

Ana Catarina Pereira, Tito Cardoso e Cunha (orgs.)



GERAÇÃO INVISÍVEL

os
novos cineastas
portugueses

ANA CATARINA PEREIRA, TITO CARDOSO E CUNHA
(ORGS.)

GERAÇÃO INVISÍVEL

Os novos cineastas portugueses



Livros LabCom
Série: Cinema e Multimédia
Direção: José Ricardo Carvalheiro
Design de Capa: Madalena Sena
Paginação: Cristina Lopes
Covilhã, UBI, LabCom, Livros LabCom

Tiragem: 200 exemplares
Depósito Legal: 360725/13
ISBN: 978-989-654-108-8

Título: Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses
Autor: Ana Catarina Pereira, Tito Cardoso e Cunha (Orgs.)
Ano: 2013

www.livroslabcom.ubi.pt
www.facebook.com/geracaoinvisible

Índice

Prefácio	1
<i>Ana Catarina Pereira, Tito Cardoso e Cunha</i>	
Apresentação	7
Manuel Mozos, sobre a nova geração de cineastas portugueses	15
<i>Entrevista de Ana Catarina Pereira</i>	
<i>I'll See You in my Dreams: O morto-vivo como pesadelo</i> na aldeia portuguesa.....	27
<i>Adriano Messias de Oliveira</i>	
O fantasma do <i>anjo da casa</i> no filme <i>Daqui p'rá Frente</i> , de Catarina Ruivo	51
<i>Ana Catarina Pereira</i>	
A nova geração de cineastas da animação portuguesa.....	79
<i>António Costa Valente, Rita Capucho</i>	
Origens possíveis e consequentes desenvolvimentos contemporâneos da longa-metragem <i>O Fantasma</i> , de João Pedro Rodrigues.....	105
<i>Caterina Cucinotta</i>	
Sinais de inquietude: O cinema de Sandro Aguilar	129
<i>Daniel Ribas</i>	
<i>Estrada de Palha</i> , de Rodrigo Areias: Este <i>western</i> é para mim.....	155
<i>Eduardo Paz Barroso</i>	
Janelas para o (in)visível: O cinema de João Salaviza	169
<i>Érico Oliveira de Araújo Lima, Janaina Braga</i> <i>de Paula, Larissa Souza Vasconcelos</i>	

A morte de um mito: <i>Floripes</i> , de Miguel Gonçalves Mendes.....	191
<i>Helena Brandão</i>	
<i>Terra Sonâmbula</i> , de Teresa Prata: Correntes de imagens, palavras, fantasias, transcrição e imortalidade	217
<i>Josette Monzani</i>	
O <i>El Dorado</i> como não-lugar: <i>Performances</i> do poder em <i>Viagem a Portugal</i> , de Sérgio Tréfaut.....	249
<i>Mariana Duccini Junqueira da Silva</i>	
Gabriel Abrantes: O contador de estórias	267
<i>Paulo Cunha</i>	
<i>Tabu</i> , de Miguel Gomes	287
<i>Salomé Lamas</i>	
Reflexões sobre cinema feito na universidade	309
<i>Tito Cardoso e Cunha</i>	
A presença da invisibilidade em <i>Alice</i> , de Marco Martins.....	319
<i>William Pianco</i>	
Os autores.....	343

Prefácio

Ana Catarina Pereira, Tito Cardoso e Cunha

Páginas de uma história recente poderia ser o título do estudo que aqui iniciamos.

Páginas que analisam a inquietude, a poesia, a liberdade e o olhar de uma nova geração de cineastas portugueses.

Páginas que dão a conhecer o trabalho de um grupo de realizadores e realizadoras que filma com escassos recursos, contra o tempo e o esquecimento.

No início dos nossos trabalhos gostaríamos de saudar o recente desenvolvimento da investigação académica em torno do cinema português, sobretudo quando empreendemos este projeto a partir da primeira universidade pública do país a facultar aos seus alunos uma licenciatura e mestrado em Cinema. O aumento do número de jornadas, congressos e publicações temáticas verificado nos últimos anos tem, no nosso entender, vindo a revelar interessantes estudos que complementam as anteriores edições de carácter essencialmente histórico. Aos prontuários, livros de documentação e dicionários do cinema português já existentes (que constituirão sempre importantes referências bibliográficas), sucedem-se agora reflexões mais específicas, complementadas com novas perspetivas e metodologias de análise fílmica.

Assumindo este ponto de partida, o LabCom – centro de investigação científica da Universidade da Beira Interior – convidou investigadores e estudiosos, espalhados pelos quatro cantos do mundo, a refletirem sobre uma temática à qual tem sido prestada escassa atenção, tanto ao nível académico como editorial. Falamos de um fenómeno contemporâneo, traduzível no surgimento de uma geração de cineastas portugueses que começa a filmar nos

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 1 - 6]

finais do século XX e inícios do século XXI. O livro que aqui apresentamos não *re-narra*, portanto, uma história que resulta familiar àqueles que se interessam por cinema português, mas antes elege uma diegese sobre correntes estéticas prementes, de rutura e encaixe, aproximação e distanciamento, novidade e nostalgia simultâneos. Porque uma leitura do passado recente pode atribuir maior sentido a movimentos artísticos anteriores, perspetivando, em simultâneo, futuros próximos.

Tentando traçar uma panorâmica generalista da situação atual, diríamos que os anos a que nos dedicamos, no nosso estudo, têm representado um período de constantes dualidades. Visto de fora, o Cinema Português parece nunca ter estado tão bem. Visto de dentro, revela ansiedade e descontentamento. Nesse sentido, falar do seu presente e do seu futuro configura-se uma questão não exclusivamente académica, mas intrinsecamente política. Se não, vejamos: em fevereiro de 2012, Miguel Gomes vence, com *Tabu*, o prémio da crítica no Festival de Cinema de Berlim. No mesmo ano, ao suspender indefinidamente o programa de apoio financeiro à produção, o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) bloqueou toda a produção cinematográfica nacional. Ainda no referido festival alemão, João Salaviza vence o Urso de Ouro para melhor curta-metragem (*Rafa*) e dedica o prémio ao Governo português: na exclusiva condição de este prestar um maior apoio à produção interna.

Os paradoxos sucedem-se, numa lista interminável que reflete as constantes dificuldades de um cinema aplaudido pela crítica, mas invisível para a generalidade dos portugueses. Em França, em dezembro de 2012, a terceira longa-metragem de Miguel Gomes ultrapassou os 100 mil espectadores em apenas quatro semanas de exibição. Em Portugal, até ao final desse ano, *Tabu* somaria apenas 21169 espectadores, segundo dados do ICA. Sublinhamos, no entanto, que o filme não chegaria a ter estreia comercial em cidades de média dimensão, como Viana do Castelo, Leiria, Covilhã ou Ponta Delgada, por estas terem assistido ao encerramento das suas principais salas, exploradas pela distribuidora Castello Lopes.

Os últimos anos de cinema português são assim marcados por um fenómeno que aqui nos compelimos a designar por “Gomes-Salaviza”, já que os prémios e distinções atribuídos aos cineastas poderiam, eventualmente, suscitar um maior

interesse por parte da generalidade do público. No entanto, o mesmo fenómeno não despoleta os desejáveis mecanismos de resposta, contrapondo-se, ao crescente interesse, um decréscimo do número de salas, sobretudo nas cidades do interior. A situação é paradigmática e reflexiva de uma série de problemas de diagnóstico evidente (e de muito menos claras soluções), fazendo recordar as considerações de João Bénard da Costa (1998: 76) acerca da invisibilidade de grande parte do cinema português. Para o antigo diretor da Cinemateca Portuguesa, os portugueses associam o cinema realizado no seu país a Vasco Santana, António Silva, à *Canção de Lisboa* e ao *Pai Tirano*, enquanto um cinéfilo estrangeiro elogia Manoel de Oliveira e João César Monteiro. Dois pontos de vista igualmente redutores, que nos instigam, como temos vindo a adiantar, à organização deste livro.

Da provocação de Bénard da Costa ressalvamos, primeiramente, a necessidade de desmistificar um suposto período áureo do cinema português, ideologicamente associado a uma ditadura repressiva e fomentadora da moral e dos bons costumes. Por outro lado, ainda que uma lista de autores canónicos já não se resuma, hoje, a Oliveira e a Monteiro, consideramos que tal facto se deve à obtenção de igual notoriedade (a nível internacional) pela parte de Pedro Costa. Numa perspetiva algo otimista, poderiam acrescentar-se os nomes de Fernando Lopes, Paulo Rocha ou João Canijo àquela listagem. Mas atrevemo-nos a dizer que tal continua a não ser suficiente, o que não se deve apenas à eterna visão de João César Monteiro como “cineasta maldito”, ou ao facto de Fernando Lopes e Paulo Rocha nunca terem sido devidamente homenageados em vida pelas instituições culturais do seu próprio país (como nunca o terão sido António Campos, António Reis ou José Álvaro Morais, entre outros). Para além destes fatores, a canonização de determinados autores poderá ter efeitos contraditórios, traduzíveis numa proveitosa suscitação do interesse por outros cineastas das mesmas escolas e nacionalidades, mas também, e com maior frequência, na invisibilidade dos últimos.

Seguindo os princípios enunciados, pretende assim contrariar-se o que Derrida designava como “mal de arquivo”, referindo-se à institucionalização de certos autores e às relações de poder afetas a este processo. Os mesmos processos identificados por Foucault na definição de arquivo como “a lei do que pode ser

dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (Foucault, 1987: 149). Ao organizarmos a presente publicação, tivemos assim ambiciosos propósitos, dentro das limitações que passamos a reconhecer. Ao procurarmos estudar a nova geração de cineastas portugueses, dedicados à ficção, anulamos a possibilidade de falar de outros cineastas — os que já não serão tão novos no seu bilhete de identidade ou cartão de cidadão, e que mereceriam, não obstante, uma análise similar. Entre eles encontram-se os inúmeros realizadores e realizadoras que, há anos, lutam contra idênticas formas de invisibilidade, constrangimentos económicos e de distribuição dos seus trabalhos — Manuel Mozos, apesar de aqui entrevistado, seria certamente um destes realizadores. Mas também António de Macedo, Pedro Ruivo, Pedro Caldas, Eduardo Geda, Manuela Viegas, Joaquim Sapinho, Edgar Pêra, Margarida Cardoso, Monique Rutler, Mário Barroso ou Solveig Nordlund. Por outro lado, ao concentrarmo-nos na ficção, excluímos ainda a nova geração de documentaristas que tem vindo a ser distinguida em festivais de cinema nacionais e internacionais, e da qual fazem parte Gonçalo Tocha, José Filipe Costa, Catarina Mourão ou João Rui Guerra da Mata, entre outros.

Mas revelemos, então, o que este livro pode oferecer aos seus leitores e leitoras, explicitando o processo de seleção de artigos. Em fevereiro de 2012, quando lançámos o *call for papers*, fomos surpreendidos pela diversidade de propostas, assinadas por investigadores não apenas de universidades nacionais, mas também de Espanha, França, Itália, Inglaterra e Brasil. As suas áreas de pesquisa seriam igualmente heterogéneas, desde o Cinema e das Ciências da Comunicação à Antropologia, passando pela Sociologia e História. O resultado final é um estudo conjunto sobre uma geração de cineastas que filma num contexto de indignação e desesperança que se sente um pouco por todo o país, num paralelismo com os anos 60 e o próprio Cinema Novo. A história repete-se, em alguns moldes, espelhando aquele movimento vanguardista, o que seria quase nostálgico se não tivesse um fundo tão reivindicativo e contestatário.

