. Havia milhões de espectadores ‘à nossa espera’ e um filme de fundo leva um ano a fazer...

(...) O 25 de Novembro introduziu uma paragem. Após uma reflexão sobre o trabalho feito (...), retomámos os antigos projectos de ficção. É assim que surge *Gente do Norte*. (...) Já não se tratava daqueles filmes feitos em 8 dias...

Com efeito, a crítica salienta a proximidade e o conhecimento demonstrados relativamente a Moncorvo, relevando a circunstância de tanto Leonel Brito como Rogério Rodrigues, autor do texto lido em *over*, serem naturais da vila, concorrendo para a obra uma dupla focalização interna. Para os autores, é de um movimento de regresso que se trata, entendendo-se aqui “regresso” em vários sentidos, entre eles o do regresso à infância, no que ela pressupõe de memória pessoal, mas também de memória coletiva partilhada: “Fizemos este filme com a urgência da infância readquirida”, lê-se na declaração de intenções que acompanha a obra.

Ao retorno associa-se uma ideia de retribuição, apontada por Leitão Ramos (1989, p. 175), para quem Brito “penetrou [a “realidade transmontana”] por dentro [...], ao jeito de uma quase dívida para com as pedras e as gentes que agora é paga em imagens e sons”. Semelhante “dívida” paga-a *Gente do Norte* adoptando um procedimento de tipo arqueológico, instituído de início: sobre vestígios arqueológicos, esclarece a voz-over que “[d]e quando em quando, nas ruínas do povoado descobrem-se moedas e objectos já rudimentarmente trabalhados, enquanto a charrua rasga o solo (...)”. Acontece que nem a charrua nem os artefactos descobertos por acção da lavoura figuram na imagem, sendo antes trazidos à superfície filmica pelo texto, que se anuncia entidade agregadora de elementos que, mesmo não visíveis, se encontram contidos na paisagem.

A operação aqui levada a cabo serve de metonímia para o filme. *Gente do Norte* funciona como alfaia arqueológica, trazendo à tona estratos profundos, desenterrando, misturando. O seu objeto é a paisagem de Moncorvo, também ela instanciada na sequência em apreço, posto que “paisagem” se deve entender, aqui, enquanto conjunto de temporalidades inscritas num mesmo espaço mediante traço duradouro, embora sujeito a metamorfose.

Numa entrevista-depoimento (*Diário Popular*, 1977), Brito afirma procurar, “através do cinema”, “comunicar, ligar as pessoas, pô-las em diálogo (...), para que interligando filmes e problemas, valores culturais que se extinguem, (...) processos históricos que decorrem quase ignorados, as coisas sejam conhecidas”.

Destaca-se, efetivamente, em *Gente do Norte*, uma insistência na ideia de ligação, que, na declaração de intenções, figura mesmo como motivação da obra: “ligar, por uma dolorosa memória, cinco séculos de viagem e Império que, com o 25 de Abril, viram fechado o seu ciclo”. Ora, o verbo “ligar” está na origem etimológica da palavra “religião”, sendo a função de religação, não raro, atribuída ao cinema, no seu período áureo por vezes encarado enquanto nova igreja, pela potência comunitária, propiciadora de encontro e comunhão.

A ambição, portanto, não é de somenos, mormente se o escopo almejado para tal (re)ligação não é senão o de um tempo longuíssimo. Visa-se uma historiografia *ab ovo*: a *voz-over* refere o “arranque da memória colectiva” e cita o cronista Fernão Lopes, sendo ao comentar (expandir) tal referência que confirma a sua função unificadora. Não se limitando a convocar diferentes historiografias, antes as coloca sob o mesmo contínuo, superando a variável temporal mediante sugestão da repetição (variação ou eterno retorno) dos mesmos gestos e vivências.

Mas nem só histórico-temporal é a concreção operada. Outras dimensões há igualmente unificadas, como denotam as disjunções no discurso da/ sobre a obra. Confluem realidade e lenda, somam-se fontes históricas e testemunhos contemporâneos, sobrepõem-se ordens de experiência – pessoal, coletiva, ritual, laboral... – e de memória: memória do povoado e da paisagem, memória autoral – o texto de Rodrigues assume-se subjetivo, a ponto de se expressar na primeira pessoa: “Lembro-me, já não era tão pequeno como isso” –, uma memória pessoal parcialmente formada na memória comum que, havendo herdado, transmite.

Gente do Norte intenta abarcar a máxima amplitude e, podendo-o, estabelece continuidades entre instâncias aparentemente desconectadas. Exemplo paradigmático disso é o modo como recupera o discurso de Maria guitarrista, exercendo a sua veledade aglutinadora mediante conexão entre o sujeito particular e a situação sócio-económica geral. Assim, se Maria – única figura nomeada numa fauna anónima, constituída por indivíduos “sem história,

sem ter nada com a História” – termina o seu depoimento esclarecendo que “[e]nquanto puder, trabalho; quando não puder, não trabalho, que eu não sei o dia de amanhã”, a narração em *over* recomeça, sobre minas abandonadas, através do advérbio “também”, de uso recorrente no texto, que prontamente institui uma relação de contiguidade: “Também sem saberem o que será o dia de amanhã, as minas não trabalham”.

O imenso arco temporal e fenomenológico que *Gente do Norte* mobiliza acha-se num ponto de ruptura sem retorno, como o início da obra presto anuncia, ou não abrisse com um velório. A iconografia da morte ressurgirá, sobretudo na instância da procissão do enterro do Senhor. Acompanhando-a – e à exploração da figura da ruína, que lhe é correlata –, tem-se o estabelecimento de uma oposição entre um “bloco duro e profundo” (Pina, 1977), bloco imemorial e atávico, e um momento histórico particular, entendido enquanto princípio de fractura e inauguração de um novo estado de coisas. Assim denota uma diferença assinalável no regime de marcação temporal: se escasseiam marcações históricas precisas na menção ao todo pretensamente homogêneo e, logo, pouco diferenciável do “bloco duro e profundo”, verifica-se a marcação reiteradíssima do momento presente, resultando o contraste entre a vagueza longeva de expressões como “sempre”, “desde há mil anos” e a atualidade assinalada nos advérbios “hoje” e “agora” e na própria datação do filme: “Moncorvo, Abril de 1977”.

Coexistem, portanto, em *Gente do Norte*, dois paradigmas em tensão, o da tradição e o da contemporaneidade. Os autores, corpos ausentes, transmitem uma narrativa, a da memória e do passado, enquanto certos corpos presentes no filme, os corpos jovens que nele pululam, fornecem outra(s). Resulta um interessante desdobramento através do qual, *Gente do Norte*, note-se a copulativa, “restitui (...) a descrição (...) de Moncorvo e do seu termo” (Pina, 1977a), mediante captação da coisa e do seu crepúsculo, da coisa enquanto desaparece, em estado morrente-nascente, em estado de transição: Moncorvo histórico, seu desaparecimento, Moncorvo por vir.

Se tais estados (ainda) coexistem, um declina, enquanto o outro se impõe. À iconografia da morte responde a força anímica de uma juventude transbordante, cujos depoimentos assinalam mudança, como claramente exemplifica, num retrato coletivo, o seguinte discurso: “Eu noto uma diferença na aldeia, uma evolução bastante grande. Em 66, 67, que é quando eu me fui embora, estavam muito mais arreigados aqueles costumes antigos do que agora”, observação concluída em concordância com o espírito do tempo: “Vão-se mudando as estruturas, vão-se mudando as mentalidades”.

A dinâmica em jogo explicita-se maximamente na sequência pré-final (depois, apenas a imagem, recorrente e simbólica, de um comboio em trânsito). A partir dos 49m06s, capta-se um conjunto de homens deambulando sem fito numa praça, segundo um movimento pendular, clausura duplicada pelo enquadramento. A *voz-over* enuncia as suas derradeiras frases:

Os velhos são os últimos, já não são poder. Os passos deles são passos para a morte, ao lado da indiferença dos vivos. Com eles são as casas que morrem, os legionários que pertencem à História, as procissões cada vez mais curtas (...). No tempo sem estudantes, a praça é um museu de velhas figuras que recordam sempre os mitos que o futuro nunca cumpre, mas o tempo da praça sem estudantes chegou ao fim.

Surge, então, a procissão do enterro do Senhor, captada mediante *zoom*. Mas, diluindo-se este, revela-se, do outro lado da praça, uma camioneta escolar, posta em primeiro plano, à frente da procissão, ao cabo ocultando-a; e se os velhos são figuras mudas, as vozes infantis constituem o último som diegético do filme. Eis a dolorosa, mas inevitável, superação do(s) velho(s) pelo(s) novo(s), este(s) reivindicando o seu direito sobre aquele(s) num movimento sempre renovado.

Reconhece-se ao filme o carácter ambivalente, a dimensão trágica da mudança: a perda constitui o contraponto do progresso. Daí que, se Brito e Rodrigues nos “dão conta do homem novo e dos erros do homem velho”, o façam “sem acinte, por vezes com pena, aqui e além com certa compaixão” (Pina, 1977a); daí que a nota de intenções refira a “ternura da destruição”.

Tanto mais se o que está em causa não é somente a perda de um mundo senão também a iminente claudicação da possibilidade historiográfica, que o poderia tornar compreensível, mesmo depois de consumada a sua desapareição.

Aos 44min05, a câmara acha-se no interior de uma casa vetusta, da qual transita para o exterior, captando a fachada de uma habitação tradicional. Inicia-se, então, um *travelling* com deslocação para a casa ao lado, típica casa de emigrante, construída de modo outro; em sentido inverso, como se em direção ao mundo do passado que é o seu, passa um volto montado num burro.

Gente do Norte assume-se enquanto reduto de preservação e transmissibilidade. Desde logo, capta, guardando-a, a herança cultural condenada ao desaparecimento; ademais, parece garantir a hipótese de uma historiografia mínima, na medida em que fixa a sua impossibilidade no momento ambíguo em que ela começa a instituir-se, tornando inteligível um processo que deixará de o ser.

Força de concatenação contra a perda, *Gente do Norte* intenta ligar o que, breve, deixará de ser apercebível enquanto continuidade, funcionando como suporte que, ao contrário do seu objeto, sobrevive cristalizado à passagem do tempo e pode, por isso, oferecer-se como vestígio. Tende para a vocação que, na sua forma mais depurada, se acha em *Histórias da América* (1989), quando a voz de Chantal Akerman narra uma parábola hebraica cuja ativação se torna impraticável, em resultado de uma sucessiva perda que culmina na inexistência mesma de interlocutor a quem transmitir a narrativa. O cinema surge, então, como essa voz sem corpo, voz diáfana e imaterial, que conta a história apesar de tudo e no fim de tudo, descrevendo uma prática, ou a memória dela, quando já não há a prática, guardada pelo filme na performance-traço da sua desapareição e futura (in)visibilidade.

O AUTO DA FLORIPES

Cátia Diogo



“O CPC-CCP é um ‘Cineclube’, ou seja, uma agremiação cultural que se integra na seguinte definição: ‘É considerada como Cine-Clube toda a associação de fins não lucrativos, tendo por objeto principal a divulgação do Cinema. Os cine-clubes contribuem por todos os meios para o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos, da técnica e da arte cinematográficas; para o desenvolvimento de intercâmbios culturais cinematográficos entre os povos e o encorajamento do filme experimental.’” (Art. 5º dos Estatutos, Cineclube do Porto, s.d.)

Fundado no Porto, em 1945, o Clube Português de Cinematografia (CCP) é uma associação cultural que visa a divulgação do cinema em território nacional e internacional (com atenção à produção portuguesa), a capacitação dos públicos em torno da arte cinematográfica e das suas técnicas, bem como a estimulação de produções experimentais próprias. É neste último ponto que a secção de Cinema Experimental do CCP, criada na década seguinte, pretendia atuar.

O Auto da Floripes (1958) nasce como um projeto coletivo que pretendia documentar a representação popular do Auto homónimo que acontecia na aldeia das Neves, em Viana do Castelo, que serve de palco para a pantomima há vários séculos. O filme pode ser decomposto em duas partes: inicialmente uma visão sobre a aldeia, e seguidamente o acompanhamento da representação teatral.

Sobre esse movimento, Pedro Mota Tavares (2019, p. 87) argumenta que a primeira parte descreve a “geografia humana” que compõe o lugar das Neves, reforçado “pelos retratos de alguns moradores locais no exercício das suas lides diárias” e da sua preparação para o evento que se avizinha. A segunda parte transpõe esses residentes do seu quotidiano para o estrado teatral onde se representa a cena, funcionando também como corte abrupto que se dá sensivelmente a meio da película, onde os planos, o som e o próprio ritmo de montagem se tornam mais dinâmicos, evidenciando a “intenção dos cineastas em preservar uma unidade na relação entre o espaço, o tempo e os seus intervenientes formais”.

Nesta perspetiva, o ato cinematográfico presente neste filme poderá ser considerado simples, já que um grupo de amadores se interessam por uma festividade local e deslocam-se até uma aldeia no interior do país para captar esse evento num determinado momento através dum gesto observacional. Porém, é a impressão de simplicidade e de dissonância dos cânones cinematográficos portugueses que torna este filme fundamental, permitindo-nos assim descobrir esta obra que foge dos cânones dos filmes mais comerciais.

Apesar da importância e notoriedade que hoje se reconhece ao CCP na história do cinema português, na época teve de lidar com a “oposição” das ideologias propagandeadas pelo Estado Novo, que operava um cinema positivo e alegre, popular e fácil (para o público), onde não apresentavam problemas nem dúvidas, e a penetração na realidade era superficial (Pina, 1977, p. 43). Contudo, em 1955, o projeto que António Ferro tentou implementar estava esgotado e, “quer se goste quer não se goste”, foi o cineclubismo que influenciou a reforma do cinema (p. 61).

Portanto, neste filme existe um claro afastamento da produção de massas, nem que seja pela utilização da película de 16mm, que estava associada ao cinema de amadores, já que as grandes produções usavam 35mm. Poderiam ter sido usados os formatos de 8mm ou 9,5mm, com menores custos associados, mas o 16mm permitiria uma circulação mais abrangente, cultivando uma reputação de “rebeldes” para os cineastas de “câmara na mão” e para o sistema de projeção portátil de 16mm (p. 63). Por outro lado, o Decreto-Lei n.º 41 062 impunha sanções e inviabilizava a circulação de filmes de formato inferior a 35mm, tanto pelo pagamento de taxas para a sua comercialização como por restrições de exibição, mas o seu Art. 7.º permitia os filmes de formato reduzido (de carácter cultural, jornais de atualidade e de espetáculos para crianças) pudessem circular livremente. Tendo por análise estes dois artigos, *O Auto da Floripes* encontrava-se, na altura, na situação-limite de poder ser exibido livremente ou ser apreendido.

Por outro lado, esta obra também reflete o pensamento cinéfilo defendido pelos estudantes universitários que também integravam os cineclubes e defendiam ser necessário que o cinema refletisse “a terra, a vida, a sociedade, os problemas, de um modo que não avilte formalmente” (p. 62), mas também que o cinema fosse um “processo de fixação” da cultura popular, estabelecendo uma relação entre esse processo e a produção de uma ideia de identidade nacional” (Costa, 2020).

Consequentemente o filme trabalha no limbo entre o pagão e o religioso, espelhando uma possível reflexão em torno do próprio país: por um lado, sobre como a regência política portuguesa queria que o país fosse entendido e visto, e por outro lado, como ele era realmente (com os seus desejos e as manifestações de um povo que se opunham culturalmente à religiosidade das normas).

No seu expoente, *O Auto da Floripes* é sobretudo uma experimentação de técnicas, de formas de olhar e estudar, comunicar com as pessoas e trabalhar narrativas num ato de celebração total, que não visa unicamente o produto final, mas a vivência de explorar a ação naquele tempo e espaço. Tendo por base as técnicas de pesquisa social, os métodos experimentais “consistem essencialmente em submeter os objetos de estudo à influência de certas variáveis, em condições controladas e conhecidas pelo investigador, para observar os resultados que a variável produz no objeto” (Gil, 2008, p. 16). Logo, no filme em estudo subsiste uma clara intenção no olhar da câmara e do som através de ato experimental sob um ritual antigo que se repete periodicamente e é parte integrante de um bloco de tempo isolado. Mas é também um ato do cinema a olhar para a arte, para o mundo que se representa a si próprio e que se altera ao longo do tempo em parcelas.

A maioria dos técnicos eram amadores, entendendo-se “amador” por alguém que, por gosto e não por profissão, exerce qualquer ofício ou arte e revela alguma inexperiência num assunto ou atividade. Porém, a equipa adotou métodos de pesquisa e rodagem quase profissionais, visto que visitaram inúmeras vezes a aldeia e elaboraram o mapeamento do local e dos habitantes, a compuseram “uma espécie de montagem de referência” (Monteiro, 1974, p. 24), e existiu uma constante discussão de ideias em equipa visando a colaboração de todos. Entendendo-se que cineasta é qualquer criativo que compõe a equipa (Penafria et. al, 2016, p. 10), *O Auto da Floripes* já operava uma Teoria dos Cineastas: através do trabalho coletivo – onde cada indivíduo com as suas qualidades, disposições e ideias – poderia produzir-se um projeto comum.

Os movimentos cineclubistas procuravam a expressão “livre” que encontraram no cinema mais autoral, em “filmes de carácter mais experimental, ou que não passavam no circuito comercial, abrindo espaço para a crítica cinematográfica” (Ferreira, 2018, p. 31). Mas através de criações colaborativas como *O Auto da Floripes*, não acabariam por se distanciar da noção de cinema de autor? Considerando a Teoria dos Cineastas, os vários técnicos até poderiam ser autores individuais com as suas próprias ferramentas, mas através do trabalho coletivo contemplaram um estado de experimentação e autoral muito maior. E ao invés de haver apenas um autor que concebe, organiza e faz nascer o filme, concretizou-se assim uma obra singular assinada coletivamente e que não individualizou através dos créditos nenhum dos cineastas nos seus cargos técnicos, à exceção dos atores e dos montadores da banda sonora. Portanto, o autor pode ser um coletivo artístico e técnico.

Henrique Alves da Costa (cit. in *O Auto da Floripes press kit*, 2020, p. 6), que esteve diretamente envolvido no processo, declarou mais tarde:

“De resto, nunca se tentou, em Portugal, fazer um filme desta natureza e poucas vezes algo terá sido feito, em trabalho de grupo, com tanto amor e tão poucos recursos técnicos e financeiros. E não nos esqueçamos: todos quantos trabalharam no filme eram amadores inexperientes e amadores de fresca data.”

Decerto que as passagens dos diversos envolvidos neste projeto – António Reis, Alves da Costa, Rui Ramos, Luís Ferreira Alves, e tantos outros – pelo Cineclube do Porto proporcionaram um espaço laboratorial (o que hoje é oferecido nas escolas) onde se capacitaram para os projetos que vieram a fazer parte posteriormente. António Reis, em coautoria com Margarida Cordeiro, realizaria filmes como *Jaime* (1974) ou *Trás-os-Montes* (1977). Henrique Alves da Costa dirigia o Cineclube do Porto desde os anos 50, consagrando-se também como autor de textos e obras sobre o cinema português, para além da intensa atividade como crítico de cinema em diversas revistas e jornais. Rui Ramos conta atualmente com uma extensa obra composta essencialmente por curtas-metragens documentais e horas de contínuas emissões

televisivas, dividindo a sua paixão do cinema entre a educação, a investigação, produção e realização televisiva. Luís Ferreira Alves desenvolveu a sua atividade artística em torno da fotografia arquitetónica e realizou vídeos sobre arquitetura e cultura.

Em suma, tal como o triângulo em que foi rodado, na convergência de três freguesias do concelho de Viana do Castelo (Barroselas, Mujães e Vila de Punhe), *O Auto da Floripes* também convoca outra relação triangular: a técnica, a experimentação e o amor ao cinema.

O MAL-AMADO

Sofia L. Sequeira



Em *O Existencialismo é um Humanismo*, Jean-Paul Sartre recorre a um célebre exemplo para iluminar a singularidade humana. Ao invés do corta-papel, concebido segundo leis de fabricação adequadas a determinada finalidade, e no qual, portanto, a essência precede a existência, o homem é entidade contingente, não contendo em si um princípio definidor; nele, a existência precede a essência: o homem primeiro existe, depois apercebe-se da sua existência e do absurdo que ela encerra e, enfim, cria-se a cada instante, criando, concomitantemente, uma imagem possível da humanidade.