Acrescentam-se, no entanto, novas figuras que distinguem estes cineastas do século XXI, sendo uma delas a do hibridismo — aquele que começa na indefinição das principais influências de cada realizador e que termina num extrapolar da estrutura bipolar que dominou a história do cinema português, de um “cinema de

autor *versus* cinema comercial”. Olhando para alguns dos filmes aqui analisados, como *I’ll See You in my Dreams*, de Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo, *Alice*, de Marco Martins, ou *Daqui p’rá Frente*, de Catarina Ruivo, diríamos que há uma cada vez maior indiferenciação entre os realizadores que fizeram escolas de cinema (e que sempre procuraram corresponder a uma genealogia do cinema português) e aqueles que trabalharam outros tipos de imagem em movimento, como a videoarte ou a publicidade.

O deambular por novos géneros viria, por sua vez, cimentar esta indiferenciação. Depois de realizadores como António de Macedo, Solveig Nordlund ou Daniel Del-Negro terem inaugurado a difícil relação do cinema português com a ficção científica e o fantástico, parecem estar abertos caminhos para visões menos representadas no panorama nacional. Nessa linha, as recentes incursões da dupla Tiago Guedes e Frederico Serra pelo cinema de terror (no filme *Coisa Ruim*, 2006), de Rodrigo Areias pelo *western* (*Estrada de Palha*, 2012), ou de Edgar Pêra por um experimentalismo provocador e consistente (desde *Manual de Evasão*, de 1994, a *Barão*, de 2011), constituem exemplos de uma desejável dispersão de focos e propostas.

Surgem assim, entre esta nova geração, correntes estéticas e modos de filmar disruptivos, com planos muito cuidados e uma marcante preocupação fotográfica, sobretudo nos casos de Sandro Aguilar, Vicente Alves do Ó, João Pedro Rodrigues ou da dupla Guedes/Serra. Surge, para além disso, uma imensa vontade de chegar às pessoas e de dialogar com elas, não apenas através dos filmes, mas também do contacto pessoal. Assiste-se, por essa mesma razão, a uma renovação do espírito cineclubista dos anos 50, dos encontros em torno dos filmes e das conversas que se prolongam noite dentro à volta de uma ideia inicial, dos obstáculos à sua concretização, do processo de criação das personagens, das filmagens ou da mensagem que se pretendeu transmitir. Extingue-se uma certa tendência egocêntrica de fazer filmes para si próprio, ininteligíveis ou imperscrutáveis. Saúda-se o interesse do público e sai-se da grande cidade, percebendo-se que fora da Área Metropolitana de Lisboa fervilham cineclubes, teatros e associações culturais abertos à possibilidade de divulgar filmes nacionais.

Olhando para um período que há tão pouco tempo se tornou passado, num exercício coincidente com o que alguns dos filmes aqui analisados operam, diríamos que a concordância nunca é atingida, e que da pluralidade podem surgir liberdades e hibridismos estéticos marcantes, significativos e existenciais. Renova-se o cinema português. E, com ele, a sua imagem.

Referências bibliográficas:

COSTA, JB (1998), “Breve história mal contada de um cinema mal visto”, in *AAVV Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*, Lisboa: Centro Nacional de Cultura.

FOUCAULT, M. (1987), “A arqueologia do saber”, Rio de Janeiro: Editora Forense-Universitária.

Apresentação

Começamos então a conhecer melhor este novíssimo cinema português, sublinhando que a ordem pela qual os artigos são apresentados é estritamente alfabética, no que concerne ao nome dos seus autores. Os textos seguem a grafia do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, respeitando-se a vontade dos investigadores que se manifestaram contra o mesmo, nomeadamente no caso de Eduardo Paz Barroso. Traçando uma panorâmica geral da temática, iniciamos este livro com as palavras de Manuel Mozos, em discurso direto, pela perspectiva privilegiada que o realizador nos oferece sobre a nova geração de cineastas, estabelecendo um interessante paralelismo com o movimento vanguardista dos anos 60.

Em seguida, iniciam-se os estudos e reflexões de cada um dos nossos autores. O primeiro deles é de Adriano Messias de Oliveira, doutorando na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pesquisador convidado da Universidade Paris 8 e escritor de obras de literatura fantástica para crianças e adolescentes. Com base na sua área de especialização, o investigador interessou-se especificamente por aquele que é considerado o primeiro filme de terror da história do cinema português, a curta-metragem de Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo: *I'll See You in my Dreams* (2003). Sublinhando o pioneirismo e a rara incursão de cineastas lusitanos pelo género, Adriano Messias de Oliveira relembra-nos que o filme foi premiado com o *Méliès de Ouro* no Festival de Cinema Fantástico de Amesterdão, com o *Méliès de Prata* no Fantasporto (Portugal), em 2006, como *Melhor Curta de Terror Português* e *Filme de Terror Português Mais Popular* pelo MOTELx. No seu artigo, apresenta-nos o filme como resultante de um trabalho da dupla Vivas/Melo, por entender que ambos participaram conjuntamente na realização, produção e escrita de guião, tal como foi assumido nas diversas entrevistas concedidas e apresentações públicas da obra.

Ana Catarina Pereira, co-organizadora da presente publicação, jornalista, mestre em Direitos Humanos e doutoranda em Ciências da Comunicação na

Universidade da Beira Interior, elegeu a segunda longa-metragem de Catarina Ruivo, *Daqui p'rá Frente* (2008), como objeto de análise, à luz das teorias feministas do cinema e das metáforas iconográficas de Virginia Woolf. O filme, que narra a história de uma esteticista candidata à liderança da Assembleia Municipal do Montijo, revela algumas das dificuldades que uma mulher pode enfrentar ao assumir um cargo político. No seu estudo, a autora estabelece um diálogo com os elementos de género presentes na obra, suscitando o debate em torno de questões atuais de ordem sociológica e cultural. Pela sensibilidade com que as temáticas são abordadas, Ana Catarina Pereira entende que os movimentos feministas são aqui mostrados como uma luta *de* (e não *entre*) ambos os sexos, caracteristicamente integrativa e intergeracional.

António Costa Valente (Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro, produtor e realizador de cinema) e Rita Capucho (mestre em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra) são os autores que se seguem nesta nossa antologia. Como membros da direção do Cineclube de Avanca, que todos os anos se distingue pela produção única e singular de um cada vez maior número de filmes de animação, propõem-nos uma análise do percurso e principais obras dos jovens cineastas que dedicam a sua compleição artística a este género em particular. Destacando os diversos prémios que os realizadores nacionais têm vindo a conquistar neste início de século, defendem a necessária abertura de um cinema português a géneros minoritários. No seu artigo, refletem ainda sobre as marcas estilísticas dos cineastas e a minuciosidade imagética de cada um, ao mesmo tempo que questionam os próprios sobre a sua formação, contexto criativo e identidade sociocultural.

Caterina Cucionotta, figurinista e doutoranda na Universidade Nova de Lisboa, com formação em Estudos Artísticos pelas universidades de Palermo e Bolonha, empreende uma incursão pela *fashion theory*, através dos filmes de João Pedro Rodrigues e, em particular, do seu *Fantasma* (2000). Baseando-se em análises de origem sociológica ou comunicacional sobre o vestuário cinematográfico, a autora sublinha que este último não deve ser encarado como mero objeto decorativo, refletindo antes a mensagem que o próprio corpo da personagem pretende transmitir. Neste sentido, são identificados os processos intertextuais que unem os diversos elementos característicos da obra de

Rodrigues (a homossexualidade, o género, a transgressão, o *queer* e a pertença a determinados grupos sociais), sugerindo-nos que o Cinema, como depósito cultural e motor do imaginário social, atua em estreita sinergia com a moda.

Já Daniel Ribas, docente do Instituto Politécnico de Bragança e investigador na Universidade de Aveiro, propõe-nos uma análise da cinematografia de Sandro Aguilar, revelando a evolução, as principais recorrências temáticas e a constante interrogação experimental do cineasta. Apresentando-o como “um dos maiores expoentes da Geração Curtas” (movimento heterogéneo que nasce no seio da produção de curta-metragem no final dos anos 90), o autor destaca o aproveitamento deste formato com potencialidades próprias, pela especificidade da duração e pela capacidade de experimentação. Define, para além disso, a longa-metragem *Zona* (2008) como um filme híbrido, com atmosferas visuais e emocionais que oferecem, a quem assiste, momentos de uma realidade alternativa.

No artigo seguinte, Eduardo Paz Barroso, Professor Catedrático da Universidade Fernando Pessoa e investigador do LabCom, centra a sua atenção num dos raros *westerns* do cinema português. *Estrada de Palha*, a longa-metragem que Rodrigo Areias estreou em 2012, alcança, na opinião do autor, a dupla proeza de inscrever a realidade nacional num conjunto de arquétipos de um género cinematográfico essencialmente americano, atualizando o seu conteúdo. Neste ponto em particular, o filme adquire contornos eminentemente políticos, mostrando a falta de expectativas dos que não sucumbem a um sistema incentivador do oportunismo e da falta de ética. Rodrigo Areias não tinha dinheiro para filmar, mas vestiu a pele de um *cowboy*/realizador solitário e perdeu-se por entre as montanhas e planícies da Beira Interior. O resultado final deste trabalho é difícil de definir: estamos perante uma apologia da emigração, reflexo de uma geração cansada e desiludida com o seu país? Ou manifesta-se antes uma obsessão de filmar uma longa-metragem com o subsídio obtido para uma curta?

Do Brasil chegou-nos também uma interessante análise dos filmes de João Salaviza. Os investigadores Érico Lima, Janaina Braga de Paula e Larissa Souza Vasconcelos, da Universidade Federal do Ceará, deixaram-se envolver pela poesia do olhar do “menino de ouro” do cinema português, com um percurso já

tão internacional e invulgarmente reconhecido. Ao longo do artigo, os autores debatem as questões da visibilidade e invisibilidade presentes na filmografia salaviziana, reforçando a ideia de um cinema do espaço urbano e de uma juventude em conflito. Apresentam-nos, deste modo, uma janela voyeurista e cinéfila sobre um artista em construção: um artista que filma com a liberdade ainda beneficentemente condicionada a uma genealogia e às influências de Pedro Costa, Fernando Lopes e Paulo Rocha; mas também um artista comprometido com “a arte pela arte”, o poder observacional do cinema e uma ingenuidade purificadora.

Prosseguimos as nossas reflexões, desta vez com o contributo de Helena Brandão, doutoranda na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. No seu artigo, analisa um filme “sem-género”, destacando um hibridismo que atribui traços identitários muito particulares a algumas das mais interessantes obras do cinema português. *Floripes*, de Miguel Gonçalves Mendes (2007), é um desses estranhos objetos, produzidos na fronteira entre a ficção e o documentário — o mesmo território onde António Reis e Margarida Cordeiro, Pedro Costa, Miguel Gomes, Inês de Medeiros ou João Canijo já se situaram tantas e tão proficuas vezes. Por Helena Brandão, somos convidados a conhecer esta proposta do realizador de *José e Pilar* (2010), começada a filmar como curta-metragem em 2005, quando Faro foi Capital Nacional da Cultura. Dois anos mais tarde, o filme evoluiria para o formato longa, mantendo o pretexto inicial de observar a terra onde o cineasta cresceu (Olhão), bem como os seus mitos e lendas.

No capítulo seguinte, Josette Monzani, investigadora e docente da Universidade Federal de São Carlos, no Brasil, discute o processo de adaptação do romance *Terra Sonâmbula* (de Mia Couto) empreendido pela cineasta Teresa Prata. No seu estudo, a autora realiza uma aproximação do filme homónimo a *O Olhar de Ulisses* (Theo Angelopoulos, 1995), lembrando que este último trava um diálogo intertextual com a *Odisseia* de Homero, que, por sua vez e numa estrutura circular, influenciará fortemente a obra do escritor moçambicano. Em ambos os filmes, o rio surge como metáfora do tempo e da narrativa que flui em direção ao futuro, ao sabor da imaginação e da memória. O mar representa um ponto de união dessas mesmas águas ou tempos, sendo imensurável, atemporal e inatingível. Para Josette Monzani, *Terra Sonâmbula* é essencialmente uma

narrativa do género fantástico que evolui, no caso do filme, para uma evidenciação dos seus rastros épicos, preservando o romance, ao invés, a mesma estrutura e densidade até ao final.

Ainda de terras de Vera Cruz, Mariana Duccini Silva — investigadora na Universidade de São Paulo e docente no Instituto de Ensino e Pesquisa (Insper) — elege, como objeto de estudo, um dos filmes mais perturbantes de entre os realizados por um dos elementos da nova geração. *Viagem a Portugal* (2011), a obra que marca a estreia de Sérgio Tréfaut na ficção, apresenta um carácter fortemente denunciador, ao mesmo tempo que preserva todos os traços verídicos que o cineasta busca no documentário. Recordando Comolli, a autora sublinha que o cinema (e este filme de Tréfaut, em particular) é a mais política de todas as artes, sendo na própria *mise-en-scène*, enquanto sistema ordenado de representações, que podem ser depreendidos os gestos articuladores do poder. Para a investigadora, a recorrência de temáticas de ordem política no cinema português contemporâneo tem vindo a consagrar-se como uma revisão crítica dos quase 50 anos de regime ditatorial, bem como dos efeitos que daí possam advir para as atuais práticas socioculturais.

Já Paulo Cunha, doutorando em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra e especialista em Novo Cinema Português, concentra a sua atenção num dos “novíssimos” cineastas nacionais, que, curiosamente, não se autodefine desta forma. Gabriel Abrantes — artista plástico com formação académica em Cinema e Artes Visuais — trabalha essencialmente para galerias de arte, recorrendo a diversos *media*, e não conjeturando a existência de diferenças significativas entre as suas pinturas, filmes e fotografias. No artigo que nos apresenta, Paulo Cunha dá-nos a conhecer um percurso original, ao mesmo tempo que discorre sobre as temáticas do colonialismo, globalização e multiculturalismo que perpassam toda a obra de Abrantes. Partindo de uma análise do conceito “cinema expandido” (relacionado com uma série de mudanças ou deslocamentos nas formas de exibição, produção e receção de filmes), o investigador sustenta que o modo de projecção fragmentada por múltiplos espaços influencia a própria criatividade do artista.

Prosseguindo a ordem de apresentação dos textos que compõem este livro, sublinhamos que também a documentarista e investigadora Salomé Lamas (mestre

em Artes Plásticas pelo Sandberg Institute, de Amesterdão, e doutoranda em Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra) colaborou na nossa publicação, com uma análise da filmografia de Miguel Gomes. “Caleidoscópica” seria o adjetivo escolhido pela autora para resumir a obra do cineasta (e, em particular, o filme *Tabu*), por a considerar ancorada numa experiência cinematográfica que interroga a construção do tempo e a natureza maleável da memória e da identidade. No artigo apresentado, Salomé Lamas reflete sobre um percurso singular que homenageia os grandes cineastas mundiais, sob a forma de histórias de amor eternas, com um pano de fundo colonial. Como Salaviza, Gomes parece cultivar uma genealogia do cinema português (que constantemente relembra em entrevistas e declarações públicas), conseguindo, no entanto, desprender-se desta para criar um universo singular onde apenas o próprio reside.

No capítulo seguinte, passando de realizadores já bastante premiados para os que agora iniciam o seu percurso, Tito Cardoso e Cunha (Professor Emérito da Universidade da Beira Interior e co-organizador da presente publicação) elabora uma reflexão sobre a recente integração da matéria cinematográfica nas instituições de ensino superior nacionais. No ano em que a licenciatura em Cinema completa, na Universidade da Beira Interior, o seu décimo aniversário, consideramos que a análise proposta adquire uma relevância simbólica. Neste sentido, o autor reflete sobre dois filmes realizados por alunos da instituição, aquando do seu projeto final de curso e no ano letivo de 2011/2012. *Arpeggio* de Helder Faria e *Síncope* de Ricardo Madeira constituem o pré-texto (ou o pretexto) para a dissertação sobre a exigente e difícil tarefa de ensinar uma arte a alunos com sensibilidades e inquietações tão particulares.

Por fim, Wiliam Pianco, investigador brasileiro e atual doutorando na Universidade do Algarve, oferece-nos um olhar enriquecedor sobre o filme *Alice* (2005), de Marco Martins. Na análise deste drama intenso (a personagem principal é um pai que perde a filha nas ruas de Lisboa e que desenvolve um comportamento obsessivo na tentativa de a reencontrar), o investigador encara o protagonista como uma personificação da solidão e desespero do sujeito contemporâneo. Paralelamente, considera que a opção de Marco Martins por esconder o lado turístico da cidade, bem como os seus emblemas, monumentos ou outras formas de referência, transforma este filme num drama universal.

Neste sentido, e em termos artísticos, William Pianco sustenta que o uso da câmara à mão, a qualidade fotográfica e sonora da obra e as comoventes interpretações de Nuno Lopes e Beatriz Batarda, reforçam a permanente sensação de angústia transmitida ao espectador.

Com esta última reflexão encerraremos o nosso estudo, desejando ter despoletado novos questionamentos, críticas, investigações ou projetos sobre temáticas afins.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Manuel Mozos, sobre a nova geração de cineastas portugueses

Entrevista de Ana Catarina Pereira

Se pudéssemos demarcar a existência de uma “geração do meio”, situada entre os realizadores que consagraram o Novo Cinema Português e os cineastas da geração mais recente, diríamos que Manuel Mozos tem um lugar marcante na primeira e uma perspetiva privilegiada sobre as segundas. Tendo trabalhado com muitos dos representantes do movimento vanguardista dos anos 60, conhece, de forma igualmente profunda, a inquietude e a vontade de fazer filmes dos mais novos. Em entrevista concedida pessoalmente, revela-nos que, apesar da permanência de uma certa fragilidade do cinema português, um traço comum domina a contemporaneidade: o cinema nacional está mais virado para fora, e a tornar-se um cinema do mundo.

Biografia

Manuel Mozos nasce em Lisboa, em 1959. Frequentou o curso de Cinema e especializou-se em Montagem, pela Escola Superior de Teatro e Cinema. Ao longo dos anos de experiência profissional, trabalhou como montador, assistente de realização, anotador, argumentista e ator em filmes de inúmeros realizadores portugueses e alguns estrangeiros. Em 1989 realizou o seu primeiro filme, *Um Passo, Outro Passo e Depois...*, iniciando um percurso que incluiria cerca de vinte filmes, entre ficções e documentários, longas e curtas-metragens, algumas obras institucionais e *videoclips*. É técnico superior do Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa desde 2002, sendo ainda o atual presidente da Associação pelo Documentário, Apordoc.

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 15 - 26]

João Bénard da Costa costumava considerar que, para a maioria dos portugueses, o cinema do seu país se resumia às comédias dos anos 30 e 40, enquanto os cinéfilos estrangeiros associavam a cinematografia nacional aos incontornáveis nomes de Manoel de Oliveira e de João César Monteiro. Este paradigma continua a ser dominante?

Eu julgo que sim, embora, felizmente, se esteja a começar a trabalhar, a ver e a analisar obras de outros realizadores. Sinto, de qualquer forma, que ainda existe uma tendência algo cinéfila, muito enraizada, sobre a obra de Manoel de Oliveira, João César Monteiro, e também do Pedro Costa — apesar de ser um pouco mais novo, o Pedro Costa também já tem uma dimensão internacional considerável. É claro que, de uma forma geral, eu sempre considerei que não existe muita produção bibliográfica dedicada ao cinema português — nem sobre autores/realizadores, nem tão pouco sobre atores ou técnicos que também foram, tiveram e têm a sua importância histórica. No entanto, nos últimos anos, pelo meu trabalho na Cinemateca/ANIM e pelo maior contacto que tenho com o meio académico e com associações ligadas ao cinema, percebo que existe uma apetência e um interesse crescentes pela investigação de outros realizadores. Obviamente que os mais novos, como é o caso do Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues, João Salaviza, Gonçalo Tocha e outros, que têm ganho diversos prémios em festivais, têm uma divulgação maior em vários países. Isso, por arrasto, vai abrindo portas e despertando alguma vontade de descobrir outros realizadores, de várias épocas, que foram ficando um pouco à margem, ou algo escondidos.

Por outro lado, sinto que este interesse tem fases. Os filmes de realizadores como António Reis e Margarida Cordeiro, ou mesmo Paulo Rocha, foram sendo mais estudados em determinados períodos (e mais no estrangeiro do que no seu próprio país). No ano passado (outubro de 2012), por exemplo, eu tive uma mostra de alguns dos meus filmes, em Viena, selecionada pelo Miguel Gomes. Para além disso, também me foi dada “carta-branca” para escolher cinco filmes portugueses que eu quisesse: não seriam necessariamente os cinco filmes de que mais gosto, ou que considerasse “os melhores”. Escolhi cinco filmes que, de certa

forma, tiveram importância no meu percurso (antes de me tornar realizador) e que também considero marcantes na história do cinema português: *Belarmino* (Fernando Lopes, 1964), *O Bobo* (José Álvaro Morais, 1987), *Recordações da Casa Amarela* (João César Monteiro, 1989), *Trás-os-Montes* (António Reis e Margarida Cordeiro, 1976) e *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963). Nessa mostra, o que me agradou especialmente foi o facto de haver muita gente nas salas, por vezes até com sessões esgotadas. Depois de verem os filmes, faziam várias perguntas e mostravam interesse em conhecer melhor, não apenas aqueles, mas também outros realizadores portugueses. Por uma casualidade, esta acabou por ser uma mostra muito interessante para o cinema português. Nesse evento também estiveram o *Tabu* (Miguel Gomes, 2012), *Manhã de Santo António* (João Pedro Rodrigues, 2011), *A Última Vez Que Vi Macau* (João Rui Guerra da Mata, 2012), *A Vingança de uma Mulher* (Rita Azevedo Gomes, 2011), *O Gebo e a Sombra* (Manoel de Oliveira, 2012), *Os Vivos Também Choram* (Basil da Cunha, 2012). Parecia uma pequena mostra do cinema português, que correu muito bem para todos, tanto em termos de público como nos debates que decorriam após cada sessão. Neste sentido, julgo que, um pouco por todo o mundo, desde os EUA a países sul-americanos, Europa e alguns países asiáticos, tem-se manifestado muito interesse em conhecer mais cinema português.

Esse fenómeno é interessante. Em certa medida, tem alguns paralelismos com o que aconteceu com esta nossa publicação. Ao lançarmos o *call for papers*, tivemos imensas propostas de autores brasileiros e espanhóis que não se interessam apenas, como seria de esperar, pelos autores canónicos.