Sentado à secretária do seu novo emprego, a primeira coisa que João Soares faz é brincar com um agraphador, entalando o dedo numa simulação controlada de perigo. Curiosamente (ou talvez não), o referido exemplo *sartriano* é correntemente parafraseado com alusão não a corta-papel mas a agraphador. Ora, num filme saturadíssimo de citações, tanto diegéticas como extra diegéticas, parece possível que *O Mal-Amado* acomode interpretações de pendor existencialista.

Retomando os termos *sartrianos*, poder-se-ia descrever o momento em causa enquanto confronto entre um objeto de génese e utilidade pré-definidas e um sujeito desprovido de natureza intrínseca, indefinível aprioristicamente, antes em processo de (auto-)produção. Acontece, porém, que tudo, neste filme, parece concorrer no sentido de vedar ao protagonista o estabelecimento de um processo de constituição identitária: as circunstâncias constroem o movimento através do qual João poderia *tornar-se si*, impondo-lhe uma série de funções biográficas, papéis sociais que o pré-existem, devidamente constituídos e associados a expectativas que, pressão (auto-)imposta no sentido do cumprimento de determinado ideal, epitomam a precedência-imposição da essência à existência. Oscila-se, assim, entre a ideia de livre arbítrio e a sugestão de determinismo e mesmo fatalismo, a impressão de impotência e claudicação da agência.

O presente texto começará por descrever os obstáculos postos à individuação das personagens para sugerir que o cinema lhes fornece meio de consciencialização e subjetivização, o que poderá parecer contraditório, na medida em que, entre os fatores explicativos da reificação das personagens (constrangimentos político-culturais do Estado Novo e do tecno-positivismo, profusão de expectativas, recurso exclusivo a uma linguagem saturada e impura, influência do destino) se conta a aposta de Matos Silva na tipificação, necessária à sua assumida pretensão analítico-crítica. Ainda assim, nos intervalos ou pontos de ruptura da representação, a autenticidade irrompe como fulguração triste ou derrisória, ou como constatação desdobrada da sua própria impossibilidade.

O *Mal-Amado* inicia com uma transição entre *personae*: ex-estudante, João faz-se assalariado. São estas, com a de soldado, as funções sociais que organizam a existência do protagonista; em torno delas, orbitam outras, sobretudo de pendor relacional (familiar, amante...), mas também ideológico (consumidor, herói patriótico...). Contudo, se a entrada na narrativa se faz por intermédio da preparação para o primeiro dia do primeiro emprego de João, antes de nos debruçarmos sobre a natureza, ela mesma anti-individuante, da ocupação laboral iniciada, importa ressaltar que a transição entre possibilidades biográficas, entendida enquanto entrada na vida adulta, implica uma reformulação do corpo – aparência e linguagem –, numa demonstração de biopolítica reveladora do modo como a chegada ao mundo do trabalho constitui também uma aproximação ao modelo representado pela personagem do pai, o chefe de família.

É, de resto, o pai, figura de autoridade, quem articula uma determinada aparência (tipificada no cabelo longo) com a atitude contestatária, acrescentando ao todo a questão da linguagem, correlativa da do poder: tal como, ao trocar a faculdade pelo emprego, João muda de aspeto, assim deve abandonar uma certa dicção, mor de melhor se ajustar à função da vida adulta. João utiliza a linguagem enquanto forma possível de resistência, espécie de crítica inconsequente, que se manifesta pela utilização de jogos de palavras e pela verbalização de referências que apenas o próprio e o espectador estão em condições de entender – por exemplo, a circunstância de ter estudado Económicas “economicamente”, como explica a Inês. Atravessadas por discursos que as antecedem e através delas se prolongam, as personagens falam por citações, explícitas e voluntárias ou implícitas e inconscientes. João sabe-o: num *flashback*, riposta a um colega de faculdade: “Detesto frases feitas”.

O dispositivo fílmico incorpora trechos literários – sobre o genérico, ouve-se “A Sulamita”, de Antero de Quental, e a passagem sobre o corvo advém de “The Judgment of the Bird”, de Loren C. Eiseley. Mas, sobretudo, a realização transporta tal procedimento para o âmbito puramente cinematográfico

– daí que este filme cinéfilo acuse influências da *Nouvelle Vague*, do cinema pós-Maio de 68, de um *bretchianismo* antinaturalista e auto consciente, que nele convive com um realismo de pendor por vezes documental. O Novo Cinema Português integra, claro, o entrecruzamento em questão, manifestando-se a sua herança, inclusivamente, em termos iconográficos, já que a obra incorpora índices dos títulos mais icónicos do movimento: Belarmino surge no retrato sociológico coletivo plasmado n’O Meu Café, e o desenlace do filme quase parece uma rima variada d’ *Os Verdes Anos*, com inversão do inesperado crime passionnal.

O protagonista reconhece participar numa sociedade de consumo, identificando os efeitos deletérios inerentes a tal modelo, que, em última instância, obsta à constituição identitária dos sujeitos. Note-se a longa enumeração, reiterada pelo polissíndeto, através da qual veicula a sensação de excesso e saturação, os empecilhos do “dia-a-dia que nos estraga”, aludindo a convenções e expectativas sociais, a mecanismos de controlo, e acusando, ultimamente, a impressão de desencontro consigo mesmo a que tal aparato o constrange. Adiante, n’O Meu Café, João insiste na ideia de aprisionamento resultante da experiência de uma liberdade deflacionada, única possível no seio da sociedade capitalista de consumo, fundada na mercantilização, e prossegue reconhecendo a (própria) susceptibilidade à alienação, recorrendo, novamente, a uma enumeração potencialmente infinita, marcadora do processo de acumulação.

O carácter tecnicista e desumanizante do posto de João fora insinuado de início: repare-se na primeira captação do prédio de escritórios, que um acentuado plano contrapicado torna imponente, sugestão para que contribui o simultâneo som de um avião; o cenário laboral é asséptico e labiríntico, sobretudo a princípio, quando João, incapaz de se orientar, necessita de pedir direcções. Para a impressão geral de mesmidade e desumanização contribui ainda a especularidade burocrata resultante do encontro do protagonista com um outro Soares, contínuo que ali trabalha há dezasseis anos, sua virtual imagem futura.

Mas se tudo isto permitia entrever as características do universo em que João se insere, a última sequência fílmica projeta uma certeza de exponenciação. *O Mal-Amado* termina na sessão de apresentação de um centro mecânico, uma formadora discursando para funcionários recém-admitidos, voltados de costas para a câmara; entre os empregados, Leonor, que a dada altura se vira para o lado do ecrã e assim permanece até ao final do filme, quebrando, abatida, a quarta parede, também ela prestes a começar um novo emprego, versão atualizada do anterior em que a recolha-tratamento de dados, não mais dependente de análise humana, passa a fazer-se com recurso à informática. Leonor é submetida a um desfoque esporádico, que, ao cabo, alastra a toda a imagem, distorcida ao limite da ininteligibilidade. Contrariamente, impõe-se o ruído pós-humano, que persiste, maquinal, sobre o negro da tela e a palavra “Fim”.

Entretanto, as funções sócio-teatrais não se esgotam no âmbito laboral. Na contígua esfera amorosa, João é tentado enquanto amante de Inês, logo, *ad continuum*, enquanto duplo de Mário – o irmão desta, morto na Guerra Colonial – e enquanto futuro soldado, isto porque Inês procura construir João como substituto de Mário, identificado com um ideal de bravura e heroicidade. Também o pai do protagonista louvará Mário, morto “como um verdadeiro português”, confirmando que o modelo em causa, longe de se cingir ao universo familiar de Inês, corresponde a um tipo nacional.

João está, pois, destinado a repetir o percurso de Mário, de quem é simultaneamente oposto – um representa a heroicidade épico-trágica, o outro deprecia-a – e duplo diferido, porquanto, incapaz de converter a crítica em ação, o protagonista assume a condição de adiado, entremeando, com troadas acidíssimas (“Eu realmente não gostaria de morrer e muito menos por aquilo que ele morreu”), garantias de conformação. João habita a latência, a espera do que se considera inevitável e mais ou menos prestes, a mobilização, uma iminência marcada pelo recorrente tiquetaquear de um relógio. No relacionamento com Inês, torna-se figura de substituição, sofrendo um apagamento identitário simbólico; na sociedade, é previsível que venha a ocupar um lugar análogo ao de Mário e, ao cabo, vem a ser, como ele, vítima

da Guerra, posto ser devido à perturbação dela decorrente que Inês o mata, ou não fosse também esta personagem modelada por forças que grandemente enformam, ou deformam, o seu estar no mundo, vedando-lhe a chance de singularização por via de um trauma distorcivo que nela age e a faz agir.

Assim, Inês leva a cabo um trabalho de transferência psicológica num espaço cénico – sua casa – saturado de representações do irmão fantasma, ausente presente que paira sobre o filme através de uma imensidade de sinais, ou não tivesse Inês “[ficado] com tudo o que era dele”. Confirma-se, neste cenário, a instrumentalização de João enquanto meio ao serviço de um fim, o devir Mário orquestrado por Inês. Não por acaso, os momentos de maior envolvimento entre João e Inês identificam-se com instantes de máxima conjugação João-Mário, cumprindo movimentos que, através da mediação de objetos de transição, vão de Mário (objetualmente representado) a Mário (corporizado mediante transferência em João).

O Mal-Amado descreve uma série de contingências que obstaculizam a constituição identitária das personagens: a existência de constrangimentos contextuais e ideológicos; a atribuição social de funções biográfico-teatrais embebidas em expectativas; o expediente exclusivo de uma linguagem herdada entendida como alteridade condicionada e condicionante; a vertigem da descodificação positivista da sociedade de consumo; a ideia de representatividade, operando duplamente, enquanto efeito da organização social tal qual o filme a apercebe e enquanto escolha necessária do realizador, que, segundo uma lógica de articulação entre crítica e tipificação social, precisa construir a personagem como caráter médio comum. Acresce uma ordem de influência conotada com o destino, dotando o filme de redobrada aura fatalista, e encontrando expressão definitiva no apropriadamente intitulado “Fado da Sina”, que irrompe n’O Meu Café para anunciar uma existência marcada, logo, inescapável.

Advém uma atmosfera de condenação, mediada diegeticamente e através de expedientes técnicos, nomeadamente a organização do espaço sob o signo do labirinto armadilhado e o trabalho do som, do fatídico tiquetaquear,

preunciando a condenação aprazada, aos efeitos de continuidade sonora, que, não raro contrariando a percepção das personagens, reiteram a inevitabilidade da sua danação, assim na infiltração do eco dos ensaios numa cena de namoro, desmentindo a “segurança” sentida por Leonor, exultante da ausência de “olhos que vigiem,[...] os olhos da Alma”.

Apercebendo-se enredado nas teias da sociedade e do destino, João procura exercer uma resistência relativa – e invariavelmente falhada – a várias das funções biográficas que o coagem. Assim, a depreciação da vida de assalariado está patente em críticas à sociedade de consumo e à natureza da sua ocupação laboral, enquanto a resistência aos papéis coextensivos de adiado, futuro soldado e amante/personagem de Inês passa pela reprovação da Guerra, pela depreciação da farda e, ultimamente, pela decisão de romper com Inês, numa recusa em ser personagem, em favor da individualidade própria. Todavia, João habita uma posição dúbia, entre a resistência e a conformação. Ele repudia a sua atividade laboral, mas continua a exercê-la, repudia a Guerra, mas assegura cumprir “o dever” militar, desaprecia fardas, mas acede vestir a que Inês lhe estende.

Há, porém, duas instâncias em que a autenticidade de João, coartada pela modelação por forças extrínsecas, se manifesta. Tem-se a relação com Leonor, contraponto da que, enquanto personagem anulada, mantinha com Inês – junto de Leonor João expande-se, levando-a a reconhecer a sua *diferença* (individualidade) enquanto mais-valia (“Tu és diferente. Sinto-me bem contigo”). A tal companhia individuante junta-se a solidão desacompanhada, em que João, distante de forças modeladoras, exterioriza a sua verdadeira índole, ou o seu desconforto. A solidão fornece oportunidade e meio para a autenticidade.

A revelação por interposto cinema cumpre-se também na atenção prestada à gestualidade e nos longos *travellings* de João interagindo com o mundo que se lhe apresenta, tal na primeira saída de casa, em que, além de teatralizar uma sátira política, a face refletida num televisor, o protagonista desvirtua, pelo ridículo da repetição e pela arbitrariedade da destinação, o ritual da

vénia enquanto cumprimento veiculador de consideração pelos mais velhos. De resto, a (re)organização relativa dos corpos expressa o arco disposicional e relacional das personagens, como patenteiam as séries variadas dos ensaios – sugerindo a aproximação João-Leonor e o afastamento de Inês – e das boleias, aquela em que a inclusão do pai introduz um fator de perturbação redundando num aparte, dirigido por um enfadado João para a câmara: “Neste país em miniatura, respeitinho é que é preciso”.

Em *O Mal-Amado*, consciente ou inconscientemente, todos representam as funções biográficas delegadas pela sociedade, ora transitando entre possibilidades teatrais ora caricaturando-as, assim sucede, no gabinete de estudos, com o simulacro dos jogos discursivos dos setores sociais questionados. Enleadas entre forças modeladoras, as personagens, sendo-o, não são livres. Subsiste, porém, um reduto de individuação: o cinema, meio em que João e a mãe apercebem a sua situação, de tal modo que a teatralidade, desdobrada, se mescla de distanciamento e (auto)-crítica, assumindo uma forma não passiva, mas ativa, desde logo porque consciente, e, não raro, performaticamente acrescentada. Eis o momento, retomando o exemplo *sartriano*, em que aquele que brinca com o corta-papel se constata remetido para uma condição análoga à sua, condição imprópria de sujeito livre, nessa inteiração reaproximando-se da agência, momento em que, apercebendo-se ator, o indivíduo se torna menos personagem, porque personagem consciente, numa auto-consciência da teatralidade paradoxalmente manifestada pelo teatro e pela performance: a caricatura, o simulacro, a encenação linguística e gestual de tipos instituídos.

Além ou aquém disto, o cinema constitui-se veículo de revelação da autenticidade, “da[ndo] a ver” “o mundo interior” (Baptista, 2019) das personagens; em ocasiões como a rotina matinal de João ou o monólogo da mãe, a câmara parece resgatar estas personagens da tipificação que as engloba e constitui, operando como testemunha da existência, mais ou menos consciente, mais ou menos cerceada, de uma individualidade própria.

O MOVIMENTO DAS COISAS

Diogo Meireles Costa



Quando se filma um documentário etnográfico, tal como o nome indica, é registado um povo ou uma localidade, tendo como objetivo a captação da essência e da realidade dos mesmos. Mas cada indivíduo dentro de um coletivo é único e, apesar de estar inserido numa população, pensa e move-se de maneira diferente do resto dos habitantes com quem partilha o mesmo espaço. A abordagem que será aqui tomada é a atenção que a realizadora Manuela Serra dá a cada indivíduo no meio da população da aldeia de Lanheses, concelho de Viana do

Castelo, no seu filme *O Movimento das Coisas*, rodado entre 1978 e 1984, e a importância que esta singularidade tem no meio do povo e como a mesma influencia a vida desta população. Através de depoimentos da realizadora e outros textos, irei tentar entender como é que Manuela Serra foca a sua atenção em certas pessoas da aldeia de Lanheses.

O título provisório desta obra era “Mulheres”, depois alterado por Manuela Serra pois esta apercebeu-se que não iria querer fazer um filme com foco apenas em mulheres. *O Movimento das Coisas* é um filme que caiu no esquecimento durante anos. Ironicamente, o rio Lima, rio que banha a comunidade de Lanheses, é conhecido como o “rio do esquecimento”, coincidência irónica que a realizadora reconhece (alegremente) no filme *35 anos depois, O Movimento das Coisas* (2015).

Manuela Serra, uma mulher cidadina, saturada da vida da cidade, decide que o seu primeiro filme seria filmado no campo. Esta vontade de sair da grande cidade vem de uma curiosidade pela vida rural e a procura de uma sensibilidade que esta afirma só existir no campo (Castro, 2000, p. 196), uma vontade que nasce também da noção que a realizadora tinha sobre a inevitável perda daquele tipo de vida rural, a perda de um equilíbrio e harmonia que apenas se encontra no campo. Sozinha, viaja então por Portugal à procura da aldeia ideal, tendo já como critério encontrar uma aldeia situada perto de um rio (p. 195). Inicialmente, dirige-se ao Alentejo, onde fica plenamente desiludida com a falta de empatia das pessoas, afirmando que se sente mais confortável no Norte do país: “No Norte sempre entrei nos cafés, nas tascas, e bebia cerveja e vinho, nunca senti nada de desagradável em relação à minha pessoa” (p. 196). É então, através de uma amiga antropóloga que já tinha feito um trabalho em Lanheses, que a realizadora conhece esta aldeia no Alto Minho.

Com grandes problemas de produção e falta de tempo durante as rodagens, *O Movimento das Coisas* acaba por ser feito sem ter o devido cuidado que necessitava: “O filme perde porque lhe falta o trabalho final. “Não tive força física nem dinheiro para tanto” (p. 194). Manuela Serra sente-se

profundamente descontente com o seu filme, pois este precisava de tempo; de tempo para os habitantes se habituarem à equipa de filmagens e tempo para a realizadora explorar o local e as pessoas que filma (p. 195). Com metade do filme rodado em 1979, decide mostrá-la à Fundação Gulbenkian, que lhe concede algum dinheiro para terminar o filme. Sendo ainda insuficiente recorre novamente ao IPC, a que se segue um desentendimento no seio da Cooperativa VirVer. A realizadora fica então três anos parada, sem filmar.

Apesar de todos estes problemas, Manuela Serra constrói um filme que é capaz de contar uma história sobre as pessoas que filma, sobre a aldeia e sobre uma comunidade do Alto Minho, mesmo que o local onde o filme foi rodado apenas seja expressamente identificado nos créditos finais. Este filme é uma notável demonstração da sua dedicação pessoal e artística, um olhar metucioso e atento a todos os movimentos, a todas as pessoas e a maneira como os movimentos das pessoas influenciam as “coisas” e as movem. Nuno Lisboa (2007, p. 13) destaca a importância dos gestos e a forma como, involuntariamente, estes se tornam naturais para quem os vê e a maneira como cada gesto está ligado entre si através do ambiente onde estes acontecem. Estes gestos entram tão naturalmente na cabeça do espectador que, segundo Nuno Lisboa, com apenas um gesto, quase podemos adivinhar como serão todos os outros que vemos ao longo do filme: “É como se ao observarmos um único gesto pudéssemos deduzir todos os outros gestos que estão relacionados e, ao observar os gestos de alguém, poderíamos reconstituir o funcionamento de toda uma comunidade” (p. 13).

São estes gestos que fazem e demonstram como se move uma aldeia e a população da mesma, com gestos típicos de uma rotina que, repetidos diariamente, se tornam movimentos mecânicos para quem os faz, mas para quem os observa são novos, diferentes, singulares e mutáveis, variando sempre da pessoa que executa o processo. É com este olhar que Manuela Serra observa os habitantes desta aldeia, um olhar com foco em cada pessoa e com o intuito de extrair a singularidade e maneirismos de cada uma delas. Desde a primeira mulher que é apresentada no filme (Isabel), que inicia o seu dia a preparar o café enquanto se vai arranjando, e logo depois o bebe,

enquanto vai molhando o pão. Por último, Isabel está já na rua pronta para apanhar o autocarro, cumprimentando antes um homem que se encontra num posto de gasolina. São estas imagens que o espectador observa, este pequeno momento rotineiro que tanta relevância tem para todo o resto do filme, pois cada pessoa, mesmo pertencendo a um lugar, ou a um povo, é o seu próprio ser e tem a sua individualidade e a sua forma de fazer as coisas, mesmo que da forma, aparentemente, mais comum e regular.

Vários exemplos se podem encontrar ao longo do filme desta rotina: o trabalho diário exercido pelos camponeses, e a maneira como o fazem; uma senhora que prepara a massa para o pão; ou o homem que corta uma árvore com um rapaz. Estes são momentos de observação de um quotidiano que se conhece, mas que pouca atenção recebe pela razão de ser tão recorrente e, aparentemente, vulgar para quem vê ou para quem faz. Mas estes trabalhos não são apenas o foco principal da realizadora. Há um foco não tanto na atividade que está a ser feita ou na maneira como é feita, mas em quem a está a fazer e com quem: uma criança empoleirada num tanque que não toca com os pés no chão, a passar a roupa por água que uma mulher a seu lado lhe leva, por exemplo, ou uma rapariga que chama as crianças para a ajudar na moagem do trigo.