Sim. No ANIM, por exemplo, temos muitos pedidos de investigadores (portugueses e também estrangeiros) para visionar filmes. Também vou sentindo que há um interesse crescente pelo estudo do cinema português da parte de universidades e escolas. Acho, no entanto, que ainda há muita coisa por fazer, sobretudo ao nível da imagem que as pessoas criaram, essencialmente incutida por verbalização, e não tanto por um conhecimento concreto: a ideia de que o cinema português “é todo chato, são aqueles planos longos, em que não se passa

nada...”, muito retirada do cânone dos filmes do Manoel de Oliveira. Por outro lado, também há esse estigma de que o bom cinema era o dos anos 30 e 40, embora, na realidade, esses sejam apenas quatro ou cinco filmes que passaram repetidamente na televisão. Aquilo pode ter alguma graça (os atores têm piada, existem linhas de diálogo interessantes...), mas trata-se de um produto limitado. A ideia instituída de que aquilo é que era bom e que naquele tempo é que se produzia imenso é completamente falsa.

Do meu ponto de vista, a maioria das pessoas tem esse preconceito: “Eu não vou ver um filme português porque é mau...” Mas nem sequer se esforçam para conhecer. Atualmente, e apesar do interesse crescente pela cinematografia portuguesa, julgo que ainda há uma série de filmes que permanecem muito escondidos, que são muito pouco vistos e que necessitam de ser recuperados. Como exemplo, o filme *O Movimento das Coisas* (Manuela Serra, 1985) era, até há bem pouco tempo, algo invisível. No entanto, os “Encontros Cinematográficos” que se realizaram na Guarda, em 2011, permitiram que esse filme fosse visto, dando-lhe, de repente, uma nova vida, e isso parece-me muito vantajoso. Penso que há uma série de coisas que devem ser reavaliadas e estudadas, em vez de permanecerem num limbo de desconhecimento e de apagamento da história do cinema português.

Para além desses preconceitos instituídos, existem sempre os tradicionais problemas de distribuição que fazem com que os filmes sejam essencialmente exibidos em Lisboa e no Porto. Esta nova geração, no entanto, tem vindo a trabalhar estruturas alternativas, realizando uma espécie de “circuito dos cineclubes e festivais”, onde podem apresentar os seus filmes, conversar com o público e responder às questões que as obras possam suscitar. Essa parece ser, atualmente, a única forma de os filmes serem vistos fora dos grandes centros urbanos.

Gostaria que não fosse a única, embora eu simpatize particularmente com a cultura *cineclubista*, com os encontros promovidos por associações culturais,

universidades e escolas e com o enorme trabalho da Cinemateca. Mesmo que, por vezes, não seja nas melhores condições, permite-se a projeção de um filme e a oportunidade de o pensar e discutir. Por outro lado, parece-me que, atualmente, os sistemas de exibição e de distribuição só se interessam pelos *blockbusters* norte-americanos, o que não resume o problema ao cinema português. Há inúmeras cinematografias às quais, em Portugal, é muito difícil ter acesso, sendo esse apenas possível precisamente através do trabalho de cineclubes e associações, da Cinemateca e de mostras e festivais. É verdade que o computador também se encontra vulgarizado, mas a experiência de ver um filme numa projeção é muito distinta. Pessoalmente, não gosto de ver filmes em computador, embora não o desdenhe por completo: ele pode ser útil, em termos práticos, para se visionar determinada cena, lembrar algum diálogo ou ver alguma coisa específica dentro do filme, mas não para ver o filme no seu todo. Ainda assim, se as pessoas mais novas (que não têm a mesma ligação ao cinema que eu, ou outras pessoas da minha idade) encaram o cinema de forma distinta, com o computador têm, pelo menos, uma estrutura onde podem conhecer mais filmes. Em todo o caso, a acessibilidade aos filmes é realmente complicada, no sentido de uma abrangência nacional. Portugal é um país que está centrado em Lisboa; no Porto já não há quase nada em termos de exibição, e a situação piora nas zonas do Interior. Isto é muito paradoxal: numa altura em que as pessoas estão mais despertas para o cinema português (pela quantidade de prémios e distinções que temos vindo a receber), encerram tantas salas de cinema (com essa agravante de se restringirem, cada vez mais, a um determinado tipo de filmes). As coisas não estão a coincidir. Há uma série de gente interessada que, depois, não tem possibilidade de acesso às obras, o que é bastante grave.

O Manuel faz parte de uma geração (juntamente com alguns dos nomes que já mencionámos, como Pedro Costa, Margarida Cardoso, Teresa Villaverde ou João Canijo) que imprimiu determinadas mudanças e uma nova identidade ao cinema português, sobretudo a partir dos anos 90. Como olha para estes cineastas que começam a exhibir os seus filmes na década seguinte?

Eu... não gosto das quezílias do cinema português, acho que não fazem muito sentido. Conheci muitos realizadores mais velhos, que vinham do Cinema Novo, que foram meus professores e com os quais trabalhei; sendo que ainda tive a sorte de conhecer um ou outro mais antigo. Da minha geração, de facto, o Pedro Costa e a Teresa Villaverde foram os dois que conseguiram ir para a frente e não ter tantos bloqueios. Houve muita gente que, entre os finais dos anos 80 e a primeira metade dos anos 90, acabou por fazer um único filme; as coisas correram mal e foram ficando pelo caminho. Nessa época, eu trabalhava essencialmente em montagem e com os tais realizadores mais velhos. No entanto, a determinada altura, e precisamente porque comecei a filmar, ganhei “estatuto de realizador”. Ora, em Portugal, a partir do momento em que isso acontece, deixam de nos chamar para trabalhar como técnicos. Hoje em dia, talvez isso já não seja tanto assim, mas até há bem pouco tempo era.

Portanto, houve ali um período complicado que, felizmente, consegui ultrapassar. A partir daí, comecei a trabalhar só com pessoas mais novas, nos seus primeiros filmes, sobretudo na área de montagem (também trabalhei em alguns filmes como anotador ou assistente). De facto, há um lado quase de família em tudo isto. Há inclusivamente um texto ainda não publicado, do Augusto Seabra, sobre as ligações da geração que começou a filmar nos anos 90 e o facto de trabalharmos muito uns com os outros — nos argumentos ou enquanto técnicos. Estou a falar do João Canijo, Joaquim Pinto, Pedro Ruivo, Pedro Costa, Pedro Caldas, Teresa Villaverde, Ana Luísa Guimarães, Luís Alvarães, João Pedro Rodrigues, Manuela Viegas, Joaquim Sapinho, Vasco Pimentel, Edgar Pêra e outros... Agradou-me muito trabalhar com realizadores mais novos, por serem, na maioria dos casos, primeiros filmes: eram sobretudo documentários e curtas-metragens; por vezes também existiam longas, mas isso era mais raro. Para além de agradável, esse contacto com quem estava a surgir foi muito útil e enriquecedor.

Depois fui-me afastando cada vez mais da montagem, porque também comecei a trabalhar para a Cinemateca e era difícil conciliar as duas coisas. Para além disso, eu vinha de um trabalho específico com o analógico (montava em película) e nunca me adaptei, na prática, a fazer edição digital. Quando surgiu a hipótese de

ir para o ANIM, aceitei. Ainda trabalhei em mais alguns filmes, mas hoje em dia isso é muito raro. De qualquer modo, tento sempre estar atento ao que vai sendo feito. Um aspeto que considero interessante, na maioria destes realizadores e realizadoras mais novos, é a sua posição (mais desapegada) relativamente a um lado quase hierárquico e de estrutura do cinema português. Eles não partem das ligações com o passado, com géneros ou escolas do cinema português. De certa forma, sinto que as pessoas da minha geração ainda mantinham esses lastros mais pesados em relação ao cinema do passado. Hoje em dia, realizadores como o Miguel Gomes, João Pedro Rodrigues, João Salaviza e outros, ao irem para fora, têm uma abertura que eu não sinto que os da minha geração tivessem. Por essa razão, acabámos por ficar mais bloqueados, à exceção do único caso que penso que pode extravasar um pouco isso, que é o do Pedro Costa. Nos realizadores mais novos nota-se que há uma ideia de cinema como uma coisa universal. Para eles, não é só o país que importa — sobretudo um país que é ingrato não apenas para o cinema, mas para a arte, de uma forma geral.

Parece, no entanto, haver mais alguns pontos em comum entre o seu percurso e o destes realizadores/as, uma vez que o Manuel lidou com muitos problemas semelhantes aos que ainda hoje se enfrentam. *Xavier* demorou 12 anos a estrear, desde que iniciou a sua rodagem (1991-2003); *Quatro Copas* (2005-2009) demorou quatro; *Um Passo, Outro Passo e Depois...* (1989), telefilme feito para a RTP, perdeu-se, restando apenas uma cassette muito deteriorada. A persistência é o único remédio?

Atualmente há outro tipo de problemas. O que se passava com muita frequência, há uns anos, era a não conclusão do filme. O José Álvaro Morais, com *O Bobo* (1987), também teve uma produção longuíssima; tal como o Alberto Seixas Santos, com o *Paraíso Perdido* (1995). O Paulo Rocha e o José Fonseca e Costa tiveram problemas de produção idênticos em alguns filmes. E tantos outros... Depois, muitas vezes, os filmes não estreavam. Hoje em dia, este tipo de situações está mais ou menos colmatado, sendo o bloqueio ao filme realizado essencialmente *a posteriori*, por exemplo, por questões de direitos. Atualmente,

os filmes ainda podem ter alguns percalços, mas são concluídos. Para além disso, se nos cingirmos às longas-metragens de ficção, têm mesmo obrigatoriedade de estrear (o que antes não acontecia). O que se passa hoje em dia, em casos de filmes como *O Rio Turvo* e *Punk is Not Daddy* (ambos de Edgar Pêra, 2007 e 2010), *Guerra Civil* (Pedro Caldas, 2010) ou *A Vingança de uma Mulher* (Rita Azevedo Gomes, 2012), são problemas de direitos de autor que só permitem que os filmes sejam exibidos em sessões especiais, não comerciais, ou com restrições e inviabilidade em determinados países.

Obviamente que estas também são questões de produção, mas numa outra categoria de problemas. Na verdade, há um lado muito frágil do que é o cinema português. Normalmente, no caso das longas-metragens, a quase totalidade do financiamento vem de concursos do ICA, sendo que os produtores podem angariar mais algum dinheiro. No entanto, as regras legais não se têm revelado suficientemente sólidas para garantir que o filme tem o melhor acabamento e a melhor divulgação possível. Essa parte depende muito das produtoras e dos próprios realizadores que, dessa forma, conseguem levar mais ou menos longe os seus filmes. Toda a estrutura (de produtores, exibidores, distribuidores...) deveria estar, a meu ver, muito mais articulada, com normas sérias e concretas. Há coisas que ficam muito vagas, das quais a pessoa não se consegue aperceber, o que depois faz com que não se possa defender.

Outra mudança que tem vindo a verificar-se, nos últimos anos, revela uma tendência decrescente para a realização de um cinema autoral. As fronteiras estarão a esbater-se, nomeadamente em filmes como *Alice* (Marco Martins, 2005) ou *Daqui p'rá Frente* (Catarina Ruivo, 2008), analisados neste livro? Parecem-nos obras autorais, mas com significativos traços comerciais.

Julgo que sim, que essa mudança existe. Na nova geração, isso é mais óbvio por deixarem de se posicionar de formas antagónicas, do género: “Eu sou um autor” ou “eu quero fazer cinema comercial”. Isso tem vindo a esbater-se e deixou de ser um problema. A postura, hoje em dia, é mais assim: “Eu faço filmes de

autor, mas para um número máximo de espectadores, e não para um nicho de mercado.” Atualmente, já ninguém diz: “Quero lá saber do público”, “Não me importo que o meu filme não seja visto”, ou ainda “Se não perceberam, vejam outra vez.” Hoje, o propósito de tentar contar histórias, chegar às pessoas e, ao mesmo tempo, manter um lado autoral, é muito mais vincado. As coisas não funcionam por oposição, mas por integração, o que me parece mais benéfico e saudável do que aquele tipo de acusações: “Eu é que faço espectadores” ou “Tu és autista!”.