Estes são momentos em que, para além da importância do trabalho exercido, é evidenciada a divisão de tarefas e quem as executa: a mulher que leva o trigo para a máquina, outra mulher que trata da separação do trigo e da semente e ainda as crianças alegres a apanharem as sementes que saem da máquina. Isto tudo acontece enquanto os restos de trigo voam pelo local como se estivéssemos a presenciar uma neve de trigo. É com este plano que esta atenção a cada pessoa é mais notável, cada pessoa tem a sua atividade e Manuela Serra faz questão de mostrar tudo isso, com um plano geral que vai fechando cada vez mais até cortar no movimento rotativo da máquina da moagem e passar sonoramente para um plano de Isabel a trabalhar numa fábrica. Esta sequência de planos sumariza esta ideia de singularidade: apesar de vermos estas pessoas a trabalharem todas para um propósito, a moagem do milho, a realizadora aponta com a câmara para cada pessoa que

está encarregue de uma atividade em específico e é dada essa importância a cada indivíduo através dos planos aproximados. Manuela Serra observa estes momentos que acontecem e opta por filmá-los pela sua beleza e pela dedicação que estas pessoas emanam colocando em evidência os camponeses que estão a trabalhar e dando-lhes assim uma importância individual.

É relevante também observar a montagem deste filme. Não só com pessoas, Serra mostra-nos esta importância do pormenor. É também com locais, com o rio, com as árvores em tom de castanho ilustrando um outono que já está presente há algum tempo, com a discrepância da fábrica que quebra a barreira entre campo e cidade, e ainda com a praça de Lanheses, umas vezes mais movimentada do que outras. *O Movimento das Coisas* está recheado de momentos que aparentemente não têm uma ligação tão óbvia ou direta para quem vê, mas que fazem sentido ao longo do mesmo. A realizadora mostra-nos estes camponeses a trabalhar ou a fazer as suas atividades diárias, mas também nos oferece o local onde estas o fazem ou mesmo planos gerais da localidade. A maioria destes, mais uma vez, completados pela presença de gente da aldeia que se encontra a falar, a deslocar-se, ou então a descansar. Estes são planos e momentos que realmente pertencem a um documentário, onde se documenta um espaço e as pessoas que habitam esse mesmo espaço, este documento filmado da realidade é o que importa e dá valor ao filme, o que o torna relevante ao longo dos anos que passam: “Penso que *O Movimento das Coisas* se valoriza com o tempo” (Serra cit. in Castro, 2000, p. 189).

Manuela Serra consegue ter uma aproximação das pessoas muito idêntica à aproximação sentida no filme de António Campos, *Gente da Praia da Vieira* (1975). Ambos os filmes têm um olhar muito próximo das pessoas que filmam, os almoços em família fazem-nos sentir a mais naquele momento, como se estivéssemos a invadir algo tão pessoal e fruto de um trabalho árduo, sendo o almoço a recompensa desse trabalho. Quem olha para estes momentos aprecia não tanto o almoço em si, mas a oportunidade de observar este momento tão íntimo dentro destas famílias, enquanto se sente culpado por saltar para dentro desta muralha familiar. Outro aspeto em

comum que estes dois filmes têm é a demonstração do trabalho árduo feito pelas pessoas da região: em *O Movimento das Coisas*, apesar da proximidade do rio, são os trabalhos dos camponeses, enquanto em *Gente da Praia da Vieira* este trabalho agrícola é trocado pelo trabalho piscatório, devido à proximidade do mar da Praia da Vieira. Em ambos, podemos encontrar um apreço dos realizadores por estas pessoas e pela maneira como estas tratam os seus instrumentos e o seu ganha-pão.

No caso de *O Movimento das Coisas*, as pessoas têm um foco mais singular. Isoladas da população a que pertencem, estas são valorizadas e olhadas de uma forma individual. Joaquim, o homem do posto de gasolina, é observado ao longo do filme e acompanhado pela realizadora, desde o início do seu trabalho até ao regresso a casa e ao jantar com a sua família, onde podemos também encontrar Isabel, a sua filha, também a jantar depois de um dia de trabalho. Apesar de não ser linear, a história destas duas pessoas toma uma importância maior para o espectador pela quantidade de vezes que aparecem ao longo do filme e por vontade de Manuela Serra agarrar numa comunidade e valorizar cada indivíduo que a constitui.

É esta singularidade que Manuela Serra, em conjunto com a sua reduzida equipa técnica, conseguem eternizar neste filme. Apesar de estarem a documentar uma aldeia e a sua gente, a atenção que é dada aos detalhes, maneirismos e modo de viver de cada pessoa é o que torna este filme tão diferente de outros e tão singular. Desde Isabel a Joaquim, ou mesmo ao homem que toca os sinos, que como um maestro coordena os sinos que tocam na igreja e para a população, há sempre uma relação entre a comunidade e o indivíduo que se insere na mesma, uma harmonia entre estes dois, que apesar de serem um, Manuela Serra faz questão de os separar, identificando quem forma uma comunidade e a importância de cada pessoa dentro da comunidade, porque no final, o movimento das coisas só acontece quando alguém toma a motivação para as mover.

O NAUFRÁGIO DO VERONESE

Tomás Robalo Maia



© Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

“Explendida sessão

VER E ADMIRAR!!

soberba fita de 300 metros

Reprodução da horrível tragédia marítima do Porto de Leixões de que tanta emoção causou e de que os jornaes tanto se ocuparam”

(Ribeiro, 1983, p. 65)

Fevereiro de 1913 é a data de uma sincronicidade curiosa: o último filme de Georges Méliès, *Le Voyage de la famille Bourrichon*, estreou em 1913; aproximadamente um ano antes, deu-se o naufrágio do Titanic; um ano e

meio depois, em julho de 1914, começou a Primeira Guerra Mundial; em Portugal, trata-se de um ano entre a implantação da República (1910) e três ditaduras militares – Pimenta de Castro, em 1915, e Sidónio Pais, entre 1917 e 1918. Poderá ver-se 1913 como um ano de múltiplos *naufrágios* simbólicos; um ano simultaneamente de fim e de recomeço; um ano de diálogo entre temporalidade díspares, embora próximas.

O *filme panorâmico* abre com um plano assombroso: um pacote transatlântico inglês de 7877 toneladas, transportando 139 passageiros e 93 tripulantes, encalha nos rochedos que bordam a praia de Nossa Senhora da Boa Nova, perto de Leixões, a 350 metros da costa; a fúria do mar enlaça e cobre o navio, prolongando-se até à própria câmara, também a inundando; a câmara treme, mas resiste, com esforço, tentando imobilizar-se. A dimensão do acontecimento evoca uma auto-superação dos *caçadores de imagens*¹ (Ribeiro, 1983, p. 70). Mas qual/quais dele/s? É *fundamental* saber?

As *fitas panorâmicas* “são sobretudo filmes de fotógrafo” (Piçarra, 2013, p. 46): pequenos filmes *documentários* (assim categorizados pela Invicta Film) que pretendiam registar acontecimentos decorridos no país e/ou serviam de propaganda a indústrias nacionais. Maria do Carmo Piçarra (p. 47) acrescenta: “além da duração curta, repetiam frequentemente os temas que os irmãos Lumière popularizaram com o cinematógrafo”. As *atualidades* filmadas surgiram por motivos puramente económicos – Portugal atravessava uma grande crise económico-social na segunda década do século XX, que desencadeou uma crise profunda na produção cinematográfica de ficção. A Invicta Film sobrevivia e prosperava através da venda de imagens para jornais de atualidades internacionais (destacando-se o *Pathé*), a par da produção de *reportagens* em movimento, que ora acompanhavam romarias populares, ora exercícios militares. São menos de cinquenta as imagens em movimento que sobreviveram, tendo a maior parte autoria desconhecida.

1. Expressão utilizada por Félix Ribeiro para designar os operadores de câmara no período de 1910 a 1917. Apesar de não existir um registo oficial, uma vez que qualquer referência aos técnicos de imagem era sempre omissa, Luís de Pina (1977, p. 18) e Félix Ribeiro (1983, p. 66) identificam cinco operadores de câmara da Invicta Film recorrentes na elaboração de filmes de *atualidades*: Manuel Maria da Costa Veiga, João Freire Correia, Manuel Cardoso Pereira, Júlio Worm e Thomas Mary Rosell.

À parte do seu valor incontestável enquanto documento histórico, poderá afirmar-se que o seu valor artístico é nulo? Ou será possível encontrar um *olhar* que transforme *fitas panorâmicas* em *documentarismo* em potência?

Maria do Carmo Piçarra (p. 46) afirma: “É certo que os filmes documentais desse período têm inegável valor histórico mas neles não se vislumbra cinema, no sentido que lhe é dado por André Bazin (segundo o qual o cinema substitui o nosso olhar por um mundo de acordo com os nossos desejos).” Partindo desta conceção de cinema por André Bazin, e somando-a à definição de documentário de Grierson (“*creative treatment of actuality*”), proponho analisar as qualidades artísticas e autorais em potência n’*O Naufrágio do Veronese*, um filme que lançou a Invicta Film para uma nova (antagónica) fase, inaugural na História do Cinema Português.

Arranco de um ângulo predominantemente pré-Iluminista, uma perspectiva de que a obra não se esgota nas intenções do autor; contrariamente, o seu começo dá-se na subjetividade da relação única de cada indivíduo com a mesma. A *reconstituição* das intenções do autor não só se pode revelar como uma tarefa perigosa (ou próxima do impossível), como limita as *ressignificações* que permitem expandir a obra para lugares *além* da criação original. Posto isto, assumo um ângulo de abordagem mais focado na vertente artística, não descartando a histórica, como forma de refletir sobre a possível existência de um *olhar* n’*O Naufrágio do Veronese*, que permita que transcenda uma categorização única enquanto documento.

O mar inunda a câmara. Este é o plano inicial do filme. Como uma nota de aviso prévio, que informa: o cinema irá confrontar o *real*, destinando-se ao fracasso. O *real* assombra, domina e sobrepõe-se ao cinema. Se a câmara não prestar o devido respeito ao mar, o mar engole-a: um destino inescapável do qual o navio é presságio. Quando o filme acaba, a realidade continua. Neste primeiro plano, o cineasta assume a sua posição de negociação, um *jogo de forças* com o *real*. Uma *representação*, não uma *reprodução*. O plano de abertura pode ser visto como um plano do ponto de vista da natureza, no qual é problematizado o lugar técnico do cinema sobre a natureza.

Durante, aproximadamente, vinte longos segundos, respira-se, em apneia, o contraste entre a pequenez do ser humano e a beleza assustadora do *sublime*. Vinte segundos com cortes subtis e pouca mudança de perspectiva – um plano sequência em potência. Uma consciência de ritmo, uma intuição de *re-calibrar o olhar* do espectador e manipular expectativas quanto ao desfecho.

O intertítulo devolve a respiração – uma esperança. Um plano veloz desaproxima-se, desfoca a atenção do pacote e devolve-a à multidão, que foge do enquadramento, tomando consciência dele; uma curiosidade que se sobrepõe à urgência da ação – uma dedução de que o transporte coletivo dos cabos simboliza um soterramento arqueológico. Um piscar de olhos ao futuro, responsável pela escavação.

A figura do *signaleiro* esquivava-se do holofote, num plano que dura aproximadamente um segundo, e não reaparece. Uma figura que intermedeia a comunicação entre a tripulação e quem está em terra, que reduz a distância entre duas realidades assíncronas – a personificação de uma tela, um *objeto* que permite dialogar entre temporalidades, aproximar espaços e vislumbrar o que não era visível. Um encontro entre espectador e objeto fílmico. Durante um fugaz segundo, o dispositivo cinematográfico é potencialmente revelado; o véu ilusionista é destapado. Ou, como formula Dai Vaughan (1990, p. 64), a propósito a reação da audiência à exibição de *Barque sortant du port* (1895), de Louis Lumière: “A preocupação não era que tivessem sido vítimas de uma ilusão, mas que tinham experienciado algo que transcendeu o mundo confortável do ilusionismo”. A figura do *signaleiro* sugere uma segunda interpretação – é a figura que alerta que serão disparados *foguetões*. Um aviso de que serão feitas tentativas de salvamento, mas que há um risco envolvido.

De volta a um plano de multidão, o ritmo desacelera. Uma panorâmica lenta destaca a chegada do Governador Civil do Porto, acompanhado da força militar republicana. À superfície, é um ritmo que funciona como elogio propagandístico à rapidez da resposta do Estado, acentuado pela organização grupal performática, um enquadramento programado que *mumifica* a composição da tela. Numa segunda leitura, a velocidade do movimento

panorâmico destoa do significado – dado às *atualidades* – um registo enquanto mero documento, desatento, desapegado e distante da realidade. Contrariamente, esta panorâmica oferece tempo. A câmara desvia-se rapidamente da entidade, em prol de uma atenção dada ao indivíduo dentro do coletivo, aos rostos escondidos na multidão; um destaque que não é dado à força militar, mas a cada militar. Paralelamente, há um novo reconhecimento da câmara pelo indivíduo, desta vez sem estranheza, mantendo a curiosidade, mas acrescentando um elemento extra de interação: o riso. É como se houvesse uma interpelação direta ao espectador, um convite à participação no truque de magia; uma solicitação à tomada de consciência de que o filme é um truque, uma construção, não a realidade plena e plana. Ao mesmo tempo, lança-se um aviso de que o *espetáculo* vai começar – a audiência ordena-se, expectante pela hora da ilusão.

O *espetáculo* abre com um truque de desaparecimento. Um primeiro disparo, na ausência do mágico, parece ocorrer por agência própria; a tela é enevoadá, mas o quadro permanece inalterado – um ajuste à percepção, um abalo premonitório. Eis que surge a figura do *mágico-cineasta*, o operador da máquina que, com um gesto performático, faz esfumar o navio e desaparece do palco. Em paralelo com o cineasta, também a perspectiva se transforma por intermédio da neblina, revelando o suporte do lança-foguetões – análogo à forma do tripé, o dispositivo que suporta a máquina de filmar. A montagem entre estes dispositivos de ilusionismo sugere uma montagem entre duas linguagens de comunicação – o cinema e os sinais de fumo; uma necessidade de dialogar à distância, cripticamente, de modo a ser perceptível apenas para quem consegue decifrar os códigos linguísticos. Comparavelmente, também o cinema construiu uma linguagem própria, codificada, que necessita de ser aprendida e desconstruída para que a comunicação seja possível. Esta correspondência sugere um trabalho de arqueologia invertida pelo autor d’*O Naufrágio do Veronese*; pistas, enterradas na linguagem cinematográfica, à espera de serem descodificadas. A relação entre estas duas metodologias aparentemente longínquas sugere também uma dialética inter-temporal – a mesma linguagem, *atemporal*, mascarada por dispositivos da época.

Uma curva dramática surge aquando da remoção da “segunda” pessoa resgatada da *bóia-calção*: um paramédico corre com uma caixa de primeiros socorros na direção da mulher a precisar de reanimação. O esforço coletivo intensifica-se – com a entrada de sucessiva assistência no enquadramento da tela. Neste momento, a espontaneidade, o *acaso*, engole o filme. A realidade resiste a uma tentativa de representação; a realidade responde a uma ideia de *arte*. Mais uma vez, criando um plano-sequência em potência, o autor ganha consciência da ordem de grandeza do momento que está a presenciar e integra-se com o *acaso* que lhe foi tragicamente presenteado, intuindo que terá de lhe dedicar atenção plena. Poderá ser feita uma ponte com o mágico momento de movimento sem deslocação no *Barque sortant du port*; um movimento ensaiado que não conseguiu prever a imprevisibilidade do *real*.

A percepção de que está “à frente” da câmara, a cobrir uma parte da imagem, leva o *fotógrafo* (como se percebe mais tarde) a fugir do enquadramento, em simultâneo com o transporte, em profundidade, da maca onde (re)pousa a pessoa salva. O encobrimento da realidade, ou uma exposição parcial dela – a metodologia tendencialmente *fabricada*, nas *atualidades*, que aqui parece figurar-se como uma declaração da subjetividade inerente a esta *representação*. Por outro lado, a figura do *fotógrafo* confessa um sentimento de não-pertença ao objeto fílmico, como se estivesse com medo de revelar o dispositivo fílmico – de novo, uma decisão interessante de manter este momento na montagem. Numa segunda leitura, o *fotógrafo* parece figurar um *caçador de imagens* “robotizado”: regista a *atualidade*, não interage com ela e vai-se embora, renegando qualquer autoria. Uma sugestão de codificação enterrada pelo cineasta escondido, com vontade de fugir à redução a uma categoria de *caçador de imagens*, um autor não identificado. Por outro lado, poderá ser também uma tentativa de fuga de uma certa ideia de *cinema*, em prol de outra, mesmo destinado ao fracasso.

No salvamento seguinte, a câmara muda de perspetiva – um afastamento que parece pôr em evidência o mecanismo do transporte da *bóia-calção*, suportada em cabos multi-direcionais. A câmara acompanha o movimento,

com um gesto panorâmico, ao longo de uma das ramificações, estando à procura do destino, não sabendo onde irá chegar. Os cabos sugerem uma interpretação enquanto possibilidades de desfecho, uma decisão do *real*, fora do controlo do cineasta.

Após uma sucessão de salvamentos, que condensam uma operação de três dias e três noites em menos de seis minutos, a sequência final corta a respiração até então. De acordo com a ficha técnica da Cinemateca Portuguesa, *O Naufrágio do Veronese* foi maioritariamente filmado a cores, o que é evidenciado pelas tonalidades azul-esverdeadas que dominam aproximadamente oitenta por cento do filme. A sequência final, a preto e branco, destaca-se da cor que previamente aligeira, ou *espetaculariza*, a tragédia catastrófica do acontecimento real. É banhada por um tom fatalista, uma sensação de uma falsa vitória que foi sendo reforçada no decorrer da película. Uma leitura das notícias da época permite descobrir que foram salvos duzentos passageiros e tripulantes, tendo perecido dezanove pessoas. Uma leitura superficial desta *atualidade* transmite uma perspectiva “otimista” (leia-se, enganadora) relativamente ao acontecimento, que apenas exalta os feitos heroicos dos salvadores, potencialmente como propaganda; a última sequência parece opor-se a esta perspectiva, provoca uma rutura na montagem, uma quebra na *narrativa* dominante.

Por um lado, as tonalidades de cinza, em contraste à cor, acrescentam uma dimensão arquivística, histórica, ao filme; um lembrete de que há um assombroso contexto que circunda o filme e não pode ser ignorado. Por outro lado, parece haver uma tentativa de estabilizar o ponto de vista, um *freeze-frame* em potência, que obriga a redobrar a atenção na imagem e tomar consciência do indomável; uma ideia de que o cinema nunca conseguirá sobrepor-se à realidade, apenas tentar compreender parte da sua avassaladora complexidade – sob o risco de asfixia. Por último, mas não se extinguindo aqui, uma nova abertura à subjetividade do espectador – tempo para ver algo mais do que onde a ação conduz. A ondulação hipnótica do navio à distância cria a ilusão de que os componentes do barco são pessoas

não resgatadas, abandonadas. O último “plano” parece rimar (ou responder?) com o plano de abertura d’*O Naufrágio do Veronese* – o ponto de vista da natureza retorna e assombra.

“Contudo, de todas as vezes que vi este filme fiquei assoberbado por uma sensação de *potencialidade* do suporte: como se tivesse sido acabado de inventar e estivesse deitado, à espera de ser explorado” (Vaughan, 1999, p. 64). A minha relação com *O Naufrágio do Veronese* é ressonante com esta frase de Vaughan; o filme desperta-me para as *potencialidades* ainda por criar, *olhares* ainda por descobrir, enterrados em cápsulas do tempo que são superficialmente “descartadas” como tendo *apenas* valor histórico. A arte em potência surge, parafraseando Godard ao longo do filme *Scénario du film ‘Passion’* (1982), “daquilo que arde”; cabe-nos a nós, *arqueólogos*, procurar os autores mascarados de *caçadores de imagens* que foram abandonados “à mercê do mar”. Inversamente, levanta-se também a questão: que vestígios estão/serão enterrados e codificados no presente para uma interpretação só possível no futuro?