Outro traço a salientar nesta geração é o número crescente de mulheres a realizar ficção de longa-metragem. Historicamente, a primeira década do século XXI foi aquela em que mais realizadoras assumiram essa posição, não se cingindo aos documentários e às curtas-metragens. Haverá uma abertura maior, em Portugal, para que o cinema deixe de ser uma área tão predominantemente masculina?

Em todo o mundo (e não apenas em Portugal), o cinema sempre foi excessivamente machista e quase misógino. Era absolutamente incrível a forma como se vedava o acesso às mulheres, dizendo-lhes abertamente “aqui não entram”. Felizmente, a evolução social e cultural dos últimos anos permitiu que a situação se fosse alterando. Se nos cingirmos à sociedade portuguesa, na qual ainda existe muita coisa para fazer a esse nível, verificamos que houve, ainda assim, uma abertura em praticamente todos os setores de atividade. Por outro lado, julgo que a questão da aprendizagem do cinema também tem evoluído: quando eu entrei para a Escola [Superior de Teatro e Cinema], tinha algumas colegas, mas a percentagem de rapazes era maior.

Hoje em dia, as coisas já não são tanto assim, havendo turmas com mais raparigas do que rapazes. E há outros setores em que isto também se verifica. Normalmente, as mulheres que faziam parte das equipas técnicas eram cabeleireiras, maquilhadoras, encarregadas do guarda-roupa e *décors*; os trabalhos das equipas de imagem e de som, por sua vez, eram todos feitos por homens. Poderiam

existir algumas anotadoras, mas eram raras, sendo que realização e produção eram tarefas masculinas. Por outro lado, a predominância na curta-metragem e no documentário tem a ver com aspetos mais técnicos, por permitirem filmar com equipas mais pequenas, com materiais mais leves e económicos.

Na Apordoc (embora os associados não sejam todos os documentaristas nacionais) existem, neste momento, mais mulheres sócias do que homens, o que é sintomático. Nos anos 70 havia já algumas realizadoras que começavam a trabalhar, como a Margarida Cordeiro, a Noémia Delgado, a Margarida Gil, a Monique Rutler, a Solveig Nordlund... mas sempre muito ligadas aos seus companheiros. Uma coisa mais livre e aberta só se verifica nos anos 90, e, mesmo então, com a Teresa [Villaverde], a Rita [Azevedo Gomes] ou a Ana Luísa [Guimarães], as coisas foram difíceis. A meu ver, começa a verificar-se outro tipo de impacto só na segunda metade dos anos 90, com a Margarida Cardoso, a Catarina Mourão, a Catarina Alves Costa, entre outras: nomes que trouxeram, com elas, um maior número de realizadoras. E ainda bem!

Para concluirmos, esta nova geração está a filmar em condições económicas particularmente difíceis, sobretudo nos últimos dois a três anos. A crise (não só económica, mas também social e de valores) que se vive atualmente vai acabar por refletir-se na arte? Como é que se filma neste contexto?

Há situações difíceis e muito complicadas mas, simultaneamente, também vão existindo maneiras de as contornar. As coisas são um pouco contraditórias. Em 2012 não houve produção cinematográfica apoiada pelo ICA, mas isso só se vai refletir, provavelmente, daqui a dois anos. O que é visível no imediato é a situação em que ficam realizadores, produtoras, técnicos, atores... Mas, apesar de tudo, julgo que há coisas a serem feitas num sistema “à margem”, provavelmente com outras condições e de uma maneira muito frágil. Não sei quais serão os resultados, o que não quer dizer que não venha a surgir um filme fabuloso, realizado sem apoios estatais.

Por outro lado, o que vai acontecer, sobretudo nos concursos relativos às primeiras obras, é que deverão surgir muitos candidatos, tanto em curtas-metragens como em documentário. Os concursos, pela forma como estão organizados, criam uma situação complicada: para além dos candidatos selecionados serem poucos, o que tem sucedido é que os realizadores com mais *curriculum* e experiência (não tendo saída nos concursos de longa-metragem de ficção) começam a entregar projetos em documentário e curta-metragem. Aquela que era uma porta para os primeiros passos de novos realizadores fecha-se, porque quem vai entrar são os realizadores com mais *curriculum*. Estas questões da lei, como eu disse anteriormente, deveriam ser discutidas e revistas, para não estar a complicar ainda mais o trabalho de quem faz cinema português, sendo que isto é particularmente duro para os alunos (ou para os pais, que fizeram grandes sacrifícios para pagar as propinas dos filhos) que não veem as coisas andarem para a frente. De uma forma geral, cada vez há mais gente, portanto, a competitividade é maior.

Penso que, para as pessoas mais novas que estão agora a começar, não será fácil continuarem a acreditar num projeto que não se concretiza. Nesse momento, podem desistir ou procurar alternativas, o que já depende muito de cada um e daquilo que realmente o motiva a tentar existir no meio cinematográfico. É necessário acreditar nas coisas, e isso é um dos princípios que terá de ser inculcado em quem pretende trabalhar no cinema: primeiro que tudo, tem que se acreditar.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

I'll See You in my Dreams: O morto-vivo como pesadelo na aldeia portuguesa

Adriano Messias de Oliveira

Resumo: Aquele que foi considerado o primeiro filme de terror português¹, *I'll See You in my Dreams* (2003), de Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo, merece uma análise sob a perspectiva da sua inserção no cinema contemporâneo de terror, bem como do seu enquadramento dentro dos cânones clássicos ligados aos filmes de *zombies*. De forma alguma a produção de Melo pode ser considerada isolada: ela dialoga, por um lado, com diversos realizadores e *modi operandi* do cinema fantástico, em termos gerais, ao mesmo tempo que pontua aspetos relevantes e específicos sobre o sujeito pós-moderno e as suas fragmentações identitárias. Mais do que apenas um olhar filmico, reivindicamos igualmente uma abordagem que indique em que medida *I'll See You in my Dreams* é capaz de dizer sobre as relações afetivas e o lugar do feminino nos nossos dias.

Palavras-chave: género fantástico; cinema de terror; monstros; *zombies*; Portugal.

1. O primeiro filme de terror português

Premiado com o *Méliès de Ouro* no Festival de Cinema Fantástico de Amesterdão, com o *Méliès de Prata* no Fantasporto (Portugal), em 2006, e ainda como *Melhor Curta de Terror Português* e *Filme de Terror Português Mais Popular* no MOTELx, o filme de Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo teve uma legião de

1) A primeira longa-metragem de terror portuguesa é *Coisa Ruim/Bad Blood* (2007), de Tiago Guedes e Frederico Serra, trazendo a temática da possessão demoníaca. Aqui, novamente, uma aldeia é o cenário para a trama.

seguidores, não tanto pela originalidade, como afirmam os próprios autores — uma vez que a obra apresenta vários *clichés* de filmes de *zombies* —, mas pela vontade de se ter um cinema de terror português. De facto, a maior parte dos filmes em Portugal lida com o chamado “realismo” — assim como ocorre, mas em menor intensidade, com o cinema brasileiro².

Antecedendo os nossos comentários sobre o enredo, trazemos algumas informações sobre a carreira e as soluções do produtor do filme: Filipe Melo³, que também se dedica à banda desenhada e que ficou apaixonado pelo tema fantástico após a sua curta-metragem, trabalhou na obra não apenas como produtor/realizador, mas também como argumentista e ator. O guião foi escrito durante as suas férias na pequena aldeia de Mouraz, no concelho de Tondela, no interior do país, a qual foi utilizada como cenário. Os locais de filmagem foram encontrados praticamente intactos, mas já mudaram bastante, segundo Melo⁴, devido às alterações na paisagem natural por conta da chegada do “progresso”, que derrubou várias casas — como aquela que aparece como morada do personagem Lúcio —, bem como bosques de pinheiros que foram filmados.

2) E parece que ambos os países se deixaram seduzir pela suposta “correção” e “denúncia” presentes no chamado realismo-naturalismo, tanto no cinema, quanto na literatura. Como salientou Célia Magalhães (2003), a repressão face à criação de monstros literários foi recorrente e talvez só tenha começado a arrefecer nos anos de 1970/1980, quando as temáticas do satanismo e da sexualidade — ainda sob influência baudelairiana — ganharam espaço no Brasil. Não obstante, os preconceitos perante o fantástico ainda se veem com frequência em terras brasileiras.

3) Filipe Melo tem ainda uma paixão por lobisomens que se fundamenta na sorumbática personagem do Professor Astromar, da novela brasileira *Roque Santeiro* (1985/86). Não acreditamos ser gratuita, portanto, a nossa referência à taberna que associamos à de *Um lobisomem americano em Londres*.

4) Cf. Entrevista com Filipe Melo, disponível em: <http://gore-boulevard.webnode.com.br/news/entrevista-com-o-realizador-filipe-melo/> [consultado a 22 de maio de 2012] e ainda o blog <http://mondozombie.blogspot.com.br/2011/01/ill-see-you-in-my-dreams-o1-filme-de.html> [consultado a 26 de novembro de 2012].

A curta-metragem⁵ *I'll See You in my Dreams*⁶ (2003) apresenta um enredo-modelo dentro da temática: numa aldeia portuguesa ocorre uma infestação de *zombies*. O personagem Lúcio (Adelino Tavares) enfrenta-os com caçadeira e catana, assumindo uma postura que lembra a dos caçadores de bruxas do período da Inquisição, mas, ao mesmo tempo, uma bravura que esconde a fragilidade de quem guarda um segredo conjugal: na cave em que mora, a sua esposa Ana (Sofia Aparício) vive reclusa, pois se transformara num dos monstros. Este anti-herói (inspirado também em personagens de filmes do faroeste que Sergio Leone fez com Clint Eastwood) surge, pela primeira vez, numa cena que se passa numa estrada deserta cercada por árvores. O espectador ouve o personagem-narrador em voz *over*, tratando das suas desventuras e frustrações, voz esta que transmite uma sensação de enfado e monotonia. À frente, a algumas dezenas de metros, está uma criatura cambaleante que se adivinha também pelo som caracteristicamente monstruoso que produz: trata-se de um *zombie*, o qual é eliminado com um tiro certo que o projeta para longe.