O PARTO

Sofia L. Sequeira



Flor sinédoque. O trabalho exercido pelo filme *O Parto* poderia talvez instanciar-se na sequência organizada em torno do fado “Estranha forma de vida”. Numa montagem tripartida, à atuação de Amália vêm juntar-se, intercaladamente, duas ordens imagéticas contrastantes: por um lado, a pobreza na metrópole e a Guerra Colonial; por outro, o fausto desprendido da alta burguesia. Acompanhando toda a sequência, a canção agrega estas esferas aparentemente irreconciliáveis,

unificando-as no mesmo gesto em que denuncia, pela letra e, sobretudo, pelo título-refrão, a absurdez de tal coexistência. Recontextualizada através da montagem, a música fornece um novo sentido às imagens (e vice-versa), veiculando a passagem um comentário arrasador sobre o período final do Estado Novo.

Momentos como este são recorrentes, de tal modo que o confronto dialético do mundo se reflete no confronto de imagens conflitantes. Assim acontece, para referir outro exemplo, na montagem paralela entre um excerto de *Conversa em Família* em que Marcelo Caetano denega a identidade dos povos africanos e a Guerra Colonial e representações desse mesmo conflito, bem como da proclamação de independência da Guiné-Bissau. Perante contradições tais, o filme procede invariavelmente a uma escolha ideológica, co-opção de lado; reformulando a célebre divisa *godardiana* (“o *travelling* é uma questão de moral”), poder-se-ia, então, dizer: a *montagem* é uma questão de moral.

Revela-se, assim, paradigmaticamente, o funcionamento de *O Parto* enquanto filme de arquivo. Mediante aplicação, sobre imagens pré-existentes, de um conjunto de procedimentos, o filme opera um movimento de reapropriação, deslocamento e ressignificação da herança, movimento mediado pela selecção e pela reorganização. Exercida sobre o arquivo, a montagem volta o discurso do poder contra si mesmo, faz contrapoder através – e com – o poder, cuja narrativa esvazia e anula, manipulando-a a ponto de lhe alterar a polaridade, como acontece com o fado, género musical associado ao regime que aqui se volve em instrumento de condenação.

Ora, se, de acordo com a etimologia retomada por Jacques Derrida (*apud* Duarte, 2013, p. 385), “arquivo” alberga as ideias de lugar e de codificação e hermenêutica do poder, o trabalho de (re)montagem sobre ele exercido poder-se-á encarar como exercício de *crítica* no sentido *foucaultiano*, isto é, como emprego da faculdade de não ser dirigido, numa atitude contrária à *governamentalização* que, em “O Que é a Crítica?”, se descreve como “movimento pelo qual o sujeito se atribui o direito de interrogar a verdade acerca

dos seus efeitos de poder e o poder sobre os seus discursos de verdade”, visando “a ‘dessubmissão’ no jogo daquilo que a que se poderia chamar [...] a política da verdade.” (Foucault, 2015, pp. 35-36; tradução livre)

O Parto assume uma postura ativa, e não somente reativa, procurando situar-se na esfera da intervenção – entendendo-se aqui intervenção, de modo simples, nos termos em que Alberto Seixas Santos (cit. in Dias, 2011, p. 113) a define, ou seja, enquanto desejo de participação na sociedade “através do cinema, fazendo filmes”. Assim, e recorrendo ao vocabulário de Inês Sapeta Dias (2011, p. 61), poder-se-á pretender que *O Parto* é não apenas um filme suscitado por um acontecimento, mas também um filme que se almeja acontecimento, parte integrante – atuante, declinante – do processo em curso. *O Parto* pretende, portanto, funcionar enquanto agente, “e-mocionado” e “e-mocionante”, elo de uma cadeia, reimprimindo no mundo o movimento e a acção que o puseram em marcha, de molde a modelar e prolongar a moção original.

O filme procura envolver-se no processo de parto que lhe fornece metáfora orientadora. E de “processo” se trata: a revolução não é um evento, mas uma construção, um trabalho (justamente, um “trabalho de parto”), daí que o nascimento filmado, concretização visual da analogia, ocorra nove meses depois do 25 de Abril: o bebé não nasce nessa data, é nela concebido. O cinema está presente, então, na sala de partos – a câmara entre os instrumentos médicos ao serviço do nascimento, o cineasta como parteiro –, procurando contribuir para a maiêutica (e, acrescente-se, para a ironia de um filme que não dispensa o humor, conjugando os dois elementos do método socrático).

Não por acaso, é sobretudo nas sequências natais que o filme revela o seu dispositivo, portanto, a sua agência, e isto, em particular, no momento de ablação do cordão umbilical, a entender, segundo a chave metafórica da obra, enquanto corte com o Portugal pré-revolucionário. Assim, nascido o bebé e dispostas no órgão as tesouras de ablação, o filme, numa alteração brusca de regime, recua para a mesa de montagem, em cujo ecrã a sequência prossegue; um *zoom-in* identifica, com esta tela interna, o ecrã de *O Parto*, sendo

sobre tal superfície dupla que se procede, *au ralenti*, à ablação, associada, mediante um esquema de montagem paralela, ao corte da própria película.

Da parte do dispositivo fílmico, tal protecção concretiza-se pelo gesto historiográfico que vem sendo mencionado, reorganização ideológica da narrativa dominante por intermédio da montagem. Essencial, neste empreendimento, é a atribuição de novos nomes a índices antigos, ou seja, o desdobramento crítico, no sentido *foucaultiano*, mediado pela renomeação (re)significante da herança. Assim, por exemplo, práticas religiosas e futebolísticas são reenquadradas enquanto “terapêutica”, “resignação” e “distração” e expostas como causas para a persistência do regime; à semelhança de “Estranha forma de vida”, estes elementos sofrem uma alteração de sinal, permitida pelo carácter transformador da montagem, potência capaz de converter o mesmo em diferente, operando no paradoxo (ou na perturbação) do princípio filosófico da identidade. Semelhante procedimento se verifica na inclusão de filmes propagandísticos que, devidamente recontextualizados, assumem uma tonalidade crítico-denunciativa.

Cabe relevar, também, o intertítulo que assinala a transição entre eras: “Fim da I ERA: A velha Era já ERA”. Preparada por imagens do funeral de Salazar, anunciando a morte do regime, e pelo poema “O Quinto Império”, de *Mensagem*, que denota o carácter histórico – logo, transitório – da realidade, a formulação é interessante na medida em que encena, ela mesma, um efeito de desdobramento transformador no seio da identidade: em “A velha Era já ERA”, a palavra “era” transita de nome a verbo, de estado estacionário a forma pretérita, associando-se a um advérbio, “já”, reiterativo do dinamismo (mutabilidade) da História.

Viceja-se, igualmente, a desestabilização dessacralizante de figuras de poder. Note-se, neste particular, a apresentação de Salazar, cuja entrada em plano, mediada pelo intertítulo [“O império”] *Tinha uma estrela.../um chefe.../um dono...*, é acompanhada, em *over*, por uma voz que, ao cabo de um crescendo, o nomeia através da jocosa alcunha “Botas”. Por ação de um corte, o ditador é posto a rir face a tal nomeação, resultando um efeito de

ridículo cujo lastro se prolonga pela associação do mesmo aplauso a um gole de vinho e a um discurso, numa sugestão da arbitrariedade da aprovação, e pelo apupo, em *over*, da inauguração de uma estátua ao líder.

Acontece que a aparição de Salazar e as imagens propagandísticas que a antecedem (fileiras da Mocidade Portuguesa em parada) se fazem acompanhar do *jingle* da 20th Century Fox e do icónico rugido da MGM, numa montagem reveladora da (consciência da) associação entre forma de expressão e poder. Ao velho sistema associa-se, pois, uma forma caduca cuja sobre-codificação contribui para veicular, calcificando-a, a ideologia hegemónica, encapsulada em fórmulas homogéneas, importadas e reproduzidas à exaustão.

Uma das principais categorias a (re)introduzir nesta senda prende-se com a figura da multidão, podendo a revolução, no sentido em que *O Parto* a entende, descrever-se enquanto passagem do individual ao coletivo, isto em termos epistemológicos e de teoria da acção, ou não estivesse em causa a instituição de um sujeito a que se reconhece agência, vontade e responsabilidade e a que se atribui a autoria da História. Assim, no trecho “uma multidão de trabalhadores (...) toma para si a responsabilidade de criar um produto novo”, “multidão” assoma como sujeito (gramatical), substituindo-se a figuras individuais, enquanto surge, ela mesma, no singular: trata-se da síntese político-gramatical de indivíduo e coletivo. A multidão constitui um plural designado no singular, um conjunto humano que se presume inconsútil, aunado por uma identidade e um querer partilhados; conceptual e ideologicamente, ajusta-se, também ela, à figura da sinédoque, baseando-se numa lógica de contiguidade e compreensão aplicada à relação parte-todo e alinhando com a descrição que Serguei Eisenstein faz da especificidade do cinema soviético enquanto cinema revolucionário (2002, p. 24): “Levamos a acção coletiva e da massa para a tela (...). Eliminando a concepção individualista do herói burguês, nossos filmes (...) fizeram um desvio abrupto – insistindo em uma compreensão da massa como herói.”

Cabe, porém, notar que a multidão não é exclusiva do pós-Abril, surgindo também, adentro do Estado Novo, em ajuntamentos da Mocidade e da Legião

Portuguesas, na procissão fúnebre de Salazar e em torno de Eusébio e da Igreja. Como distinguir, então, política e formalmente (já que forma e conteúdo se equivalem), estas instâncias? Acontece que as multidões pré-Abril ora respondem a fontes de alienação, como o futebol – circunstância em que, embora assumam a conformação torrencial das multidões pós-Abril, são, contrariamente a elas, vácuas –, ora resultam de e replicam estruturas de poder, operando enquanto construções biopolíticas. Neste último caso, funcionando como funções, os corpos humanos assumem posições pré-definidas numa coreografia imposta pelo poder, anterior e exterior à composição, seu sustentáculo, executando um esquema “cujos movimentos são demonstrações matemáticas” (Kracauer, 2009, p. 92) e cuja inteligibilidade transcende as partes envolvidas, hipoteticamente alienadas quanto ao todo em que participam – “O ornamento não é pensado pelas massas que o realizam” (p. 93). Retomando a chave linguística, poder-se-ia sugerir que tais multidões correspondem a proposições reificadas do sistema-linguagem instituído, fixo e fixante.

Por seu turno, as multidões pós-Abril, construções espontâneas, instáveis e em-mutação, constituem corpos vivos e dinâmicos, corpos serpenteantes que transbordam dos planos, impossíveis de conter nos limites do enquadramento. Afirmam-se enquanto forma informe, reflexo de um movimento que ainda não sabe para onde vai e é, portanto, ainda impassível de “ornamentação”, para recorrer ao conceito de Siegfried Kracauer. As multidões do pós-Abril constituem enunciados balbuciantes da linguagem nova, enunciados *infantis* no sentido previamente definido. Está, portanto, em causa uma diferença constitutiva: entre a soma de indivíduos-enquanto-funções e o corpo coletivo, entre a mole ornamentada e a multidão potencial.

Almejando-se consequente, *O Parto* carece não só de registar a transformação em causa, mas de nela tomar parte. Atestando tal intuito, a obra auto-designa-se, nos créditos, com o mesmo descritor, “criação colectiva”, posteriormente utilizado para definir a revolução, sendo que antes ainda do genérico surgira uma imagem representativa do estilhaçamento, por fragmentação, da autoria individual: a bobina com o logotipo da companhia

Oficina Samba, produtora do filme, a qual bobina ressurgue, no final da obra, como parte integrante de um movimento ascensional, do solo ao céu.

Na verdade, *O Parto* é convencionalmente atribuído a José Celso, fundador da Oficina Samba, e a Celso Lucas, mas tal atribuição autoral extravasa dos elementos materiais da obra, que, sintonizada com o seu objeto, ingressa pela produção coletiva, denegando a autoria individual, quer em termos institucionais quer internamente, na medida em que se constitui de elementos externos a que nunca atribui autoria ou proveniência, chegando a integrar, no seu discurso historiográfico, formulações de terceiros anónimos. Sabendo, como Glauber Rocha (1981, p. 71), que o “cinema deve ser um método ao mesmo tempo que expressão.” *O Parto* resolve, assim, a disjunção *godardiana*: faz politicamente cinema político. Ou, regressando a Eisenstein, não só “reflecte” como é, ele mesmo, “uma imagem de ação coletiva” (2002, p. 24), um endereçamento integrado no movimento, transferindo-o à laia de um desses vários enlaces de mão captados no filme – transmissão de engrenagem.

ONDE BATE O SOL

Hannah Dias



© Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

Onde Bate o Sol é um filme sobre um ecossistema frágil. No distrito de Viseu, no concelho montanhoso de Vouzela, integrado na serra do Caramulo, Joaquim Pinto filma as férias de verão de um jovem, a sua irmã, o marido da irmã, o filho do marido e o jovem trabalhador da sua quinta. Nesta dinâmica, o realizador vai expor o conservadorismo, as hipocrisias, as dualidades e os valores do interior de Portugal, trazendo temáticas arrojadas para o cinema português.

Joaquim Pinto, nascido no Porto em 1957, estudou na Escola Superior de Teatro e Cinema numa altura de grande reorganização curricular, consequência de alterações no próprio cinema português e da reestruturação dos modos de produção e financiamento do cinema. A formação em cinema na ESTC “deixou de ser marcadamente erudita na tradição “auteurista” e passou a privilegiar as componentes mais técnicas – especializações em Imagem, Som e Montagem, e procurou aproximar-se mais da organização profissional.” (Cunha, 2013, p. 228). A geração formada neste período da ESTC é marcada por grandes dificuldades de financiamento nos seus filmes e muitos acabaram por abandonar a realização, trabalhando em áreas mais técnicas no cinema, não vendo estabilidade financeira na realização. Joaquim Pinto teve grandes intervalos entre os filmes que realizou ao longo da sua carreira, no entanto, foi um prolífico trabalhador na área do som e da produção.

Onde Bate o Sol é o segundo filme do realizador, produzido em sequência imediata da sua estreia como realizador, *Uma Pedra no Bolso* (1988), e ambos são frequentemente comparados, devido às suas temáticas similares. Mas a simplicidade narrativa e formal de *Uma Pedra no Bolso*, com um orçamento extremamente apertado, foi substituída por relações e dinâmicas dramáticas mais complexas e confusas entre as personagens em *Onde Bate o Sol* (Torres, 1989): Nuno, com os seus estudos recém-terminados, viaja para Vouzela para passar uma parte das férias de Verão com a sua irmã, Laura e o marido dela, muito mais velho, Artur. Incerto sobre a sua ambição de entrar no curso de medicina, devido a uma média insuficiente, Nuno informa Artur que está a pensar trabalhar para uma agência de trabalho temporário, numa conversa que demarca algumas das principais temáticas do filme.

Nuno insere-se no ambiente conservador de Vouzela como um viajante, alguém que está “só de passagem”, ele é o nosso olhar para esta realidade fechada e, para muitos, desconhecida. A ausência de consequências no trabalho temporário é similar à ausência de consequências que ele tem na disrupção das dinâmicas frágeis da comunidade serrana. Artur, um

proprietário local, enraizado em Vouzela, desaprova desta decisão, não vendo nela um futuro garantido. A questão da empregabilidade, e de forma mais geral a questão económica, também está muito presente no filme, sendo que em 1989 Portugal ainda estava a recuperar de uma crise económica e da intervenção do Fundo Monetário Internacional (FMI) em 1983. A redução da dívida pública custou muito aos portugueses, e em 1986 a taxa de desemprego chegou aos 7,6% (Almeida, 2011). As dificuldades financeiras pesam muito, especialmente a Laura, que trata da contabilidade da quinta do marido.

A geração mais jovem e aquela que a antecede entram de novo em conflito numa cena de jantar, onde uma professora local e o seu marido são convidados. É comentado pelos mais velhos a falta de apetência que os jovens têm pelo estudo e pela cultura, a falta dos seus hábitos de leitura e a falta de noção que têm acerca do conceito de “identidade nacional”. Esta questão está muito marcada no cinema português nos anos 80, que vê um país que, após a descolonização em 1974 e ressacados da abrupta saída do fascismo, teve de encarar a sua identidade fora do contexto de propaganda salazarista, mas também em contrapasso com o resto da Europa (Baptista, 2009). Em meados dos anos 80, Portugal completou as negociações e deu entrada na Comunidade Económica Europeia (CEE), “mas não sem primeiro o obrigar a constatar, com violência, a realidade da sua marginalidade económica, social e cultural no espaço europeu” (p. 318). É neste contexto que os filmes portugueses vão exprimir “os sentimentos ambivalentes dos seus realizadores em relação a um país que amavam e ao qual sentiam pertencer, mas que ao mesmo tempo os sufocava e com o qual, muitas vezes, tinham dificuldade em relacionar-se.” (p. 318).

Para além do debate nacional, em *Onde Bate o Sol* encontramos, também, o debate regional. As diferenças entre o litoral e o interior são expostas, especialmente com a relação entre Nuno e Alberto. Apesar de ser da mesma faixa etária que Nuno, Alberto trabalha na quinta de Artur e não se espera dele uma carreira de medicina, nem respostas acerca da identidade

nacional – irónico, tendo em conta que é a única personagem vista ao longo do filme a ter um verdadeiro gosto pela leitura. A falta de oportunidades no interior faz com que o trabalho no campo e a rotina que traz, é àquilo que está condenado, e quando Nuno pergunta se gosta de onde está, Alberto responde com um simples “não conheço outro sítio”. A sua complacência é contrastada com Nuno, que tem uma viagem à Grécia planeada para a segunda metade das suas férias. O passo confiante de Alberto, enquanto anda pelos caminhos da serra, indica que nasceu, cresceu e ficou naquela aldeia, isto em comparação a Nuno, que tropeça e cai durante um passeio. As rotinas do campo, as festas da aldeia, os cafés pequenos, e as discotecas tristes obrigam-nos a confrontar a realidade estagnada do interior do país, muitas vezes esquecido.

Onde Bate o Sol não rebaixa, não ridiculariza, nem enaltece de maneira exagerada a vida no interior. No entanto, a sua visão pode revelar feridas profundas para aqueles que cresceram neste ambiente e nesta época. O seu conservadorismo – o seu abandono, os jovens a sentirem-se marginalizados e sozinhos – está encapsulado em Alberto, que carrega com ele uma família ausente, que partiu em busca de emprego, e os sussurros sobre a sua vida privada, a passar pelos ouvidos dos poucos que o rodeiam.

A infância também parece durar menos tempo nesta localidade. Nuno e Laura conversam sobre as suas próprias infâncias, Nuno que ainda é considerado um jovem dependente da sua família, recorda um episódio em que Laura, muito jovem, fugiu de casa, ela responde que foi uma fase curta da vida. Tudo indica que a sua mudança para o interior, envelhece-a para além dos seus anos. Ela menciona o Alberto, que começou a trabalhar muito novo, e também há o filho de Laura, enterrado num caixão pequenino algures na quinta. *Onde Bate o Sol* dá-nos um interior de Portugal condenado ao envelhecimento e a tornar-se obsoleto.

Ao longo do filme, desenrolam-se duas relações proibidas e julgadas pela comunidade ao redor: entre Alberto e Nuno; e entre Laura e Francisco, o seu enteado. Espelham-se na natureza arriscada, e ambas estão condena-

das desde o início. A relação de Nuno e Alberto é arriscada devido à sua natureza homossexual – um assunto pouco abordado no cinema português desta altura – e também há uma dinâmica de classe a ela associada, sendo Alberto empregado da família de Nuno. Mais que isto, Alberto, enraizado na aldeia, pressente melhor a hostilidade dos locais e prevê consequências piores para ele do que para Nuno, que está em Vouzela temporariamente. As suspeitas de Alberto confirmam-se, pois Laura utiliza a sua posição de empregadora, e as suas suspeitas acerca da natureza da amizade entre os dois jovens, para dispensar Alberto, depois do segundo ganhar conhecimento da relação dela com Francisco.

Este é um filme sobre um Portugal estagnado, um “afinal quem é que somos?”, representativo de uma juventude, que fora das garras do fascismo tenta construir uma identidade. Traz para a mesa um conjunto de assuntos, que podemos identificar, até aos dias de hoje, como sendo marcantes do *coming of age*, a incerteza entre os estudos e o trabalho, o cansaço de uma rotina, e a autodescoberta pessoal e sexual. Há outras questões que são muito específicas a Portugal, alguns específicos da época e outros debates que perduram até hoje. Há a questão da homossexualidade, que só passou a integrar mais a cinematografia portuguesa a partir de final dos anos 90, e era ainda algo tabu, e que o realizador João Pedro Rodrigues atribui à ausência de uma revolução sexual em Portugal (Pereira, 2020). A sua proibição pela lei portuguesa até 1982 justifica a ambiguidade da sua representação no filme – sempre discutida em código – e as reações homofóbicas dentro da narrativa.

As temáticas proibidas exploradas no filme, como as relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo ou a relação entre madrasta e enteado, marcam um lugar particular na cinematografia portuguesa, e para além disso conta com uma equipa técnica jovem. *Onde Bate o Sol* partilha uma equipa técnica idêntica ao filme *Recordações da Casa Amarela* (1989), uma vez que *Onde Bate o Sol* “entrou em rodagem para permitir, com o dinheiro recebido, alimentar *Recordações da Casa Amarela* que não fora subsidiado” (Câmara, 2014).

O final é apressado e confuso, levando a uma sensação de que o filme está inacabado. O espectador fica sem ideia do que aconteceu a Alberto, que pode ter-se atirado da ponte ou ter ido jogar à bola. A relação de Laura e Francisco também não tem resolução, e tudo fica em aberto. *Onde Bate o Sol* pede a questão: o que podemos retirar de um filme imperfeito? *Onde Bate o Sol* é realizado por um jovem, pouco distanciado da idade sobre qual está a refletir. O filme pertence inteiramente ao tempo em que foi feito: na ressaca do 25 de Abril, num tempo em que se questionava a própria essência do “ser português”, quando se revela que tudo o que parecia tão simples, tão direto, tão idílico, é na verdade mais complicado e falível.

OUTROS BAIROS

Tomás Robalo Maia



© Kiluanje Liberdade, Inês Gonçalves & Vasco Pimentel

“O valor estético da ruína reúne em si a ausência de equilíbrio.”

Georg Simmel (2019, p. 46)

“O cinema é em si mesmo um fenômeno urbano. Multiplicidade de trocas, diversidade de pontos de vista e de objetivos, aceleração e confrontação das comunicações.”

Marc-Henri Pault (1997, p. 185)

“Cinema de bairro” é um fenómeno precioso na história da exibição cinematográfica portuguesa. Núcleos de força, descentralizados, unificadores, geradores de comunidade(s). Espaços de interligação. O desaparecimento progressivo dos cinemas de bairro alinhou-se com o crescendo do individualismo na sociedade ocidental – uma falsa sensação de heterogeneidade individual, refletida na invisível homogeneização coletiva. O conceito de cinema de bairro desapareceu, porque o conceito de bairro se erodiu. Irreversivelmente? É imaginável que a vivência em comunidade ressurgja, ou é uma luta perdida contra um destino inescapável? Não obstante, o cinema tenta; uma crença de que a montagem possa *religar* (no sentido etimológico) um coletivo perdido no indivíduo.

A nostalgia associada à ideia de *bairro* (e o que a palavra alberga) ressurgue ciclicamente no cinema português; um gesto de *sacralização* dos bairros em iminência de desaparecimento – um gesto de *resgate* de uma conceção-fantasma de cidade. Os filmes continuam-se uns nos outros, sendo o nosso *olhar* a produzir essa continuidade. O cinema luta contra o eclipse, mas os bairros transformam-se reiteradamente em *ruínas*. Embora seja metodologicamente diferente do filme em análise, é impossível escapar ao colosso da obra pictórica de Pedro Costa, que esculpiu a memória do bairro das Fontainhas, destacando *No Quarto da Vanda* (2000), um filme que abriu o milénio com um gesto de escuta inaugural no *documentarismo*.

Outros Bairros evidencia um arquipélago de fragmentos; ilhas independentes de bairros interconectados pelo filme: Arrentela, Cova da Moura, Miratejo, Monte da Caparica, Santa Filomena, Pedreira dos Húngaros, Pontinha, Porto Salvo. Espaços cujo único fio de ligação à superfície era o seu ineludível fim. Os bairros transpõem-se de uns para os outros; comunidades diferentes, pessoas que *saltitam* mentalmente entre elas.

A imagem em movimento inaugura-se com uma tomada de posição: contra a polícia, contra o sistema, contra a resignação. A câmara fixa-se do lado do bairro, como um habitante; participa no *moche*, no confronto, da posição do sujeito, deixando-se dominar por ele – uma *poética* que persiste na duração

do filme. Sendo mais preciso, uma *poética* que começa muito antes de o filme começar e que continua na eternização da *ruína*. A aproximação ao *outro*, vinda do *exterior*, numa distância de intimidade (Hall, 1966, pp. 113-131) – uma distância comparável à ternura de Agnès Varda quando filma as mãos da comunidade na sua rua, em *Daguerreótipos* – não é algo atingível apenas com o pressionar de um botão e uma ruína em iminência. Exige não só a criação de uma relação, mas um gesto de presença, de disponibilidade; contra os tempos, *cultivar* tempo – tempo que os habitantes já não têm. Uma despriorização do tempo do cineasta, em prol do tempo do *outro*.

Observa-se uma *poética* com traços parentes no recente filme de André Guiomar, *A Nossa Terra, O Nosso Altar* (2020), uma *película-ruína* que acompanha a destruição da *comunidade-bairro* do Aleixo, no Porto. Parafraçando o autor: “(...) os filmes são uma reflexão do seu processo de produção” (Martins, 2020, 10m58s). Em 2013, sem meios nem financiamento, o cineasta ficou *e-mocionado* (Didi-Huberman, 2016) pela *urgência* da *ruína* (a destruição das torres n.º 4 e n.º 5) e deslocou-se ao bairro do Aleixo com a intenção de preservar uma comunidade em vias de extinção. Aproximou-se com um gesto de *presença*, indo tomar café diariamente com os moradores, sem câmara – embora partindo de uma relação prévia com o *bairro*, aberta num projeto anterior. Passados três anos, após um período de afastamento do bairro, André Guiomar começou a receber notícias, indícios de que algo iria acontecer, fazendo-o voltar e reaproximar-se com *urgência*; ao retornar ao bairro, apercebeu-se de que a comunidade tinha perdido as suas forças sobrantes, a sua capacidade de lutar.

A estrutura do filme reflete esta metamorfose, um afastamento que parte a estrutura em duas. No primeiro segmento, a câmara está em constante procura da sua “justa distância” (*Eduardo Coutinho, 7 de Outubro*), aproxima-se com cautela, ensaiando os seus limites; sente-se um *gesto* de extensão de uma mão solidária, embora não sabendo como/o que puxar. Sente-se uma comunidade vibrante, simbolizada pelos fios que interligam a roupa pendurada no centro das infinitas torres, onde ecoa apenas uma

música escolhida democraticamente. No segundo segmento, a comunidade encurta-se, o espaço esvazia-se, o silêncio predomina, mas a intimidade dilata-se. A câmara conquista um lugar ao lado dos residentes, ao nível dos ombros, na partilha do luto.

Em *Outros Bairros*, é criada uma relação biunívoca, ao mesmo tempo, entre o sujeito e o *outro*. Uma relação que relembra, de certa forma, *Sanrizuka: Heta Village* (1973), de Shinsuke Ogawa – um contacto imersivo e direto com a comunidade, desprendendo-se do conceito de *contacto*; Ogawa não visita a vila; dorme, trabalha, alimenta-se e respira (n)a vila; torna-se parte da vila. A câmara de Ogawa transforma-se num aldeão, que participa em manifestações e se perde na multidão; uma câmara que se deixa dominar pelo *outro*. De um ângulo menos radical, em *Outros Bairros* é dada uma liberdade ao *outro* para criar – é uma câmara que não se impõe, mas que não renega a sua participação; uma câmara que dá espaço, mas que também ocupa espaço; uma câmara convidada a ficar. A autoria do filme, em corealização, é um ponto de partida (ou continuação) para a ideia de a obra refletir o processo de criação – filmar em comunidade cria um filme em comunidade. Uma coautoria que não privilegia a imagem ao som, que põe os elementos em igual grau de significação. Uma ideia de “igualdade de todas as coisas” – leia-se, tudo importa muito (Bresson, 2016, p. 136; tradução livre). A ruína na sua completa composição: pelas fotografias-documento que abrem o filme, a ruína é preservada espacialmente; devido ao som que desmorona (e liberta) paredes, e à imagem que as *monumentaliza*, a ruína é temporalmente preservada pelo cinema. Na formulação de Simmel (2019, p. 47): a ruína “(...) funde as oposições de passado e presente numa unidade formal”.

Esta ideia de horizontalidade, de continuidade em fluxo, rima (acumula-se) com uma horizontalidade da palavra no decorrer do filme; todos têm o mesmo direito a ela, sem sobreposição, um turno de cada vez, na sua *poética* de expressão escolhida – seja em forma musical, rítmica, deambulatória, dialogante, imagética ou silenciosa. Uma forma não supera outra, não merece mais tempo ou atenção; ninguém é cortado. Dificilmente se identificam personagens principais, mesmo com a ressurgência de algumas;

todos são filmados de igual para igual, ao nível dos olhos – quer estejam sentados em círculos, deitados numa cama, ou de pé, em *performance*, a câmara está à sua altura. O protagonista mais natural é o espaço: a *ruína*. Poderá aqui estabelecer-se uma associação, embora falando de distâncias diametralmente opostas, com o documentarista norte-americano Frederick Wiseman, onde é ainda mais evidente a “igualdade de todas as coisas” e o respeito da “unidade espacial do acontecimento no momento” (Bazin, 1967, p. 50; tradução livre), a respiração própria de cada cena. O espaço como protagonista evoca também a conceptualização da sociedade (democracia) por Wiseman – problemas sociais como consequência de uma “sociedade doente”, por oposição à culpabilização da natureza humana. Os bairros como uma extensão da fragmentação da sociedade – *ruínas*, onde apenas os quartos estão camuflados de ordem, simulam um refúgio. De certa forma, *Outros Bairros* é um filme de clausura, de asfixia; uma metáfora da sensação de estar “entre a espada e a parede”, não ter para onde ir, nem como fugir; onde a respiração (libertação) apenas tem espaço na expressão individual, artística.

Outros Bairros transita num fluxo orgânico entre a arte e o *bairro*, a palavra e a música, o silêncio e o diálogo, o espaço e a interioridade. Um jogo de sinónimos. Conversas sobre casamento e amor, que dialogam sobre o compromisso do cinema para com o bairro. Paredes como álbuns de fotografias, cuja derrocada leva consigo as memórias. Uma interconectividade, uma simbiose, entre o cinema e a vida. Tal como se lia numa inscrição em casa de Robert Filliou: “A arte é o que torna a vida mais interessante do que a arte” (Filliou, 2003). Um cinema que começa quando o filme acaba; um filme que é uma parte integrante da *poética*, não o produto acabado. Revisitando o conceito de *e-moção* de Didi-Huberman, *Outros Bairros* é capaz de metamorfosear o espectador, de imprimir ação na realidade, contaminando-a – a câmara como um agente de mudança.

Coincidentemente (consequentemente?), em 2021, vinte e dois anos após a data de apresentação de *Outros Bairros*, foi executado um projeto homónimo de reabilitação urbana do *bairro* de Alto de Bomba, em Mindelo, Cabo

Verde. Uma iniciativa que se preocupou em envolver e *escutar* os residentes no processo de criação desde a fase inicial; associar os moradores ao projeto enquanto funcionários das obras em curso (com a regra legal de serem contratados pelo menos 50% das pessoas desempregados no *bairro*, a partir de uma lista da equipa de projeto); realizar eventos de hip-hop e diálogo entre artes; promover formações de urbanismo, agroecologia e arquitetura, com vista a dotar os moradores de ferramentas para participação cívica. Um projeto que nos parece aproximar, ainda que com binóculos, da ideia de que viver em *comunidade* ainda é possível; a ideia de que não há arquipélago sem as suas pequenas, fragmentadas, ilhas – os *bairros*.

Intercalando distâncias “paradoxais”, mergulhando com menor profundidade em várias ruínas, *Outros Bairros* desaproxima-se dos seus filmes parentes e tenta *religar* diferentes comunidades em traços comuns – evidenciando as potencialidades do cinema enquanto *montador* de uma cidade repartida.

POUSADA DAS CHAGAS

Sofia L. Sequeira¹



© Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema

Azeredo Perdigão, presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, desejando a produção *de uma obra* sobre um museu de arte sacra inaugurado em Óbidos, endereçou o seguinte repto a João Bénard da Costa: “Ouça, quero um filme sobre aquilo. Mas não quero realizadores com a porta aberta para a rua. Escolha-me alguém capaz de entender o que ali está.” (Costa, 2007, p. 22). A solução ocorreria de imediato: “Fiquei a pensar: arte sacra, entendimento dela, veio-me logo o nome de Paulo Rocha” (p. 23).

1. A Francisco Madureira, com quem tenho aperfeiçoado a dádiva da contaminação e a inteligência comum do plágio.

Pousada das Chagas afasta-se do típico documentário de encomenda, estritamente pedagógico e divulgativo. Poder-se-ia, em alternativa, situá-lo na esteira das concepções plasmadas em “Pintura e Cinema”, artigo em que André Bazin (1967) ressalta a diferença essencial das artes em questão, presumindo que a fidelidade e a justeza não podem senão depender da consciência da impossibilidade de tradução mimética, advindo, antes, da transformação, que, valendo por si, pode ainda servir, pela diferença, a iluminação do referente.

Pousada das Chagas submete os objetos do museu e a sua re-apresentação a uma série de operações curatoriais – seleção e ordenação, escolha de iluminação e distância, com recurso ao *zoom* e ao *travelling*, seccionamento e perturbação da relação entre parte e todo. Há ainda, na obra, algo da ordem do acrescento – a música, a declamação, os corpos, as encenações. Mais do que filme sobre museu, *Pousada das Chagas* é um filme-museu, criando uma temporalidade e um espaço próprios que não só não se confundem com os reais como só existem no filme e através do filme, e operado enquanto obra total, na medida em que abarca as mais diversas formas de arte e trabalha com uma vastíssima tradição histórico-cultural. *Pousada das Chagas* propõe-se combinação singular de todos estes elementos, concertados num babelismo harmonioso e multiforme.

O primeiro indício de tão particular natureza reside no subtítulo “uma representação sobre o museu de Óbidos”, que antecede o próprio título da película: a opção pelo determinante indefinido assinala a contingência do filme enquanto possibilidade entre possibilidades de “representação”, termo polissémico, conjugando as ideias de (nova) apresentação, referência, variação, e a própria preposição “sobre” é interessante na medida em que tanto significa “acerca de” como “em cima de”, neste último caso sugerindo o filme como camada que se constrói *a partir do* museu, somando-se-lhe.

No início dos anos setenta, Rocha se acha numa situação peculiar, entalado entre duas primeiras longas-metragens (*Os Verdes Anos* e *Mudar de Vida*) de

decisiva influência no cinema português, mas em cujos códigos deixara de se rever, e o projeto para uma terceira obra, *A Ilha dos Amores*, que o acompanharia por mais de uma década. No rescaldo de *Mudar de Vida*, Rocha “tinha deixado de acreditar no cinema narrativo clássico” (Rocha *apud* Melo, 1996, p. 80), que, até então, norteara a sua obra, orientando-a no realismo naturalista e na transparência técnica: “A partir de certa altura, toda a ideia de planificação tradicional e de campo contra-campo começou a parecer-me um absurdo, uma aberração” (p. 85). Neste contexto límbico, *Pousada das Chagas* é acolhida como “uma encomenda caída do céu”, oferecendo-se enquanto terreno de experimentação em que se ensaiam, pela primeira vez, técnicas e procedimentos futuramente centrais na obra do cineasta.

Pousada das Chagas revela uma constante auto-consciência, logo manifestada no movimento circular que emoldura a obra, figura evidente do cinema, cuja rotação precede o filme e cuja paragem antecede o seu término. Tem-se, seguidamente, um duplo gesto de boas-vindas, primeiro, sob fundo negro, por intermédio da dicção poliglota e do manejo de uma placa com a inscrição “Benvindo, benvindo// Na cidade de Deus”, depois, no exterior do museu, através de um cartaz auto-referencial, que lê “Wilkommen Welcome Bienvenus à Pousada das Chagas”. O filme auto-inscreve, portanto, o seu título, incorporando-o enquanto elemento cénico, mas também enquanto coordenada, identificando-se consigo mesmo e acolhendo o espectador, enquanto sinaliza que o espaço híbrido a que ele chega não é outro que o da obra. De resto, denota-se uma reiterada revelação do dispositivo fílmico, seja mediante exposição do aparato cinematográfico (câmara, operadores, técnicos), seja por via da profusão de figuras metonímicas – espelhos, portas, janelas – quais, constituindo enquadramentos internos, lembram o espectador da natureza do *medium*. Neste sentido, verifica-se inclusive a devolução do cinema enquanto reflexo do filme, no segundo momento em que Clara Joana segura num espelho circular: a câmara aproxima-se progressivamente do objeto, até que, de frente para ele, capta não já o rosto da atriz, mas o dispositivo fílmico, reconstituindo o cinema enquanto imagem do filme.

Pousada das Chagas parece perguntar de que modo pode o cinema proteger-se do risco de impostura, preocupação relevante para Rocha no momento de transição em que abandona o “cinema tradicional”, apercebido como aberrante e enganador – “Numa planificação normal [...] é possível os cineastas enganarem-se a si próprios e enganarem o público”, escreve em “O Plano-Sequência” (Rocha *apud* Melo, 1996, p. 86), texto construído na linguagem da moral, da verdade e, ocasionalmente, da religião, e em que o realizador pretende haver, no cinema, um potencial de “revelação” (p. 85), assumindo lograr, em cada plano, “dar” não só uma verdade, senão a verdade “total” e “definitiva” (p. 86) sobre determinado aspeto. A possibilidade de o fazer residiria no tempo longo (de produção e de cada plano) e passaria, em grande medida, pelo plano-sequência, que em *Pousada das Chagas* começa por se ensaiar.

Cinema e religião aproximam-se também no caráter vivificador e na relação com a luz, *medium* daquele que é, igualmente, enquanto iluminação, metáfora desta e cuja importância, aqui, se anuncia no primeiro quadro captado, do qual a câmara oferece o pormenor de um anjo transportando, contra o negrume, o que parece ser uma espada iluminada(ora). Ora, esta entidade como que simboliza a luta da luz e da verdade contra as trevas e a mentira, combate que encontra outras figurações no filme – a iluminação de um quadro da Crucificação mediante um foco único de luz, por exemplo.

Na sua articulação com o cinema, o tópico torna-se evidente sobretudo na encenação do martírio de São Vicente, que, resistindo à tortura, é condenado à obscuridade. “Mas o rei eterno, por quem ele sofria estas penas, lhe mudou o tormento em glória, as trevas em luz maravilhosa [...]”. Ora, enquanto pronuncia estas palavras, Cintra, representando o Santo, desloca-se do dispositivo cénico que representa a tortura para o seu equivalente que representa a salvação: aquele detém um chão coberto de ferros e uma parede preta, este, um chão florido e uma parede branca, mas o que importa ressaltar é ser este um momento de máxima exposição do dispositivo cinematográfico, visíveis técnicos e máquinas. Explicita-se, assim, o que

permanecia implícito: o cinema está *pela* religião enquanto entidade doadora de luz, entidade salvífica: a passagem das trevas à claridade, descrita no discurso, é por ele operada.

Em *Pousada das Chagas*, o potencial vivificador do cinema decorre da animação do morto e do imóvel, do trânsito entre morte e vida (a passagem de uma *pietà* para uma virgem com o menino ao colo, por exemplo), seja através do trabalho de câmara (iluminação, montagem, movimentação), seja através da palavra, que, atravessando corpos inertes, os anima, assim ocorre no início da obra, aquando do aparecimento dos atores, os seus corpos deitados na relva exclusivamente energizados pela declamação.