Um outro conjunto de cenas apresenta, a seguir, o protagonista dentro de uma taberna, local que, mediante a configuração cinematográfica recebida, ajuda a conferir o clima de mistério, medo, desconfiança e culpa que, de forma geral, permeiam o enredo. É lá que se refugiam alguns dos moradores das vizinhanças, provavelmente para esquecerem ou se protegerem do “mal” que assola a comunidade. O ambiente da taberna faz-nos remontar a algumas das esferas das narrativas literárias góticas que anunciavam a presença do monstruoso e do diabólico em paragens desertas e localidades ermas, isto pelo menos desde os

5) O filme está disponível no *site* Youtube nos seguintes endereços:

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=4vPUirSloeA;>

Parte 2: [http://www.youtube.com/watch?v=MELbx7myVek&feature=related.](http://www.youtube.com/watch?v=MELbx7myVek&feature=related)

6) O título também é uma homenagem à música homónima de Pat Boone, o que se deu pelo facto de o realizador ser um músico de *jazz*. Segundo Filipe Melo, numa das cenas cortadas, o protagonista ouvia esta canção enquanto a esposa gritava do lado de fora da casa. Para não a ouvir, ele aumentava o volume. Tratava-se de uma cena importante, que expressava um ponto de transição para o personagem principal. Da banda sonora do filme fez parte a banda portuguesa de metal Moonspell, a qual fez a versão em estilo bem pesado de *I'll See You in my Dreams* (1924), composta por Isham Jones e Gus Kan, e gravada originalmente por Isham Jones and The Ray Miller Orchestra. Existe, entretanto, no nosso entender, um aspeto curioso para a escolha de um título em língua inglesa: não deixa de ser uma tentativa de inserir a curta num panorama mais amplo de visibilidade.

romances dos setecentos que tratavam do sobrenatural. A partir de um paralelo com a taberna retratada no filme português, não podemos ainda deixar passar despercebida aquela que está presente num clássico do cinema de terror dos anos de 1980 — *Um Lobisomem Americano em Londres (An American Werewolf in London)*, de John Landis, 1981 —, na qual dois amigos mochileiros resolvem refugiar-se, numa noite de ameaça de tempestade, nalgum rincão perdido do interior isolado da Grã-Bretanha. O clima de insegurança na obra de Landis talvez se faça maior dentro daquele ambiente do que propriamente fora — nas ruas e nos bosques —, como ocorre no filme de Vivas e Melo, uma vez que há, por um lado, uma espécie de sinistro pacto implícito entre os presentes e, por outro, a sensação de que ninguém é confiável. Porém, a taberna antiga retratada no filme português serve de refúgio contra um monstro mais perceptível e localizável do que um lobisomem que vagueia por pântanos do País de Gales; afinal, os *zombies* portugueses parecem estar em toda parte, sempre à espreita para atacar, ainda que tenham a desvantagem da lentidão⁷. A sua mordida transmite a “peste” e não há cura para o mal inoculado. Todos os personagens do filme se tornam, neste sentido, presas e caçadores.

O enredo da curta ainda vai levar o espectador a uma noite sanguinolenta e de desespero, em que Lúcio acaba por encontrar um novo amor junto da bela Nancy (São José Correia). A relação entre ambos, entretanto, será ameaçada pelo ciúme monstruoso de uma esposa já *zombieficada*, prisioneira numa cela, e pelo ataque repentino de uma legião de *zombies*. É após uma relação sexual de Lúcio com a amante que a *zombie* enjaulada, percebendo-se traída, utiliza de toda sua força para fugir. A cena do ataque inesperado a Nancy traz um movimento nervoso e deslizante de câmara subjetiva, a qual percorre um corredor para levar o espectador até ao monstro e à sua vítima. A tentativa de Lúcio afastar a *zombie* cria uma cena patética, que atinge o cómico através da conjugação dos gritos histéricos da amante com a manifestação da monstruosa raiva da mulher traída. O titubear do protagonista em matar de vez aquela que um dia foi sua esposa

7) A morosidade não é uma característica padrão nos *zombies*. De facto, os primeiros *zombies* do cinema eram monstros lerdos e vagarosos. Porém, há variações na formatação destas criaturas que, em muitos filmes, chegam mesmo a ser apresentadas como velozes e ágeis, o que as torna ainda mais ameaçadoras.

impede-o de atirar e, em consequência disso, uma série de socos dados pela ex-mulher vão deixá-lo sem reação. Quem porá um ponto final na briga será Nancy que, com uma simples chapada no rosto, derruba a rival. Como naqueles filmes *trash* que trouxeram muitos risos aos apreciadores de várias gerações, teremos, em seguida, uma cena em que o casal preferirá fugir a exterminar de vez o monstro caído pelo chão. O espectador será o cúmplice dos olhos do *zombie*, que irão abrir-se ameaçadoramente assim que Lúcio foge com Nancy por uma porta.

Impedidos de entrar na taberna, por o dono suspeitar que tenham sido mordidos, os dois acabarão por se deparar com a visão de diversos *zombies* caminhando pela escuridão do bosque na sua direção, o que os leva a tentar esconder-se numa casa de ferramentas, enquanto o espectador se deparará com uma câmara que vai simular o olhar de um *zombie* perseguidor. Os monstros enfurecidos invadirão facilmente o local, enquanto Lúcio travará nova luta com a ex-mulher. A sequência com profusões de gritos, ferimentos e sangue assumirá o estilo que se repetiu em tantos filmes desta temática, com o acréscimo da presença de um *zombie* anão. Será, mais uma vez, Nancy quem salvará Lúcio: ao levantar a saia, ela desferirá um pontapé que lançará por terra o monstro que atacava o seu amante. Porém, quando uma legião de monstros invade de vez o depósito e a companheira sente necessidade de tomar uma atitude extrema para poder escapar, resta ao anti-herói a inesperada e egoísta atitude de atirá-la friamente para o meio dos vorazes devoradores. Então, ele tentará salvar-se e, no exterior, ficará imerso numa espécie de delírio com a imagem da linda esposa que tivera, como se ela ainda fosse humana e estivesse ao seu lado. De facto, tratava-se da mesma, transformada em monstro. E será dela que o caçador de *zombies* receberá uma mordida fatal — um *gran finale* de vingança e desforra de uma mulher que se sentiu traída.

2. Dissecando um *zombie*

Vários aspetos nos chamaram a atenção nesta curta-metragem inaugural de uma possível tradição de filmes de terror na cinematografia portuguesa. É inegável que a produção teve o afã de inserir cinematograficamente o país dentro de uma

estética que domina o século XXI no âmbito dos filmes de terror. Entendemos *I'll See You in my Dreams* — de forma alguma um filme isolado — como um bom exercício para se pensar alguns aspetos mais gerais do cinema de terror contemporâneo. Apesar de produzido no início da década, trata-se de um trabalho capaz de dialogar com diversas características que conformam o cinema deste género, o qual se tornou muito profícuo nos anos seguintes na cinematografia de vários países. Parece-nos que uma delas é a própria temática “zombie” — tão premente e até mesmo paradigmática do que poderia ser considerado o “monstro” da primeira década do novo século, segundo temos defendido nos nossos trabalhos sobre o cinema fantástico. Uma segunda característica seria a da opção por uma narrativa mais enérgica e ágil, adequada ao público jovem que aprecia os filmes do género. Neste aspeto específico que concerne à narratologia cinematográfica, inserem-se também as opções de sonoplastia e iluminação, que reforçam o ritmo nervoso e, ao mesmo tempo, soturno e sombrio, a mesclar tons de sépia e azul à morbidez quase feérica de um lugarejo que ganhou, no seu cenário, feições semelhantes àquelas tão caras à literatura gótica. Portanto, o realizador foi capaz de dialogar com duas fortes tradições no cinema: numa delas, os filmes de terror devedores das fabulações literárias dos séculos XVIII e XIX e, noutra, o extremo apelo sensorial que se mostrou determinante em profusões de filmes do início do século XXI. Neste âmbito de referências, mencionamos *Dellamorte Dellamore (Cemetery Man)*, de Michele Soavi, (1994), um clássico do género de *zombies*, o qual, por si mesmo, já rememora o humor presente em *Braindead*, de Peter Jackson (1992), em camadas que se interligam, revelando assim, ao espectador mais atento, o perfil de palimpsesto de *I'll See You in my Dreams*. No filme de Soavi, bem como no de Melo, temos um personagem que mata *zombies* a tiro. Entediado com este ritual funesto, o anti-herói encontra a mulher da sua vida, com a qual vai viver uma cena ardente de sexo.

O filme de Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo traduz exatamente um tipo de estrutura bastante recorrente no cinema contemporâneo, devedora direta de Romero desde o seu memorável *A Noite dos Mortos-Vivos (Night of the Living Dead)*, de 1968). Temos de lembrar que, até ao início dos anos de 1970, os filmes de terror dos Estados Unidos da América eram em grande parte prejudicados pelas

imposições do Código Hays⁸. Depois, *grosso modo*, é que começaram a arrefecer as censuras e os realizadores e produtores tiveram uma liberdade criativa que lhes garantiu mudanças estruturais nos enredos. O filme de terror clássico, submetido ainda aos cânones do código citado, costumava ter três partes fundamentais: a primeira, em que seria apresentada uma ordem estabelecida; a segunda, contendo o rompimento desta mesma ordem (no caso, pela chegada ou irrupção, por exemplo, de um monstro), e, no final, a paz tenderia a ser restabelecida com a morte, o banimento ou o aprisionamento (ainda que temporário) da ameaça que causou os desequilíbrios. O filme de Vivas e Melo não segue, de forma alguma, esta tríade estrutural. No enredo, dispensou-se também a explicação da origem dos *zombies*, o que é recorrente em diversos filmes contemporâneos do género, deixando a imaginação do espectador livre para fazer suposições. Como uma epidemia — espécie de raiva de alta contaminação —, a mordida de um *zombie* é o suficiente para transformar um ser humano em monstro.

Os *clichés* intencionais do filme lusitano também se esforçaram por homenagear muitos outros grandes mestres do género, além do já citado Romero, de *A Noite dos Mortos-Vivos*. O próprio Filipe Melo comentou que também sempre foi apaixonado pelas obras de Lucio Fulci, pela trilogia *Evil Dead*⁹, de Sam Raimi, e por *Braindead*, mas salientou como sua maior influência o filme italiano de feições góticas *Dellamorte Dellamore*, já mencionado por nós, que muito inspirou a ambientação de *I'll See You in my Dreams*. Melo criou assim a cena na casa de ferramentas em que, por trás da frágil porta, um bando de *zombies* tenta agarrar o personagem humano¹⁰. A presença do monstro oculto nas sombras e projetado no espelho ante um clarão súbito, sendo percebido apenas pelo espectador — no caso de *I'll See You in my Dreams*, a *zombie* olhando

8) O cinema fantástico dos EUA foi, de facto, oprimido e recalcado, em grande medida pelo famoso Código Hays, que abrangeu o período de 1934 a 1967. Isto explica, por exemplo, a solução de sempre se ter um desfecho feliz e oportunista nos filmes de terror que compreendiam estas décadas. Alfred Hitchcock foi um dos célebres realizadores que se empenharam em driblar este código.

9) Composta por: *Evil Dead – A Morte do Demónio* (1982), *Evil Dead 2 – Uma noite alucinante* (1987) e *Evil Dead 3 – Army of darkness* (1992).

10) Uma referência direta a Romero.

fixamente a sua rival — também se tornou muito presente em filmes de terror, a ponto de se tornar um *cliché*.

Não ficou de lado na curta-metragem a dupla “espanto e riso”, em momentos em que o inusitado se abeira mais fortemente do grotesco, como na cena em que, em desespero, a personagem Nancy dá socos seguidos num dos monstros. Além disso, a escatologia leve permeou algumas cenas, como a da cabeça do *zombie* que rola pelo chão após ter sido decepada, ou ainda aquela do *close* na face da *zombie* aparentemente desacordada, revelando uma maquiagem que (não fossem os esforços para se produzir um filme tão representativo) diríamos que poderia ter sido melhor.

Mas um aspeto que nos chamou a atenção no rol dos nossos estudos sobre o fantástico contemporâneo foi o par em mão dupla, “monstro-ser humano”, que temos notado como repetitivo em muitas produções da referida década, evidência, talvez, de uma angústia antropológica de âmbito generalizado. Como exemplo, no início da produção, o narrador, em *over*, diz não suportar a “merda dos *zombies*” enquanto, no desfecho, desabafa não aguentar a “merda dos humanos” — e é justamente aí que o anti-herói monstro se vira para o público, fechando um ciclo que pode ser assim entendido: todo o *zombie* foi um dia um humano e, todo humano, de certa forma, já era um devir *zombie*.