Neste gesto, é a própria etimologia da palavra religião – do Latim *religio*,(re)ligar – que *Pousada das Chagas* encontra e cumpre, na medida em que conecta o que não parece poder conectar-se: quadros, esculturas, objetos, vozes, textos, espaços, apontamentos vivos e mortos convivem, em igualdade de circunstância, no seio do mesmo filme e, não raro, do mesmo plano. Intenta-se a criação de um todo inconsútil e congregador, abolidor da fronteira e da demarcação. Para a concretização de tal desígnio colaboram fundamentalmente duas estratégias: a não identificação das fontes convocadas e, sobretudo, a opção reiterada por um movimento de câmara fluido e sem cortes, o qual permite o trânsito entre diferentes zonas, formas e suportes, numa reconfiguração surpreendente do plano, constantemente alargado de modo a tudo abarcar num mesmo gesto englobante, inclusive elementos tão diferentes, e à primeira vista contraditórios, como sejam a arte sacra e a música modernista de Jorge Peixinho.

A condição de *Pousada das Chagas* é necessariamente a da extemporaneidade, inerente ao mesmo exercício de recorrer ao cinema para captar obras que o pré-existem em séculos. O filme é, então, aquele que chega depois, confrontando-se com elementos de uma tradição secular. Mas tal desencontro, de algum modo fixado no primeiro diálogo do filme – “Perdeu-se. Buscai”, “Quem?”, “A Idade do Ouro” –, desencontro tipicamente moderno, é superado pela abolição da dimensão histórico-temporal e pela instituição

de um regime híbrido e multidimensional regido pela igualdade e relacionabilidade de todas as coisas. A duração do plano-sequência e a movimentação da câmara permitem um processo de homogeneização em que se abate o tempo, se supera a História, cumprindo aliás a auto-descrição fílmica que anuncia o *Trans-Time-Express*. O que está em causa é, afinal, a tentativa de religação religiosa de que, por vezes, o cinema se presume herdeiro: “[...] cores, sons, formas, palavras, corpos, são exacerbados, numa estética de excesso que tem a ver com certos caminhos da arte moderna em que o dispêndio de energia tenta refundir fragmentos de um mundo fracturado” (Rocha *apud* Madeira, 2018, p. 46).

RAJADA

Tomás Robalo Maia



“Eu sonhei com o meu filme fazer-se a si próprio à medida que passa diante do meu olhar, tal como a tela eternamente fresca de um pintor.”

Robert Bresson (2016, p. 79)

Apontar uma câmara é uma decisão que não se toma de ânimo leve. Comparado figurativamente ao gesto de apontar uma arma, é (pode ser) um ato de agressão. Há um diferencial de poder, uma responsabilidade envolvida, um peso ético-moral, um conjunto de códigos de conduta e de regras que governam inconscientemente

as escolhas estéticas e formais. Uma liberdade condicionada. Uma originalidade presa a uma herança. Não é qualquer pessoa que pega numa câmara, como qualquer pessoa é capaz de pegar numa caneta; para além de recursos, exige uma aprendizagem (preferencialmente) *guiada* pelas questões técnicas, fortes bases teóricas, a par de alicerces referenciais que norteiem as micro-decisões. Uma forma de arte mais inacessível que as restantes, que parece não estar *designada* para toda a gente. Uma forma de arte que aparenta ter uma *preciosidade* atrelada – imagens que não permitem ser rasgadas, amachucadas ou rasuradas como uma folha de rascunho. Um espaço onde parece haver pouca margem para experimentação sem medo, sem peso, só com o propósito de explorar, de criar sem uma finalidade; de *brincar*.

Nos anos cinquenta, em França, no *borbulhar* da *Nouvelle Vague*, Alexandre Astruc propôs o conceito de “*caméra stylo*” – filmar como se a câmara fosse uma caneta: “(...) o cinema vai-se libertar gradualmente da tirania do que é o visual, da imagem em si mesma, das urgentes e específicas exigências da narrativa, para se poder transformar numa forma de escrever tão flexível e subtil como a própria linguagem escrita.” (Astruc cit. in Vincendeau & Graham, 2009). Uma ideia que, embora potencialmente utópica, foi posta em prática por centenas de críticos-cineastas e abriu caminho para uma nova forma de relação com a câmara – um desprendimento técnico-formal, uma *leveza*, que *ressignificava* a câmara como *brinquedo*. De que modo é que um mesmo objeto pode simbolizar tanto uma *arma*, como uma *caneta*? É exatamente por entre esta dualidade metafórica que se oscila enquanto espectador do *Rajada*. A ameaça de uma arma *real*. A resposta de uma arma fictícia. A ameaça de um soldado real. A resposta de uma criança que o imita. Uma falsa equivalência posta em confronto.

A contestação do objeto enquanto arma destrutiva, ou a *metamorfose* do seu significado, é um conceito caro à obra de Vasco Branco. Não só “Vasco Branco VAB”, a assinatura enquanto cineasta, mas transversal aos seus “heterónimos” nas artes plásticas e literatura. Aliás, dificilmente se pode categorizar as diferentes assinaturas como heterónimos, uma vez que apesar

da sua ampla versatilidade formal, parece haver um traço que viaja de mural, para quadro, para filme. Uma continuidade artística que não se esgota numa só obra. Quando se vê um filme do Vasco Branco tem-se uma percepção de que não é o trabalho de um cineasta a fazer cinema, mas sim de um *artista a brincar* com o dispositivo do cinema. Um *brincador* profissional: um pintor que experimenta com o movimento; um artista plástico que o transfigura; um romancista que escreve com a câmara. Uma leveza de quem não filma com o primeiro propósito de fazer filmes; uma fluidez no gesto, que continua nas gestualidades de quem trabalha com as mãos. Por outro lado, uma fluidez de quem não foi condicionado pela sociedade adulta, uma criança que não teme *brincar* enquanto fingir ser criança.

A figura da *criança* é um símbolo importante na obra do Vasco Branco. Sob a forma cerâmica, em vitrais de capelas, e espalhada por murais pela cidade de Aveiro, a criança ressurgue; em movimento, a par do *Rajada*, a sua figuração mais concreta e interessante¹ dá-se no filme *O Menino e o Caranguejo* (1959). A criança afigura-se como um “cientista”, um *experimentador*, que constrói um pequeno universo pessoal – uma fatia, um punhado da realidade – no vaso onde habita o caranguejo. O mundo imaginário, o *sonho*, para onde o espectador é transportado em *travelling* aos dois minutos, é um mundo que morde a criança, que lhe foge e que ela tem de libertar. No final, a criança encontra-se com a figura do adulto, em contra-luz, apenas lhes sendo distinguíveis as formas que imprecisamente os definem; é um encontro feliz, utópico, um encontro que nunca aconteceria sem conflito; um encontro entre duas formas incompatíveis de relação com a realidade, que apenas acontece nas margens expansíveis do imaginário.

Em *Rajada* (como em *O Intruso*), a figura da criança enquanto *brincador* (*criador*) surge em oposição a uma figura de adulto, da materialidade, mas também da autoridade. Uma criança deslocalizada, perdida num meio

1. Da lista de curtas-metragens a que foi possível aceder: *Sol Suor e Sal* (1958), *Figuras e Abstracto* (1959), *O Menino e o Caranguejo* (1959), *O Espelho da Cidade* (1961), *A Luz e os Anjos* (1962), *Bosque Encantado* (1963), *A Solidão* (1965), *O Intruso* (1965), *O Pomo da Discórdia* (1965), *Chaos ZN-73* (1967), *Rajada* (1968), *Gente Trigueira* (1968), *Da Inspiração à Animação* (1969), *Beautiful People* (1969), *O Jugo Vareiro* (1970), *Dificuldade de Governar* (1976).

inóspito, onde já não há lugar para se ser criança; onde o *real* dominou de tal forma a imaginação, que parece impossível haver mais do que o que é aparente. Um mundo onde a curiosidade representa um perigo – espreitar pela fechadura é arriscado, mas encarar a dureza da realidade rouba a inocência da criança; obriga-a a transformar-se em adulta. A presumida mãe protege o miúdo do *real*, da porta que interliga os dois mundos, encaminhando-o para a oração, o contacto que resta com algo *superior*. Em oposição a uma leitura fatalista do final da narrativa do *Rajada*, uma leitura em contexto com a obra do autor permite deduzir que a figura da criança talvez se manifeste como um último sopro, uma esperança no futuro; enquanto houver *crianças* que não têm medo de enfrentar o mundo e de lhe resistir, com as *armas* da imaginação e experimentação, há esperança. As crianças, no cinema neorrealista italiano, manifestam-se como uma figura ausente, que só está presente em corpo (a *alma* existe em fora de campo): crianças-adultos, ou que os imitam, que não têm oportunidade para existir senão desta forma – com a inocência roubada. Na obra do Vasco Branco, a criança é o que resta; uma espécie de não-resignação ao mundo sério dos adultos, mundo este que perdeu a capacidade de *brincar*; são crianças que não desistem de ser crianças.

A iconografia da criança liga-se simbioticamente com outro conceito estimado por Vasco Branco: o *jogo*. É um conceito que surge repetidamente em ilustração direta, sob a forma de xadrez; em *A Solidão* (1965), o tabuleiro permite a oposição de *personas* de uma mesma pessoa, funciona como um campo de representação; em *Da Inspiração à Animação* (1969), o xadrez é um campo de construção/criação, um terreno que cria uma relação íntima entre o desenho e o *jogo*, onde o tabuleiro se pode transformar num campo de batalha pelas mãos do artista – a ideia de *ressignificação* dos objetos, especificamente arma e lápis. Abstratizando, o conceito de *jogo* está presente na base da obra (leia-se, *obsessão*) de Vasco Branco – um jogo de percepção com o espectador, uma condição prévia à entrada em cada filme, livro ou quadro; uma entrega vulnerável como requisito; um compromisso para com as regras internas de cada *jogo*. Esta é a forma para que a criança

interna de Vasco Branco consiga contactar com o mundo *real* sem perder a sua inocência – desfigurando-o; criando um novo universo a partir do que existe. Os sujeitos fundem-se com o seu meio, com o seu próprio reflexo, transformando-se em contornos; as nuvens refletem-se nas salinas – o mundo do *sonho* habita o mundo *real*. As formas num quadro de Miró, outrora separadas, dançam, dialogam e combinam-se – tal como o jazz, que acentua a dimensão conversacional das formas. A câmara passa das formas, do quadro, para os livros – símbolo das ideias; um *travelling* que salienta o diálogo entre o *real* e o imaginado; entre o consciente e o inconsciente. A câmara-pincel, com a sua lente turva e aguada, torna o *real* gelatinoso, instável; a fronteira entre o reflexo e o refletido esbate-se. É um novo *real*, passível de encarar a um outro ritmo, assim que se entra nas regras do jogo.

Em *Rajada*, além do espectador, é a figura da criança a criar o *jogo*. O *jogo* começa quando as portas e janelas estão todas fechadas; uma escuridão, como condição necessária ao *jogo* – seja este jogo o sonho, ou o cinema em sala. Apenas a criança consegue ver a pouca luz que resta, por uma frincha da porta – a arte como o *jogo* que observa a realidade a partir de uma pequena fenda, um *extrato*. Um ponto de ligação entre dois mundos, que apenas a criança tem acesso. Enquanto um temporizador *marchante* ensurdece a casa, a criança consegue silenciá-lo e insinuar-se no *jogo* – assinalado pela saída de campo do seu corpo e entrada da sua sombra. A criança prepara e simula o confronto final, um *faz de conta* a partir dos objetos que conhece. Um último aviso (uma última oportunidade) é dado ao rapaz pela sua mãe, que com um puxão de orelha lhe destrói a ficcionalização e o traz de volta ao mundo do medo, sem espaço para sonhos – um contraste posto em evidência pela camisola pendurada no estendal, que tanto serve um propósito literal para a mãe – secar a roupa –, como tem um propósito imaginário para o rapaz – um alvo, um *inimigo*, por si construído, idealizado. No entanto, este aviso é insuficiente para deter o rapaz – as crianças inventadas por Vasco Branco nunca desistem de serem crianças; de desafiarem o mundo dos adultos. Nem que seja até ao último folgo. Ao colocar-se em posição de combate, a ameaça do *real* esmurra com a imaginação: as mesmas botas,

o mesmo capacete e a *mesma* arma dos dois lados. Só a porta os separa. Uma das armas elimina sem critério, outra dispara balas sob a forma de ideias. Um artista a lutar pela liberdade de ser criança. Um artista que combate com o que resta, sem nunca desistir.

Vasco Branco pega na sua *caméra-stylo* com uma leveza de quem não tem medo de brincar com a arte – só assim se abre espaço para que aquilo que é *real* seja questionado e possa ser metamorfoseado.

REVOLUÇÃO

Hannah Dias



Para quê filmar uma revolução? Como se pode filmar uma revolução? O que é que se deve filmar durante uma revolução? Como é que se capta a confusão, o barulho, as transições, a alegria, o medo ou a urgência de uma revolução? O cinema português do período imediatamente a seguir ao 25 de Abril de 1974 oferece várias respostas a estas questões. Muitos cineastas filmavam o povo, na ruralidade ou na cidade, a sua vontade de reforma, os estudantes em marcha, os dirigentes dos partidos, as reuniões de como se iam organizar em colaboração

e coletivo neste novo Portugal, democrático e livre. Mas Ana Hatherly (1929-2015) não filma o povo na sua curta-metragem *Revolução* (1975), ela filma as paredes do novo Portugal. É uma proposta que não só preserva um aspeto relevante da arte portuguesa, que é por sua natureza efêmero, que são os murais e cartazes políticos, como também é uma obra de arte por si só, uma colagem feita a partir de fragmentos visuais e sonoros.

Ana Hatherly foi uma artista plástica, poeta, escritora, professora e cineasta, formada em Filologia Germânica e doutorada em Estudos Hispânicos, para além de formação específica nas áreas da música e do cinema (Coelho, 2015). *Revolução* foi realizado na sequência de alguns filmes de animação produzidos na International London Film School, em 1974 (Madeira, 2014). Originalmente filmado em Super 8, e posteriormente ampliado laboratorialmente para 16mm em Londres, conta com duas versões acabadas: uma primeira que estreou na Bienal de Veneza em 1976; e uma segunda versão, de 2001, com alterações ligeiras à banda sonora, transmitida pela RTP1 no âmbito das celebrações do 25 de Abril. A versão que foi utilizada para o estudo do filme e escrita deste texto foi a de 2001.

O cinema do período revolucionário (1974-1975), destaca-se como um período de grande atividade cinematográfica e uma espécie de interrupção da produção cinematográfica “normal”. Tiago Baptista (2009b, pp. 315-316) chama-lhe, em “Nacionalmente Correcto”, um “interlúdio revolucionário” e descreve este cinema da seguinte maneira:

“Os filmes mais militantes interessaram-se pelas condições de vida e pelo trabalho de agricultores e operários, pela iliteracia e pobreza da população e, mais especificamente, pelas ocupações de quintas, pelo processo de reforma agrária, pela organização de cooperativas e comissões de moradores, e pela instituição de tribunais militares”

Tendo isto em conta, cabe-nos questionar porque é que Hatherly terá preferido filmar paredes. Parece um distanciamento daquilo que está realmente a acontecer, parece-nos que está a filmar a revolução de um ponto de vista meramente pictórico, irreal e bidimensional. No entanto, encontramos

em *Revolução* uma proposta ambiciosa que nos ajuda, com quase 50 anos de distância, a compreender o sentimento de um evento singular na História portuguesa.

Os planos visuais em *Revolução* passam em rápida sequência, sendo na sua maioria planos fixos, *hand-held*, que dão a ilusão de panorâmicas e *tilts* que nos mostram os murais, quase como uma animação em *stop-motion*. A rapidez dos planos – muitos deles não chegam a ter 1 segundo de duração – mostram-nos murais pintados pelos vários partidos, principalmente o Partido Comunista Português (PCP), o Partido Socialista (PS), o Partido Comunista dos Trabalhadores Portugueses (PCTP/MRPP), o Movimento de Esquerda Socialista (MES), o Partido Popular Democrático (PPD) e o Partido de Centro Democrático Social (CDS), tal como outras organizações e movimentos como o Movimento das Forças Armadas (MFA). Os murais eram, e em alguns partidos ainda são, um aspeto importante da sua atividade política, como um ex-militante do PCTP/MRPP explica ao *Diário de Notícias*: “Os grandes centros urbanos, Lisboa em particular, respiravam energia e isso refletia-se também na arte e na cultura, e nós nessa vertente fazíamos murais que espelhavam a nossa posição face ao momento político” (Silva, 2012).

Os murais representam trabalhadores, soldados, cravos, pombas brancas, crianças, foices e martelos, punhos cerrados, símbolos partidários, figuras associadas a outras revoluções, como Vladimir I. Lenine, apelos ao voto e palavras de ordem. Alguns são agressivos na sua mensagem, com apelos para o povo tomar as armas contra quem oprime, enquanto outros apelam à paz e cooperação. Para além das paredes pintadas, *Revolução* mostra-nos também os cartazes e autocolantes políticos, que faziam parte das novas campanhas, simbólicos agora, de novas eleições, livres e democráticas. Os cartazes estão sobrepostos, rasgados e ainda mais efémeros que as pinturas na parede.

O dispositivo usado nas filmagens – uma câmara com película Super 8 – dá-nos uma ideia da urgência das filmagens, um equipamento que compromete a qualidade da imagem, mas que é acessível pelo custo reduzido

da película e a facilidade de transporte e uso. A película Super 8 vinha num cartucho, que permitia ao utilizador colocá-la imediatamente na câmara, sendo desenvolvida para uso mais amador (Lipton, 1972). Remete-nos a uma imagem de uma artista a percorrer a cidade, e a apontar a câmara para tudo o que lhe parece digno de registo, num período em que tudo parece estar a acontecer ao mesmo tempo.

A montagem é, neste filme, um elemento que fragmenta e, simultaneamente, que dá coesão. A montagem corta abruptamente as imagens, quase não dando tempo suficiente para ver ou absorver aquilo que nos aparece à frente, e isto é uma escolha artística. É a montagem que distingue este filme de outros a qual é frequentemente comparado, como *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* (1976), também ele um registo sobre os murais no pós-25 de Abril. No filme de Campos é-nos permitido observar e ler os murais que são filmados, interrompidos muitas vezes, não por um corte, mas pela movimentação citadina, quando o tempo de observação chegou a um fim natural. Os filmes são, em termos de temática, similares, mas têm objetivos artísticos diferentes: o de Campos pretende mostrar os murais que promovem o PCP e a sua atividade partidária, e é um objeto de propaganda política, produzido pela Célula de Cinema do PCP. Por seu lado, *Revolução* é sobretudo uma colagem, e a montagem espelha ambos aspetos importantes acerca do seu objeto de estudo e a natureza da revolução.

Os planos, tal como os cartazes, estão quase sobrepostos, aparecem e desaparecem do olhar, tal como os murais aparecem e desaparecem da rua, ou como se estivéssemos a passar por eles, com pressa, às vezes tornando-se indistinguíveis uns dos outros e outras vezes aparecem mais nítidos, num momento em que estamos a prestar melhor atenção. A montagem impõe uma visão autoral, cria mensagens, estabelece novos significados, por vezes crítica e outras vezes enaltece. Não é objetivo, não é claro, pois a revolução não é objetiva nem clara. É um período de incerteza, de instabilidade, de progressos e regressos, é o oposto da claridade. Se o filme é agitado, talvez seja porque o Processo Revolucionário em Curso (PREC) também foi um período

agitado. Diria que o objetivo do *Revolução* não é simplesmente propagandístico, ou simplesmente documental, é uma obra de arte coesa que visa captar o sentimento da Revolução dos Cravos.

A banda sonora, é uma parte essencial do filme. O primeiro instinto é isolar o *Revolução* de outros realizados no mesmo período, pois é diferente de filmes como *Torre Bela* (1976) ou *As Armas e o Povo* (1975). Hatherly não filma o povo, não filma as manifestações, não filma os novos discursos políticos, as músicas de intervenção. No entanto, estes aspetos estão presentes no filme através de elementos sonoros. Multidões gritam palavras de ordem: “Socialismo, sim! Exploração, não!”; “Unidade MFA!”; “Vasco, amigo, o povo está contigo!”; “Viva o camarada Amílcar Cabral!”; “O povo unido jamais será vencido”. Estas frases são interpoladas com a música “Grândola, Vila Morena”, de José “Zeca” Afonso, com sons de tiros, e fragmentos de um discurso do, então, secretário-geral do PCP, Álvaro Cunhal. A montagem do som, assemelha-se à montagem dos planos visuais: é rápida, por vezes torna-se indistinguível, é sobreposta, simultânea e de natureza política. A vertente sonora do filme e a vertente visual estão separadas, mas têm a mesma importância. Visualmente, nós não temos a imagem de Álvaro Cunhal no filme, mas ele está presente através das suas palavras e da sua voz no célebre discurso comício do 1º de Maio de 1974, filmado no filme *As Armas e o Povo*.