O *zombie* é um personagem que começou na grande tela nos anos de 1930, com fortes ligações ao imaginário das tradicionais práticas de *vodu* no Haiti (e também na região de Nova Orleães, nos EUA¹¹). *Zombie Branco* (*White Zombie*, de Victor Halperin e Edward Halperin, de 1932¹²), por exemplo, é uma produção independente, hoje considerada a primeira longa-metragem a abordar a temática. No enredo, uma jovem mulher é transformada em *zombie* pelas mãos de um feiticeiro *vodu*. Porém, os *zombies* ganharam tanta notoriedade e independência em relação à sua mitologia basal que podemos falar de uma neomitologia destes

11) A obra *A Ilha da Magia*, de William Seabrook, é uma das fontes literárias primárias do *zombie* cinematográfico. O autor foi até ao Haiti, no final dos anos de 1920, em busca de descrições tropicais daquela ilha, mas encontrou um universo de feitiçaria que tratava de mortos andantes e escravizados que trabalhavam em lavouras de cana-de-açúcar.

12) Ele teve uma sequência em 1936, *Revolt of the Zombies*, dirigido por Victor Halperin.

mortos-vivos a partir do final da década de 1960, graças, em grande medida, aos trabalhos de George Romero.

Assim, a associação dos *zombies* à violência e à atrocidade, que vemos no trabalho de Vivas e Melo, não é novidade. O escatológico e o ultraviolento têm preenchido a estética de muitos realizadores, de Romero a Lucio Fulci, passando por David Cronenberg. Mas, entendemos que o exagero e a multiplicação destes recursos no cinema do século XXI têm a ver com a crise de subjetividade que a espécie humana atravessa — e o filme que aqui estudamos é também exemplar quanto a este quesito. Curiosamente, grande parte dos filmes fantásticos mais ligados à escatologia e à violência está estreitamente associada a legiões de *zombies* e a experiências desastrosas e catastróficas que põem em xeque a continuação da vida humana na Terra. De forma metonímica, *I'll See You in my Dreams* trabalha com este mesmo ponto de vista sombrio — a aldeia, neste caso, reverbera o mundo caótico e desesperançoso.

Não foi por acaso que a repetição de filmes com temas de *zombies* na primeira década do século XXI chegou ao assombroso — tentámos contar o número de produções para cinema e TV deste período e colecionámos mais de 90 títulos: das boas construções temáticas aos *remakes* e produções de mau gosto que se aproveitaram da “febre de mortos-vivos”. Suspeitamos que o *gore*, o *splatter*¹³, o visceral e também o sadismo que os acompanham denunciam a necessidade de novos arranjos para a conceituação antropológica de “humano”. Deste modo, o *zombie* e o “devir-*zombie*” podem ser entendidos como frutos da cultura que não vingaram. O *zombie* é um desesperado do *pathos* social: ele contamina e cobra, assim, o seu preço. O notório é que o *zombie*, neste caso, é membro de uma horda anárquica e não de uma legião de demónios, por exemplo — o que se torna um ponto para reflexão, pois parece-nos que a referência nos filmes de mortos-vivos contemporâneos é sempre a uma civilização que não deu certo. E o desfecho do filme de Vivas e Melo não é animador, como já mencionámos, uma vez que o suposto salvador se vê “monstrificado” num corpo vivo e morto ao mesmo tempo.

13) Existem dois termos “técnicos” para cenas de sangue: o *splatter*, que se refere aos jatos de sangue, e o *gore*, que se refere ao sangue coagulado nos filmes fantásticos de terror.

3. A mulher como monstro e a presença do imaginário



A esposa-zombie de *I'll See You in my Dreams* é um personagem que dialoga com uma vasta tradição de mulheres “monstrificadas”, desde a Antiguidade, mas que encontraram grande representatividade na Idade Média. Por outro lado, é capaz de romper com alguns aspetos desta mesma tradição ao mostrar-se devedora do cinema de *zombies* dos anos de 1960 em diante. É sobre esta feminização do monstruoso que trataremos brevemente neste *item*.

O homem medieval, por exemplo, externalizava a sua paranoia “femifóbica” a ponto de, às vezes, suspeitar de um fantasma “ginocêntrico” dentro de si, ou seja, havia não só o temor da mulher como corpo, mas do corpo (masculino) como mulher — como se fosse possível uma degeneração de ordem teratológica

nas entranhas do homem. Tanta repulsa ao feminino colocava a mulher¹⁴ no caminho da degeneração zoomórfica. Vale aqui rememorarmos as associações diabólicas em torno de mulheres fantásticas que, em várias lendas medievais, apresentam partes do corpo zoomorfizadas, a exemplo da ibérica Dama do Pé de Cabra e da ofídica sereia celta, Melusina, símbolos de um amor impositivo. Ambas eram instauradoras de proibições para que o homem que as amasse não viesse a experimentar o esfacelamento matrimonial: a demoníaca Dama do Pé de Cabra veta o uso do nome do pai dentro do lar, enquanto a lasciva Melusina impõe a proibição de relações sexuais aos sábados (Oliveira, 2010: 86 - 96). Assim, não haveria escapatória: Por um lado, toda a mulher trazia rasgos de melusiano e, por outro, de medusiano. Impunha, mas também proibia e interditava, quando não petrificava. Conforme reforça Fonseca: “monstros com tronco humano, como a Melusina e muitos outros da tradição clássica (esfinge, centauro, sereia, sátiro), foram considerados como símbolos de uma sexualidade forte e primitiva, geralmente maléfica” (2011: 86).

Como se não bastasse, os antigos temores em relação à mulher (ser incompleto e falho, de acordo com o imaginário medieval) fixavam-se em duas partes do corpo, em especial: os olhos — gorgóneos, petrificadores — e a vagina, que, se dentada, poderia arrancar o pênis num ato castrador, trazendo à luz o *tabu* mensal da menstruação venenosa, que tornava a mulher também impura no sangue. Curiosamente, diversas narrativas sempre trouxeram heróis engolidos por monstros ofídicos, capazes de guardar as suas vítimas em concavidades uterinas, enquanto mitologias pagãs oferecem a representação de deusas com pênis, como Mut e Elêusis — sendo que esta se unia a uma serpente (falo). E se a forma masculina era considerada a mais próxima da perfeição, o distanciamento da mesma levava aos prenúncios do monstruoso (e, neste sentido, toda a mulher seria portadora de indícios de monstruosidades, seguindo-se o raciocínio aristotélico que vigorava no período medieval). A estas suposições somava-se a cogitada natureza metamorfoseante da mulher, ser que combinava associações

14) Provavelmente de *mulier*, “fraqueza”, em oposição a *vir/virtus*, “virtude”, palavra latina para “homem”.

com peixes, harpias e répteis (no caso das sereias), por exemplo, ou era hábil a transformar-se em animais rastejantes e asquerosos (no caso das bruxas).

Em relação à invejada capacidade de engravidar e parir, encontramos algumas informações que se somam à nossa análise. Uma delas: ao copularem com demónios (mas também com faunos e silvanos, que eram inseridos pela mentalidade católica da época na categoria dos seres infernais), as descendentes de Eva poderiam gerar monstros — geralmente ctónicos. Porém, uma mulher seria capaz ainda de engendrar anomalias e monstros na gravidez pelo simples facto de ter uma “imaginação mais fértil”. O grande criador de monstros do fim do período medieval, Ambroise Paré (1510 - 1590), já afirmava que o diabo, a mulher e o monstro se supunham. No imaginário tardio daquele período, haverá figuras demoníacas masculinas e bissexuais que aparecerão portando seios, em clara alusão à culpa feminina de viés cristão, e até mesmo demónios totalmente femininos de natureza viperina. Assim, ultrajada, a mulher era comparada basicamente às bestas, aos monstros e aos demónios, quando não gerava todas estas formas por meio da fecundação.

A misoginia medieval atingiu o ápice literário em *Malleus Maleficarum*, o famoso *Martelo das Bruxas*, que serviu de trave-mestra para boa parte do pensamento inquisitorial. Este compêndio dizia que havia quatro coisas que jamais se bastariam no mundo: a morada dos mortos (*sheol*), o ventre estéril da terra, o fogo e os lábios vaginais que se compraziam com cópulas demoníacas. De acordo com o livro, as bruxas tinham o poder de roubar os pénis aos homens e de os guardar em ninhos no alto das árvores. Há aqui, sem dúvida, uma relação com *O Homem de Areia* de E. T. A. Hoffmann: o personagem do escritor alemão lançava areia para os olhos, que assim saltavam das órbitas das crianças que não queriam dormir. Colocava-os então num saco e levava-os, para com eles alimentar os seus filhos, residentes num ninho, na Lua. Neste conto, a psicanálise apontaria uma relação entre genitais e olhos, e a presença da ansiedade frente ao complexo de castração.

As numerosas “esposas doadoras” ou as “grandes mães” do imaginário ocidental, portadoras de sensualidade e erotismo, têm também vínculos atávicos com as fadas medievais da cultura celta que, por sua vez, aludem às figuras das

Parcas¹⁵. O excesso de apelo sexual associa-as às figuras diabólicas femininas, no contexto católico medieval, reforçando a ideia de Jean Delumeau (2009) de que as mulheres sempre foram, no imaginário do homem, seres dúbios: ora portadores de atração e encanto, ora de repulsa e hostilidade. Delumeau vai ainda enumerar as deusas da morte, os monstros-fêmea e as mães-ogre como alguns dos muitos produtos de um fértil imaginário, chegando igualmente a mencionar os mitos das vaginas dentadas, tão recorrentes em várias culturas humanas. E Pierre Bourdieu (1999: 27) ainda explica a representação de vaginas como falos invertidos, de maneira que podemos perceber a mulher, compreendida historicamente, como um negativo do homem, em muitos aspetos.

Nunes (2010: 3), discorrendo sobre os seres aquáticos, cita São Martinho de Braga, do século VI, na obra *De Correctione Rusticorum (Da Correção dos Rústicos)*:

“Além disso, de entre os demónios que foram expulsos do Céu, numerosos são os que moram no mar, nos rios, nas fontes ou nas florestas; os homens ignorantes de Deus honram-nos como se fossem deuses e oferecem-lhes sacrifícios. No mar invocam Neptuno, nos rios as Lârnias, nas fontes as Ninfas, nas florestas as Dianas que outra coisa não são senão demónios e espíritos malignos, que atormentam e acabrunham os homens sem fé que não sabem defender-se pelo sinal da cruz.”

A natureza, como região indomada pelo homem — repositório das emanações, das projeções do inconsciente e das pulsões do *id* —, foi considerada, em vários momentos da Idade Média, o lugar privilegiado dos seres diabólicos. Lembramos que não só as ninfas demoníacas residem nas matas, serras, rios e lagos, mas também toda a sorte de mulheres de origem “suspeita”, como as feiticeiras e as “belas damas” que misteriosamente apareciam desacompanhadas por localidades e rincões ermos. Este é o caso da já mencionada Dama do Pé de

15) As Parcas romanas equivaliam às Moiras gregas. Eram três: Nona, Décima e Morta, e decidiam o percurso da vida e da morte de um ser humano. Nona tecia o fio da vida. Décima cuidava do seu tamanho, e Morta fazia o corte, quando chegava a hora.

Cabra, que ficou conhecida no imaginário do Norte de Portugal desde o século XI¹⁶.