Quando o filme começou a ser exibido, a partir de 1976, muitos dos discursos, comícios, marchas e documentários passavam na televisão pública, vista, neste período revolucionário, como meio mais imediato de fazer chegar as imagens da revolução ao povo português (Baptista, 2009b). As imagens de Cunhal, de Vasco Gonçalves (primeiro-ministro entre julho de 1974 e setembro de 1975) e dos grandes comícios, estavam marcadas na consciência pública, inserir as mesmas imagens, mesmo se montadas de maneira diferente, não era necessário, elas podem existir como planos sonoros.

Apesar das diferenças que *Revolução* apresenta quanto a outros filmes realizados na mesma altura, existem também muitas semelhanças. Tiago

Baptista (2009b, p. 316) descreveu os cineastas desta altura como estando em serviço da revolução, captando as suas imagens e momentos “(...) não só para benefício das gerações futuras, mas também como objectivo de catalisar transformações sociais e ideológicas”. Em *Revolução*, Hatherly capta e preserva algo verdadeiramente histórico. É importante relembrar os murais partidários e ideológicos de 1975, agora desaparecidos, apagados, censurados ou mesmo substituídos. O filme funciona, em parte, como um documento histórico, um catálogo daquilo que adornava as nossas ruas. Naqueles muros estão partes da nossa História, e se a nossa memória coletiva porventura desaparecesse, encontramos em *Revolução* um bom ponto de partida na reconstrução da memória deste período histórico.

No catálogo da Panorama – Mostra de Documentário Português de 2011, o texto introdutório questiona o papel que a arte tem num contexto político ou revolucionário. Se existe alguma dúvida acerca da importância da arte num período revolucionário, o filme apaga-a. Pois, foi durante uma revolução, que surgiu esta vontade de pintar paredes, de espalhar mensagens a partir da arte. As paredes que vemos em *Revolução* não servem um propósito meramente propagandístico, a pintura de murais é também um ato de pedagogia, de expressão artística pública e democrática, nas palavras da própria realizadora: “o experimentador, como experienciador, aproxima a arte da vida, assumindo a responsabilidade de uma subversão da ordem estabelecida, pela qual a criatividade se torna gesto revolucionário” (Ascensão, 2014, pp. 96-97). Em *Revolução*, o filme como um todo serve um propósito semelhante aos murais que filma: é um gesto revolucionário, uma expressão criativa também com um propósito pedagógico. Ao não vermos o ato de pintar as paredes ou colar os cartazes, mas apenas fragmentos, o filme não distingue quem pinta os murais e quem os filma, o instinto de criar, de divulgar e de espalhar a mensagem é igual.

Resta-nos concluir acerca da importância de um filme como o *Revolução* para além de tudo aquilo que já foi dito. O que é que 48 anos (coincidentemente, os mesmos 48 anos de vigência do fascismo) de distância faz a um filme filmado com a urgência dos acontecimentos que se viviam? Curiosamente,

o filme não parece muito datado, não apresenta os elementos típicos que envelhecem um filme (como a roupa, os carros, as maneiras de falar), sendo a maioria dos planos desenhos, pinturas e fotografias. Hatherly pega em fragmentos do dia-a-dia e constrói uma espécie de mural fílmico. Mais do que isso, o filme oferece-nos uma perspectiva quase singular de como se viveu intensamente o PREC. Muitas vezes, quando vemos os documentários realizados neste período histórico, o nosso instinto é entender que aquilo foi a época revolucionária, mas as experiências de uns não são as dos outros. Ana Hatherly dá-nos a experiência e o olhar dela.

TRÊS IRMÃOS

Cátia Diogo



Ao longo das últimas décadas, um grupo de cineastas que se tem vindo a afirmar em festivais de cinema internacionais tem ganho vários prémios ao levar ao ecrã narrativas e olhares sobre o país que se afastam do ideal salazarista, onde apresentam “um particular interesse por temas relacionados com a marginalidade social e urbana... zonas periféricas, liminares ou intersticiais da cidade” (Fonseca, 2021, p. 36). Para além disso, os contextos sociais e políticos desta geração ainda se

apresenta fraturada pelos sistemas opressivos passados e se questiona acerca da sua identidade e do seu futuro incerto dada a sua entrada na União Europeia.

Estas alterações ao paradigma económico e o novo contexto político do país proporcionou que a área criativa tivesse acesso a novos apoios e fundos motivado pela introdução de novas políticas culturais, como a instituição de um Ministério de Cultura (Ribas, 2011). E, desta forma, na viragem do século, uma nova geração de autores começou a formar-se, dentro dos quais Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Canijo, Catarina Ruivo, entre outros nomes. Através deste novo contexto, alguns destes nomes e outros cineasta iniciaram as suas carreiras através de curtas-metragens originando a famosa “Geração Curtas”.

Teresa Villaverde beneficiou destas mudanças, estreando em 1995 o filme *Três irmãos*, que conta a história de dois rapazes e uma rapariga que provêm de um lar disfuncional e, ao contrário das pessoas das suas idades, não parecem ter perspetivas de futuro. Maria, a mais nova dos irmãos, estuda, trabalha e lida com a desagregação da família em silêncio e em resiliência. Contudo, é esta falsa superação e recuperação que a dirige e que acompanhamos serenamente até ao final do filme. Tendo em vista o que López e Martin apresentam, na progressão das obras de Villaverde, ela alcançou uma imagem de paz e felicidade sobre as temáticas das famílias desfeitas. Ou seja, que através de imagens frágeis, com auras de fantasia ou de sonho, e acompanhadas de música alta, se produzem reflexos dos planos finais (López & Martin, 2018, p. 154).

Neste sentido, a abertura do filme sustenta a narrativa no voo de Maria. À primeira vista, esta cena parece desalinhada com a restante história, mas ouvindo a música *As pombas*, de Zeca Afonso, que introduz a cena, e observando a montagem dos diferentes planos, presenciamos um grito de ajuda comentado pelos demais.

Sendo o cinema uma linguagem de blocos de movimento/duração, como conceptualiza Deleuze (2015; 2016), este primeiro momento traduz em imagens e sons o que se pode ler na sinopse oficial do filme:

“Maria é o centro da nossa história... Quase nunca diz o que pensa, nem pede o que quer... Sofre e não diz que sofreu... Não quer estar sozinha, mas não pede companhia... Maria quer estar sempre junto com os seus irmãos, mas não pode... Maria quer aguentar tudo sozinha... Maria toma uma decisão. É uma decisão brutal e definitiva”.

Maria é apresentada como uma personagem que sonhava mas que deixou de sonhar e está presa num espaço labiríntico que se traduz por ruas espacialmente desconexas da cidade de Lisboa.

Na montagem inaugural também não podemos ficar alheios ao som, sublinhando as vozes das crianças que denotam a passagem do tempo, propondo a noção de que a história se repete mantendo-se perpetuamente presa pelo ténue fio do futuro, uma vez que as falas se entrelaçam por vozes de diferentes idades. Prontamente, entendemos também o elo entre os irmãos, destacando uma ligação muito forte entre Maria e João (sendo o único que nos é dado a ver e de quem sabemos o nome até então). E a própria música apresenta uma cadência compassada que se encerra com um suplício por João, levando-nos até ao tempo real da narrativa.

A partir da introdução do filme poder-se-ão constituir outros discursos tendo por base outros elementos que constroem a cena: componentes visuais, da construção sonora ou narrativas, as opções de discussão são inúmeras. Os sons invadem as cenas e não pretendem apenas sonorizá-las através do som diegético, na verdade existe um jogo muito dinâmico entre o fora e dentro de campo. Por vezes, ao existir um corte de montagem na imagem, o som adquire um estatuto de não-diegético, prolongando a cena que observamos. E são depois os movimentos das personagens que dissolvem o corte sonoro em vez de ouvirmos um corte abrupto da cena. Por outras

palavras, “mesmo que o acontecimento que o produz ocorra fora do enquadramento da imagem, ele acaba por invadir o plano” (Fonseca, 2021, p. 44).

Voltando aos planos zenitais de Lisboa através do voo de helicóptero, este bloco de imagens aglomera ainda mais aquele espaço que começa a partir da água e se estende até aos edifícios amontoados, ou melhor, partindo da vastidão do vazio para a concentração excessiva de construções, um gesto muito simbólico da nossa estruturação enquanto pessoas. Se nascemos como uma folha em branco que vai sendo pintada ao longo dos anos, vamos erguendo muros e barreiras, vamos solidificando relações e traços de personalidade, vamos descobrindo brechas no caminho e vamos encontrando estradas sem saída, mas a reminiscência de quem fomos encontra-se sempre junto de nós. Porém, até que momento? Seremos nós produtos da vida ou também das estruturas que nos moldam? O filme responde rapidamente a essa questão, dado que o voo termina na escola, no espaço da educação. Este filme trabalha as “imagens de crianças e adolescentes que crescem e que são educadas num país de instabilidade face ao novo, subúrbios marginalizados e injustiças perenes” (Pereira, 2014, p. 2). Ou seja, a instabilidade política e económica, e as recentes mudanças nesses campos espelhavam-se numa população perdida e angustiada.

Para além do mais, foi uma gigantesca alteração para os cidadãos que, após 41 anos sob a alçada da “ditadura salazarista [que] privilegiou a figura do homem rural, primitivo e subserviente, e celebrou a unidade familiar arquitetada pelo patriarcado como maneira de manter o controle, corporativista, em todas as instâncias da sociedade” (Cardoso, 2020, p. 355), vêm-se agora em liberdade e a procurar uma nova identidade. Estas mudanças resultaram numa mazela nacional, da mesma forma que Maria se encontra num lar fraturado que, em vez de a proteger, é ela que o tenta manter unido para não ruir.

A dimensão mulher também merece destaque nesta discussão, uma vez que os ideais anteriores promoviam a imagem do homem como coesão e proteção familiar e dos mais frágeis (crianças, mulheres e idosos), mas no filme

é essa figura que, representada por diferentes personagens, ameaça Maria: o pai cego que fica violento e abusa psicologicamente da mulher moribunda (Rehman, 2018, p. 5). Este depende economicamente e emocionalmente de Maria para subsistir, existindo uma troca de papéis: a filha é a mãe dos pais.

Os irmãos João e Mário são figuras protetoras, mas que se afogam nos seus próprios problemas e acabam por não estar presentes quando Maria mais carece. Mário, que é apenas meio-irmão dela, tem uma relação destrutiva com o padrasto e debate-se com obstáculos no âmbito do trabalho, das relações sociais, mantendo uma relação mais profunda com a mãe. Já João, pelo qual Maria detém um carinho especial que culmina num interesse incestuoso, possui um controlo sobre ela, contando-lhe histórias que alteram a realidade, com fantasias que pretendem desviar a atenção da vida agonizante daquela família e daquele país.

O patrão oferece um pouco de estabilidade a Maria, mas também lha tira. O trabalho representa então uma âncora à sociedade, permitindo uma normalidade a Maria e propondo o escape à sua condição familiar. Por outro lado, também espelha a realidade do país de então, onde os jovens sem sonhos se contentavam com um trabalho sem futuro, mas que existia e que chegava para pagar as contas.

Contudo, é este local de escape que adquire a condição de ringue quando o filho do patrão visita a loja e se dirige a Maria. Esta luta encerra com o ato irreversível: Maria mata porque não grita, toma a justiça pelas próprias mãos e qualquer noção de futuro não é primordial. Imediatamente leva-nos a uma outra figura: o rapaz que conhece na discoteca. Nesta cena observamos Maria a desempenhar o papel de uma rapariga frágil e inocente, mas que tem liberdade e lhe é permitido fazer escolhas, mesmo que a construção da cena nos dê uma impressão oposta. Será que Maria poderia ter escolhido não consumir o ato sexual? A essa questão o filme não nos responde, apenas poderemos considerar que este momento trabalha em prol da complexidade humana que Villaverde evidencia ao longo dos seus filmes.

Num curto espaço de tempo é-nos apresentada uma Maria a traçar duas trajetórias opostas colocadas perante dois casos ameaçadores. No local que não domina deixa-se abusar, no local que domina abusa do outro. E é esta disparidade que suporta a ambiguidade do ser humano e a construção complexa da personagem, dado que ambos os casos são instantes onde Maria se encontra no limbo das escolhas e do descontrolo total, operando por impulsos que não visam as consequências. É no decorrer da segunda ação que vemos a história a tomar outras proporções: Maria foge depois de matar e, ao encontrar o irmão João, comete um segundo pecado, beija-o incestuosamente. A esta altura, a personagem já se encontra numa espiral de acontecimentos irreversíveis, deslocando-a até à beira do abismo, tendo apenas duas escolhas: ou pede ajuda ou se encerra – vida ou morte. O final do filme é uma ode terrível, distinguindo uma Maria que já não é a personagem inocente que conhecemos e que entende agora a morte como salvação. Mas é nessa decadência de acontecimentos, onde assistimos a personagem a tentar gritar pela primeira vez por ajuda, que a vida atua e toma uma decisão por ela.

Três irmãos torna-se um filme fundamental pelo modo como nos apresenta o cinema e o poder que ele tem ao trabalhar com personagens complexas, que não necessitam de falar muito ou fazer grandes gestos para produzir uma experiência sensorial e emocional. Mas também mostra que o cinema é um todo: as imagens, os sons, as narrativas, a montagem, operaram em união para produzir obras singulares que criam auras fantásticas que ao se aproximarem da vida, apresentam posições e reflexões sobre ela. Neste sentido, Villaverde é exímia a falar do amor, da vida, da família, das relações e do país, mas à distância, sem nunca irromper a cena com a câmara, mesmo quando existem planos muito próximos das personagens. A realizadora apenas deixa que estas vivam e tracem os seus caminhos, não lhes impondo um início ou fim, apenas um espaço intermédio de vida.

VENUS VELVET

Diogo Meireles Costa



Desde cedo que Jorge Cramez é um cinéfilo, um fanático por filmes. Numa entrevista inédita, Cramez afirma, alegremente, que em criança, caso não comesse a sopa, o castigo aplicado pela mãe seria não ir às *matinés* de cinema aos domingos. Nascido em Angola, começa a frequentar a Cinemateca Portuguesa regularmente quando chega a Portugal, tendo estagiado durante um ano na mesma, antes de ingressar na Escola Superior de Teatro e Cinema. É enquanto frequenta o curso de cinema que escreve um guião intitulado *Venus Velvet*.

Infelizmente para ele, o projeto foi realizado por uma colega de turma, mas Cramez ficou com esta história na cabeça até que, alguns anos depois, após filmar a curta *Erros Meus* (2001), volta a reler o seu guião escrito enquanto estudante e decide realizar *Venus Velvet* (2002) (Cramez, 2022).

A curta-metragem tem como tema principal dois tipos de relacionamentos amorosos, um trágico e outro bem-sucedido, numa noite em que o mundo vai ser destruído por um cometa chamado *Toutatis*. Através de cuidados movimentos de câmara, do brilhante jogo de luzes e de um diálogo bem estruturado, este filme é uma dança entre amantes, que se afastam e se aproximam, à medida que o fim está cada vez mais perto.

O título do filme, segundo o realizador, surge a partir de um nome de um gelado chinês que o mesmo encontrou na altura em que escreveu um guião. Ambientado apenas num bar, com quatro personagens e um cometa que se aproxima da Terra, esta curta-metragem aborda duas histórias de amor, um falhado (Leonel e Catarina) e outro que se fortalece (Marta e Jorge). Segundo Cramez, o amor é um tema recorrente nas suas obras e também um modo de viver, tais como *Capacete Dourado* (2007) ou *Amor Amor* (2017). O realizador lembra que, no filme, as relações que se podem observar são muito viscerais e sentidas de uma forma muito intensa, nomeadamente no caso de Leonel e Catarina, que se amam com a mesma efemeridade da passagem do cometa e a queda da neve enquanto estes amantes se encontram separados: “É a imagem do não-amor, uma espécie de metáfora” (*Venus Velvet press kit*, 2002). Já Marta e Jorge tornam a sua relação ainda mais forte quando o cometa acaba por falhar a sua trajetória inicial.

A ideia para este primeiro filme realizado fora do contexto académico surge através de algumas experiências pelas quais o realizador passou e que através das suas vivências se vai apropriando de alguns nomes, como o do cometa *Toutatis*. Este nome foi questionado pelos espectadores, pois os mesmos pensavam ter alguma ligação ao universo de *Astérix e Obélix*, sendo que a expressão “Por Toutatis!” era conhecida por ser usada pelas personagens desta banda desenhada. Cramez esclarece que o nome deste foi

inspirado num livro sobre cometas onde havia um cometa com o mesmo nome que passou perto da Terra na década de 1950 (Cramez, 2022).

Cramez opta por criar uma atmosfera que poderia ser catastrófica, mas acrescenta-lhe uma leveza que só o amor transporta. O foco que se encontra dentro deste bar não é tanto o do impacto do cometa, mas o impacto que o amor tem nestas quatro personagens. Com apenas um espaço, quatro atores (Ana Brandão, Ana Moreira, Cláudio da Silva e Ricardo Aibéo) e um cometa em colisão com a Terra, o realizador cria uma história sobre dois amores que se alteram com a chegada de um cometa que ameaça acabar com a Humanidade.

Um elemento importante do filme, destacado por Cramez, é o uso de luzes, um excelente trabalho captado pela diretora de fotografia Inês Carvalho, premiada pelo seu trabalho neste filme no Curtas Vila do Conde em 2002, nomeadamente devido à relevância da iluminação e à maneira como se altera à medida que a narrativa vai avançando. Uma primeira fase do filme é caracterizada por um ambiente infernal, que sugere uma sensação de calor extremo e todas as personagens o sentem, quer seja Marta e Jorge ou até Leonel quando posiciona a ventoinha que está no balcão e a aponta para a sua cara. Nesta fase, as cores que pertencem a este ambiente são cores quentes, cores que enfatizam este calor como consequência da aproximação do cometa. Estes vermelhos e amarelos presentes transformam o ambiente em algo insuportável e que, evidentemente, se reflete nas personagens. A bebida acompanha sempre todas as personagens, esta vontade de beber extremamente necessária devido ao calor que se sente com a aproximação do cometa à Terra, alterando o estado das personagens, sem nunca fugirem aos seus pensamentos.

Mais perto do fim, as cores tornam-se mais frias, onde o azul e o preto predominam, denunciando o frio que se sente com a passagem do cometa, que alterando a sua trajetória passa ao lado da Terra. Com esta falsa colisão, a única coisa que fica destruída é a ilusão de um possível amor entre Leonel e Catarina. As luzes anunciam a situação atual, não predestinam nenhuma

situação, mas realçam a que está a acontecer no momento. A chegada e a passagem do cometa são compreendidas através da iluminação usada, cores quentes para a chegada e cores frias para a um fim que nunca aconteceu. O fim é apenas o dos amantes efémeros e o início para os amantes eternos.

Criado cinefilamente na Cinemateca Portuguesa, Cramez entende que todos os seus filmes estão contaminados por outros filmes que viu, percebendo ser quase inevitável não estarem lá. Esta curta-metragem, segundo o realizador, é influenciado por alguns filmes do género de ficção-científica dos anos 1950 e ainda por filmes de Nicholas Ray, nomeadamente *Johnny Guitar* (1954).

Filmado no Convento do Beato, na altura abandonado e em ruínas, Cramez e a sua equipa de filmagens construíram um bar com um balcão, mesas, cadeiras e uma *jukebox*. Fechados neste bar, por renúncia aos abrigos preparados para o impacto do cometa, quatro amantes esperam pelo seu fim, bebendo, comendo, fumando e cheirando cocaína. Iniciando com uma descrição da situação mundial, dita pela rádio com a voz de Rui Morrison, *Venus Velvet* subsiste, para além das qualidades técnicas, através dos diálogos. Estes foram criados através de momentos da vida do realizador e com a ajuda de alguns livros, poemas e textos de Edmundo Cordeiro, existindo uma ligação quase mística entre as personagens, como se Marta e Jorge fossem os cupidos que tentam juntar Leonel e Catarina antes de o mundo acabar. Ao longo desta curta-metragem há certas falas mais poéticas que outras, é o caso de “A última ceia”: “Eu nem sei o que é um cometa. São as lágrimas de Deus” ou “Foi um amor rápido, como um cometa”. Estes diálogos previamente estruturados, segundo Cramez, resultam numa poesia cinematográfica, quase como se os diálogos e as personagens em conjunto formassem uma dança trágica que conduz a narrativa, afastando a importância da chegada do cometa para a importância de um possível amor entre Leonel e Catarina (Cramez, 2022).

Cramez refere repetidamente que as músicas que escolhe para usar em cada filme são músicas que o mesmo ouve, e que têm um significado importante para este. Tanto noutros filmes como em *Venus Velvet*, as músicas

são escolhidas previamente pelo realizador e este sabe exatamente onde as deseja usar e a relevância que estas têm em cada cena específica do filme. Cramez é um verdadeiro eclético no que toca à música. Nesta curta-metragem ouvem-se três músicas: “You Are My Destiny”, de Paul Anka; “Capri C’est Fini”, de Hervé Vilard; e, finalmente, “Unchained Melody”, de The Righteous Brothers. Estas três canções surgem em momentos específicos do filme: a primeira música no início onde Catarina está visivelmente apaixonada por Leonel enquanto o olha intensamente; a segunda quando este casal dança e o cometa falha a colisão com a Terra; e a terceira música finaliza o filme, com os quatro amantes em pontos diferentes da sua vida. As músicas criam um elo óbvio que conecta a letra das músicas com a narrativa que está a decorrer enquanto se ouve a mesma. Nesta curta, a música amplia as emoções das personagens e por consequência altera o ambiente sentido no bar.

Com cinco dias de rodagens e o drama do tempo para filmar esta curta-metragem, Jorge Cramez consegue assim criar uma história de amores e desamores, de fim do mundo e do começo do mesmo que através de luzes que guiam as personagens, diálogos que as fortalecem ou fragilizam e de músicas que acompanham a narrativa. Cramez realça que o final do filme tem um lado muito plástico, poético e um pouco teatral. Dois amores que começam e terminam da mesma forma. Jorge e Marta aumentam o poder da sua relação e tornam-se mais fortes juntos, sobrevivendo ao embate do cometa e Leonel e Catarina, separados inicialmente e acabando da mesma forma. Neste último caso, o cometa não os salvou, não os juntou, não se realizou o milagre de *Toutatis* anunciado por Marta, mas neste caso o cometa definiu o amor já previsto, o inexistente. Leonel e Catarina não estavam destinados a estar juntos, mesmo desejando os dois o mesmo a certo ponto, com a passagem do cometa que não acertou no planeta. Não existia razão para estes se apaixonarem eternamente, mas sim viverem uma paixão efémera.

Bibliografia

- Almeida, João Ramos de (2011, 4 de abril). A crise económica que levou Portugal a provar pela primeira vez a receita do FMI. *Público*. <https://www.publico.pt/2011/04/07/jornal/a-crise-economica-que-levou-portugal-a-provar-pela-primeira-vez-a-receita-do-fmi-21786788>
- Alves, Paulo (2020). Porque estão os sindicatos em crise. Seguido de algumas considerações para dela saírem. In Pamela Peres Cabreira (org.), *História do Movimento Operário e Conflitos Sociais em Portugal* (pp. 469-491). Instituto de História Contemporânea.
- Ascensão, Joana (2014). “25 de Abril Sempre – Parte 1. O Movimento das Coisas – Acção e Intervenção”. Textos Cinemateca Portuguesa (pp. 95-97).
- Baptista, Tiago (2009). *Ver Amália: os filmes de Amália Rodrigues*. Tinta da China.
- Baptista, Tiago (2009b). Nacionalmente Correcto: A invenção do Cinema Português. *Estudos do Século XX*, 9, 305-324.
- Baptista, Tiago (2019). *O Mal-Amado* (Fernando Matos Silva, 1973). *A Invenção do Cinema Português – Leituras sobre a história do cinema português*. <https://invencaocinemaportugues.wordpress.com/2019/03/02/o-mal-amado-fernando-matos-silva-1972/>
- Barthes, Roland (1991). *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*. University of California Press.
- Bazin, André (1967). *What is Cinema*. University of California Press.

- Bergstrom, Janet (2003). *Invented Memories*. In Gwendolyn Audrey Foster (org.), *Identity and Memory: the films of Chantal Akerman*. Southern Illinois University Press.
- Bresson, Robert (2016). *Notes on the Cinematographer*. New York Review Books.
- Brito, Leonel (s/d). Não interessa fazer filmes que não chegam ao povo. Entrevista conduzida por Carlos Pessoa. *Semanário EXTRA*. Arquivo Pessoal Leonel Brito.
- Câmara, Vasco (2014, 22 de agosto). Onde Bate o Sol. *Público*. <http://blogues.publico.pt/camaraescura/2014/08/22/onde-bate-o-sol/>
- Cardoso, Eduardo Prado (2020). Notas sobre Uma dramaturgia da violência: os filmes de João Canijo. *Significação*, v. 47, n. 54 (jul-dez), pp. 352-364.
- Castro, Ilda (ed.) (2000). *Cineastas Portuguesas 1874-1956*. Videoteca de Lisboa.
- Cineclube do Porto (s.d.). *Estatutos do Cineclube do Porto*. <https://cineclubedoporto.wordpress.com/estatutos-e-orgaos-sociais/>.
- Coelho, Sara Otto (2015). Morreu a escritora e artista visual Ana Hatherly. *Observador*. <https://observador.pt/2015/08/05/morreu-a-escritora-e-artista-visual-ana-hatherly/>
- Connor, Steven (2000). *Dumbstruck – A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford University Press.
- Costa, Catarina Alves (2012). *Camponeses do cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970*. [Tese de doutoramento. Universidade Nova de Lisboa].
- Costa, Catarina Alves (2020). *Etnografia espontânea e cineastas experimentais – o Auto da Floripes*. Edição em DVD do filme *Auto da Floripes*, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.
- Costa, João Bénard da (2007). *Cinema Português: Anos Gulbenkian*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cramez, Jorge (2022). Entrevista inédita conduzida por Diogo Costa. 26 de setembro.

- Cunha, Paulo (2013). A 'diferença' portuguesa?. In Paulo Cunha & Michelle Sales (eds.), *Cinema Português. Um Guia Essencial* (pp. 215-237). SESI-SP.
- Cunha, Paulo (2014). *O Novo Cinema Português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. [Tese de doutoramento. Universidade de Coimbra].
- Cunha, Paulo (2016). Para uma história das histórias do cinema português. *Aniki*, v. 3 n. 1 (2016). <https://doi.org/10.14591/aniki.v3n1.231>
- Cunha, Paulo & Sales, Michelle (org.) (2013). *Cinema Português. Um Guia Essencial*. SESI-SP.
- Deleuze, Gilles (2015). *A imagem-tempo: cinema 2*. Lisboa: Documenta.
- Deleuze, Gilles (2016). *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Documenta.
- Dias, Inês Sapeta (2011). *Panorama – 5ª Mostra do documentário português*. Videoteca de Lisboa.
- Didi-Huberman, Georges (2016). *Que emoção! Que emoção?* Editora 34.
- Duarte, Susana (2013). O Cinema e o Arquivo Audio-visual. In João Mário Grilo & Irene Aparício (eds.), *Cinema & Filosofia: Compêndio* (pp. 385-404). Edições Colibri.
- Dulac, Germaine (1982). The Aesthetics, The Obstacles. *Integral Cinegraphie. Framework: A Film Journal*, v. 19 (6-9).
- Elsaesser, Thomas & Barker, Adam (1990). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. British Film Institute.
- Eisenstein, Sergei (1988). *Eisenstein on Disney*. Methuen.
- Eisenstein, Serguei (2002). Do teatro ao cinema. In José Carlos Avellar (org.), *A Forma do Filme* (pp. 15-26). Jorge Zahar Editor.
- Ferreira, Diana (2018). *Cinema Batalha: Memória, conhecimento e inovação – Proposta de um sistema de identidade dinâmico*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto].
- Filliou, Robert (2003). *l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*. Ed. Intervention.

- Fonseca, Nuno (2021). O cinema português contemporâneo à escuta das margens da cidade. In Paulo Cunha, Manuela Penafria, Fernando Cabral e Tiago Fernandes (eds.), *Cinema em Português. Jornadas XIII* (pp. 35-52). LabCom.
- Foucault, Michel (2008). *The History of Sexuality, vol 1: The Will to Knowledge*. Routledge.
- Foucault, Michel (2015). *O que é a crítica? Seguido de A cultura de si*. “O que é a crítica?”. Texto & Grafia.
- Gaspar, Carolina Maria (2016). *As imagens e as representações na afirmação estratégica de lugares. O caso particular do cinema e da cidade de Coimbra*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra].
- Gil, Antonio Carlos (2008). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. Atlas.
- Godard, Jean-Luc (2022). *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Sr. Teste Edições.
- Gomes, Miguel (2006). “Ante-estreia”. *Textos Cinemateca Portuguesa*, n.º 98 (p. 199).
- Hayes, Ruth (2012). The Animated Body and Its Material Nature. In Jayne Pilling (ed.), *Animating the Unconscious: Desire, Sexuality and Animation* (pp. 208–218). Wallflower Press.
- Hall, Edward T. (1966). *The Hidden Dimension*. Doubleday.
- Kracauer, Siegfried (2009). *O ornamento da massa*. Cosac Naify.
- Lipton, Lenny (1972). *Independent Filmmaking*. Straight Arrow Books.
- Lisboa, Nuno (2007). A Comunidade Dos Gestos. *Docs.pt*, junho.
- Lopes, Cristina Batista (2017). *Sétima Memória: Ciclo de Cinema Sénior*. [Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra].
- López, Cristina Álvarez & Martin, Adrian (2018). Broken Links: The Cinema of Teresa Villaverde. In Mariana Liz (ed), *Portugal's Global Cinema Industry, History and Culture* (pp. 151–166). I.B.Tauris.
- Madeira, Maria João (2000). *António Campos*. Cinemateca Portuguesa.
- Madeira, Maria João (org.) (2018). *Paulo Rocha. As Folhas da Cinemateca*. Cinemateca Portuguesa.

- Madeira, Maria João (2014). “Abril / Imagens e Canções de Abril”. Textos Cinemateca Portuguesa, Pasta nº 134 (pp. 489-491).
- Madureira, Francisco (2021). *A Palavra e o Outro – O dispositivo cinematográfico de Eduardo Coutinho*. [Trabalho monográfico, NOVA Lisboa].
- Martins, Alexandra. (2020). Q&A com André Guiomar | Porto/Post/Doc 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=8gPgwoYXgd4>
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1975). *Manifesto do Partido Comunista*. Editorial Avante.
- Matos-Cruz, José de (1999). *Cais do olhar, o cinema português de longa metragem e a ficção muda*. Cinemateca Portuguesa.
- Matos-Cruz José de (2000). *António de Macedo: Cinema, a Viragem de uma Época*. Sociedade Portuguesa de Autores.
- Melo, Jorge Silva (org.) (1996). *Paulo Rocha: O Rio do Ouro*. Cinemateca Portuguesa.
- Monteiro, João César (1974). ‘Jaime’ de António Reis o inesperado no cinema português. *Cinéfilo*, 29 (20-26 de abril), 23-32.
- Monteiro, Paulo Filipe (2001). Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema. *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-filipe-margem-novo-cinema.pdf>.
- Mozos, Manuel (org.) (2012). *O Cinema de António de Macedo*. Cinemateca Portuguesa.
- Natálio, Carlos (2017). *A Fábrica de Nada (2017) de Pedro Pinho. À Pala de Walsh*. <https://www.apaladewalsh.com/2017/09/a-fabrica-de-nada-2017-de-pedro-pinho/>
- O Auto da Floripes press kit* (2020). Cinemateca Portuguesa.
- Penafria, Manuela (2008). *O Paradigma do Documentário: António Campos, Cineasta*. LabCom.
- Penafria, Manuela; Baggio, Eduardo Tulio; Graça, André Rui & Araujo, Denize Correa (org.) (2016). *Ver, ouvir e ler os cineastas – Teoria dos Cineastas – Vol.1*. LabCom.

- Pereira, Ana Catarina (2014). O adultério feminino mediado pelo olhar de Monique Rutler ou o charme discreto de uma burguesia republicana e falsa-moralista. *Revista Livre de Cinema*, v.1, 2, maio/agosto, 2-27.
- Pereira, Maria João Leal (2020). *O Cinema e a Representação LGBT por João Pedro Rodrigues*. Informedia. <https://ulpinfomedia.pt/o-cinema-e-a-representacao-lgbt-joao-pedro-rodrigues-se-nao-vivessemos-em-liberdade-nao-podia-fazer-os-filmes-que-faco/>
- Piault, Marc-Henri (1997). Uma antropologia-diálogo: a propósito do filme de Jean Rouch, *Moi, un Noir*. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, nº 4, *A Cidade em Imagens*, 185-192.
- Piçarra, Maria do Carmo (2013). Uma cinematografia “sem olhar” ganha o primeiro realizador, Leitão de Barros. In Paulo Cunha & Michelle Sales (eds.), *Cinema Português. Um Guia Essencial* (pp. 45-69). SESI-SP.
- Pina, Luís de (1977). *A aventura do cinema português*. Editorial Vega.
- Pina, Luís de (1977a, 19 de setembro) “*Gente do Norte: Estreia auspiciosa*”. *O Dia*. Arquivo Pessoal Leonel Brito.
- Ramos, Jorge Leitão (1989). *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Editorial Caminho.
- Rehman, Sharaf (2018). Teresa Villaverde: making omelets without eggs. *EUREKA: Social and Humanities*, 3, 3-8.
- Ribas, Daniel (2011). *Último cinema português: experimentación formal e narrativa*. *A Cuarta Pared*, 1. <http://www.acuartapared.com/ultimo-cinema-portugues/>
- Ribas, Daniel (2013). “O Cinema do Futuro”. In Paulo Cunha & Michelle Sales (eds.), *Cinema Português. Um Guia Essencial* (pp. 268-299). SESI-SP.
- Ribas, Daniel & Dias, Miguel (2010). *Agência, uma década de curtas*. Curtas Metragens CRL.
- Ribeiro, Manuel Félix (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*. Cinemateca Portuguesa.
- Rocha, Glauber (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Alhambra/Embrafilme.

- Santos, Rogério (2005). Armando de Miranda: do jornalismo regional ao jornalismo dedicado ao cinema. Etapas de um percurso. *Actas do 4º Congresso da Associação Portuguesa de Ciência da Comunicação*, 1203-1212.
- Sarte, Jean-Paul (1962). *O Existencialismo é um Humanismo*. Presença.
- Silva, Fernando Matos (1973). A palavra (fim) no filme *O Mal-Amado*. *Cinéfilo*, n.º 3, 9.
- Silva, Graciosa (2012, 4 de novembro). Murais políticos continuam forma de passar mensagens. *Diário de Notícias*.
- Simmel, Georg (2019). *Filosofia da Aventura e Outros Textos*. Relógio D'Água.
- Tavares, Pedro Mota (2019). O Auto da Floripes no Lugar das Neves: Um Contributo da Imagem em Movimento para a Perceção do fenómeno cultura. *Revista CEM – Cultura, Espaço & Memória*, 10, 77-91.
- Tomás, Diana (2013). Amália dentro e fora da tela: disciplinas o feminino no cinema do Estado Novo. *Revista Estudos em Comunicação*, 14, 177-198. LabCom.
- Torres, António Roma (1989). Sobre a Indiferença. *A Grande Ilusão*, 9.
- Vaughan, Dai (1999). *For Documentary. Twelve Essays*. University of California Press.
- Venus Velvet press kit* (2002). Atalanta Filmes.
- Vincendeau, Ginette & Graham, Peter (ed.) (2009). *The French New Wave: Critical Landmarks*. Palgrave MacMillan.

Filmografia

- 31 (2001), de Miguel Gomes.
- 35 Anos Depois, O Movimento Das Coisas* (2015), de Mário Fernandes, José Oliveira & Marta Ramos.
- A Almadraba Atuneira* (1961), de António Campos.
- A Cara que Mereces* (2004), de Miguel Gomes.
- A Ilha dos Amores* (1982), de Paulo Rocha.
- A Invenção do Amor* (1965), de António Campos.
- A Nossa Terra, O Nosso Altar* (2020), de André Guiomar.
- A Promessa* (1973), de António de Macedo.
- A Solidão* (1965), de Vasco Branco.
- Amor Amor* (2017), de Jorge Cramez.
- Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), de Miguel Gomes.
- As Armas e o Povo* (1975), de Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica.
- As Mil e Uma Noites* (2015), de Miguel Gomes.
- Autografia* (2004), de Miguel Gonçalves Mendes.
- Barque sortant du port* (1985), de Louis Lumière.
- Belarmino* (1964), de Fernando Lopes.
- Brandos Costumes* (1975), de Alberto Seixas Santos.
- Canções* (2011), de Eduardo Coutinho.
- Capacete Dourado* (2007), de Jorge Cramez.
- Crónica de um Verão* (1961), de Jean Rouch & Egdar Morin.
- Da Inspiração à Animação* (1969), de Vasco Branco.
- Daguerreótipos* (1975), de Agnès Varda.
- Do Leste* (1993), de Chantal Akerman.
- Eduardo Coutinho, 7 de Outubro* (2013), de Carlos Nader.
- Entretanto* (1999), de Miguel Gomes.
- Erros Meus* (2001), de Jorge Cramez.
- Falamos de António Campos* (2009), de Catarina Alves Costa.
- Film Socialisme* (2010), de Jean-Luc Godard.
- Hé Fèngmíng* (2007), de Wang Bing.

Histoires d’Amerique (1989), de Chantal Akerman.
How Green was my Valley (1941), de John Ford.
Inventário de Natal (2000), de Miguel Gomes.
Jaime (1974), de António Reis.
Johnny Guitar (1954), de Nicholas Ray.
José e Pilar (2010), de Miguel Gonçalves Mendes.
Kalkitos (2002), de Miguel Gomes.
La Chinoise (1967), de Jean-Luc Godard.
Le Voyage de la famille Bourrichon (1913), de Georges Méliès.
No Quarto da Vanda (2000), de Pedro Costa.
O Condenado (1921), de Mário Huguin & Afonso Gaio.
O Menino e o Caranguejo (1959), de Vasco Branco.
Os Verdes Anos (1963), de Paulo Rocha.
Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa (1976), António Campos.
Passeio Com Johnny Guitar (1995), de João César Monteiro.
Recordações da Casa Amarela (1989), de João César Monteiro.
Sanrizuka: Heta Village (1973), de Shinsuke Ogawa.
Scénario du film ‘Passion’ (1982), de Jean-Luc Godard.
Sete Balas Para Selma (1967), de António de Macedo.
Torre Bela (1975), de Thomas Harlan.
Tout va bien (1972), de Jean-Luc Godard.
Trás-os-Montes (1976), de António Reis & Margarida Cordeiro.
Um Tesoiro (1958), de António Campos.
Uma Pedra no Bolso (1988), de Joaquim Pinto.
Vilarinho das Furnas (1971), de António Campos.
Zip-Zip. “Entrevista a Almada Negreiros no ‘Zip-Zip’” (1969), RTP.

Este volume intitulado *20 Filmes Fundamentais do Cinema Português* reúne textos que resultaram do projeto homónimo que acolheu cinco bolseiros de curta duração, no LabCom - Laboratório de Comunicação e Artes, entre Setembro e Dezembro de 2022, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) no âmbito do programa Verão com Ciência. O objetivo principal do projeto consistia em destacar 20 filmes indispensáveis e relevantes para uma melhor compreensão da cinematografia portuguesa. Os textos agora publicados pretendem contribuir com novos olhares sobre o Cinema Português para uma aproximação entre o espectador português e o seu cinema, e divulgar a história e estética do cinema português.

A imagem de capa pertence ao filme *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra, uma obra com inegáveis qualidades cinematográficas e que, a cada exibição, fascina jovens espectadores, a que se acrescenta um processo de produção também revelador da fragilidade da cinematografia portuguesa. É ainda exemplo de uma obra que, após décadas de silenciamento e invisibilização, recuperou consensualmente o seu estatuto enquanto filme fundamental do cinema português, demonstrando que os cânones precisam de uma permanente revisão crítica.