Os apontamentos relativamente extensos que fizemos é para justificarmos o facto de um personagem mulher se tornar o *zombie* mais importante do filme em análise e, mais ainda, que ela acabe provavelmente por se tornar um dos monstros paradigmáticos do cinema de terror português. Considerando a bagagem que o imaginário ibérico já nos traz em relação à figuração da mulher como monstro, torna-se instigante pensar que, no início do século XXI, esta conceção tão atávica se repete num filme que também traz influências, por exemplo, do mundo da cibercultura. Percebe-se, desta forma, o quanto uma tradição pode ser forte e atravessar os séculos revestindo-se, ao mesmo tempo, da agregação de conteúdos e formas tecnológicos. E o que é bastante notório em *I'll See You in my Dreams* é que o seu personagem-monstro por excelência, a mulher *zombieficada*, é capaz de se ressentir, de arder em ciúmes e de agir movida pela ira fundamentada na traição. Impulsionada pelo ressentimento oriundo da fatalidade e do abandono — temas tão caros ao imaginário estético português — ela dirige, portanto, a sua pulsão de morte em busca da vingança: procura eliminar a concorrente humana, ao contrário dos demais *zombies* da curta, que parecem vaguear sem motivo outro que não seja o de se alimentarem dos vivos. Percebem-se, desta maneira, rasgos da subjetividade humana que ainda animam a esposa encarcerada. O seu aprisionamento evidencia-se em múltiplos sentidos: tanto atrás das grades da cela, quanto num corpo “monstrificado” e — porque não? —, nos redemoinhos do próprio ressentimento. A fidelidade, para ela, tornou-se um quesito tão fundamental quanto para as mulheres encantadas do medievo, para quem era premente a obediência rigorosa, por parte do esposo, de uma restrição-*tabu*. No caso do enredo da curta-metragem, a presença de uma outra mulher na vida do marido não seria tolerada pela *zombie*.

16) Na mitologia basca (uma das prováveis fontes da lenda da Dama do Pé de Cabra e que colaborou para a sua expansão pelo imaginário do Norte e Noroeste ibéricos) existiam seres fantásticos femininos chamados *lâmias*, com a metade superior do tronco humana e pés e garras de ave, além de uma cauda de peixe. Muito bonitas, as *lâmias* protegiam rios e fontes, onde costumavam ficar, penteando-se. A sua ira costumava recair sobre aquele que roubava os seus peixes.

Partindo desta breve incursão pelo imaginário fantástico em torno da mulher e da sua perceção no filme de Vivas e Melo, torna-se inevitável tratarmos de ideias de Edgar Morin (1969; 1997), pesquisador que discute com muita propriedade os fenómenos ligados ao imaginário e que consegue conectá-los à cultura de massas, enfatizando muitas vezes o cinema, objeto que privilegiou nas suas análises. Já no início de *Cultura de Massas no Século XX*, ele estabelece o que chama de “segunda industrialização” (1969: 15) como sendo um novo momento, o da industrialização do espírito no âmbito da noosfera — a esfera do conhecimento humano (uma terceira esfera após a geo e a biosfera). Reconhece ainda a chamada “terceira cultura” (a cultura de massas) como aquela que melhor representa os valores da sociedade “cosmopolita por vocação e planetária por extensão” (1969: 18). É dentro dela que Morin vai enxergar o imaginário, que “se estrutura segundo arquétipos” (1969: 29), que oferece ao homem comum e que toma deste — em movimento de mão-dupla — diversas representações que vão forjar os conteúdos da sociedade do consumo. “A cultura de massa[s] é animada por esse duplo movimento do imaginário arremedando o real e do real pegando as cores do imaginário” (1969: 39).

Nesta nova conceção do imaginário — em oposição, mas não em anulação do imaginário primitivo, que agora se vê reconfigurado e transmutado em novas formas —, Morin vai localizar mitos e hábitos deste homem universal que, por um lado, abdicou, desde há séculos, de crenças pagãs e, por outro, emerge numa sociedade mediatizada, a qual coloca novos deuses e astros nos pedestais do cinema, da moda, da imprensa e — nos nossos dias — da Internet e de tudo quanto diz respeito aos *media* virtuais e às redes sociais.

A este homem curioso e audiovisual, Morin chamará de “homem universal”, ou “homem imaginário” — um “*anthropos* universal” —, posto que “em toda a parte responde às imagens pela identificação ou projeção” (1969: 46). Neste homem está o reconhecimento da universalidade e do compartilhamento dos reinos imaginários de diversos povos. “Um homem pode mais facilmente participar das lendas de uma outra civilização do que se adaptar à vida desta civilização” (1969: 47). Isto verifica-se, por exemplo, desde os primeiros anos do cinema, em que esta nova indústria retirou do imaginário popular elementos que se transformaram em temáticas recorrentes nas produções cinematográficas.

“Em outras palavras, é por meio do *estético* que se estabelece a relação de consumo imaginário” (1969: 81). Assim, para Morin, já não mais pelo rito xamânico, mas pela estética do espetáculo é que se podem vivenciar processos psicológicos semelhantes aos que o chamado homem primitivo de pensamento mágico experimentava ao encontrar o fantasmagórico, o sobrenatural e o fantástico. Afinal, o cinema é um real do imaginário, cuja reificação sempre será contínua, diferente daquela da religião. Por outras palavras, a perplexidade que paralisava o homem selvagem perante uma aparição ao redor de uma fogueira pode ser traduzida, guardando-se as devidas proporções, no encantamento que o homem imaginário vivencia no filme, no jogo, na fábula, em suma, em tudo o que passa pela imagem.

Ainda segundo Morin: “O imaginário é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas, e no qual se banham igualmente nossas vidas” (1969: 84). É aqui que nos interessa especialmente o pensamento do autor: o imaginário libera os monstros que nos habitam, juntamente com os sonhos feéricos, e é capaz de criar novos mundos em que o fantástico seja a tônica dominante. No imaginário, que, por natureza, é espectral, o ser humano é capaz de vivenciar tanto a projeção quanto a identificação, num movimento dialético. Dentro desta perspectiva, exorciza-se o mal que habita o mundo interno ao se apreciar um exorcismo num filme, e é também possível que se sinta redimido aquele que vislumbra uma cena de sacrifício e expiação, numa espécie de catarse purificadora.

Nos *media* da sociedade de massas, segundo o que Morin discutiu, o homem comum poderia vivenciar tanto a descarga quanto a recarga de pulsões agressivas, uma vez inserido nesse estado de hipnose *voyeurista* que é o ato de se apreciar um filme. Sobre este assunto, ele identifica um duplo aspecto — pode um espetáculo tanto incitar quanto apaziguar o sujeito, mas nunca curá-lo da sua fúria latente (1969: 123), afinal: “A civilização é uma fina película que pode solidificar-se e conter o fogo central, mas sem apagá-lo” (1969: 124). O imaginário surge, por conseguinte, repleto de figuras fantásticas, muitas das quais renascidas e vivificadas a partir de antigas mitologias, desafiadoras da morte e aptas para irem até mesmo além desta. Neste movimento, recalca-se um dos grandes medos do homem moderno: o do enfrentamento da realidade da morte — antagonista na mitologia da felicidade, de acordo com o entendimento contemporâneo. Morin

ênfatisa: “A felicidade, *leitmotiv* de uma civilização, é também o *leitmotiv* da cultura de massa[s]”. E se o nosso mundo real está repleto de perigos, apesar de toda a tecnologia e de toda a ciência, é possível que queiramos refugiar-nos em locais em que o perigo não nos afeta a ponto de nos matar. Afinal, os monstros dos filmes contêm projeções e, ao mesmo tempo, identificações dos sujeitos, sem, entretanto, os exterminar: “De fa[c]to, a cultura de massa[s] apela para as disposições afetivas de um homem imaginário universal, próximo da criança e do arcaico, mas sempre presente no *homo faber* moderno” (1969: 167). Ela é capaz de criar uma mitologia para esse novo homem, já não mais sagrada, mas profundamente profana e realista (1969: 174). É lá que estão as divindades do complexo panteão laico que se consolidou no século XX e se estende século XXI afora. Como disse Célia Magalhães (2003: 14): “Todo esse passado de oralidade povoado por monstros certamente assombraria um dia um presente direcionado pela literatura e particularmente o cinema.”

Das ideias de Morin, debruçamo-nos necessariamente sobre estudos do pós-humanismo: afinal, da cultura de massas chegamos à cultura dos *media*, e, em seguida, à cibercultura, como tão bem defendeu a pesquisadora Lúcia Santaella num dos seus mais notáveis livros (2003). Segundo o raciocínio da cientista, nos tempos atuais, a massa multiplica-se pela velocidade numa condição absolutamente heterogênea. Trata-se do mundo como o conhecemos hoje, em que comunidades virtuais, por exemplo, se organizam em redes de debates em torno de um mesmo tema, como aconteceu em relação ao filme de Filipe Melo, o qual, certamente, foi muito mais visualizado pela Internet do que nas grandes telas.

4. Considerações finais

Se considerarmos o terror como um gênero do cinema que se fundamenta nas impressões psicofísicas que a obra causa no espectador (ou seja, diferentemente de outros gêneros, parece que o filme de terror se define a partir de experiências sensoriais do sujeito — Carroll, 1990), e tendo como um dado significativo o amplo número de pessoas que vão às salas de projeção seduzidas por estes

filmes, teríamos aqui mais uma constatação do quanto as experiências ligadas ao corpo e aos seus estatutos são notáveis, em especial ao que poderíamos chamar de um “biohorror”. Inseridos neste rol, os filmes de *zombies* serão os seus mais valorosos contribuintes. O facto de o enredo de *I’ll See You in my Dreams* não apresentar uma explicação sobre as origens dos seus *zombies* não tira a Miguel Ángel Vivas e a Filipe Melo o mérito de abrir caminho para diversas reflexões, uma vez que os seus monstros não saem das tumbas evocados por feiticeiros haitianos, como na tradição dos primeiros filmes do tema: eles parecem, antes, vítimas de alguma epidemia. E, mais do que isso, temos de nos lembrar que qualquer monstro traz em si sinais de “advertência” que podem ser estudados como sintomas da cultura. Concordamos com Felinto, E./Santaella, L. (2012: 88): “Não é apenas terror e repugnância [o] que a figura monstruosa provoca. É também fascínio, inquietação, sobretudo, perturbações nos mistérios insondáveis do desejo, o que, até certo ponto, explica o sucesso dos filmes e narrativas assombrosas (...)” Há que se investigar sempre, por trás da figuração monstruosa, os tortuosos caminhos do desejo humano que se manifestam, apesar do recalque que tantas vezes tenta aprisioná-lo na sua cela relativamente frágil.

A esta abordagem somam-se as questões ligadas à independência do corpo humano em relação à mente — de maneira diversa da ideia romântica da abstração de uma mente que fosse capaz de controlar o físico. Ou seja, a fome, a defecação, a prenhez, o parto, a morte, os sintomas ansiosos e fóbicos refletidos na fisiologia, podem ser entendidos como a fonte basal de toda a ficção do horror fantástico, fonte esta que ganha um *status* jamais imaginado na nossa época. Em *I’ll See You in my Dreams*, entretanto, agrega fortemente a esta lista o sexo na forma de pulsão e culpa — o desejo pela mulher-monstro alimentada com batatas¹⁷ foi transferido para a mulher nova e sensual, a qual, por sua vez, causa a ira da *zombie* rejeitada, como mencionámos. O corpo deformado e fragmentado do morto-vivo — tão mais visceral e exposto —, pode certamente ser compreendido como uma tentativa de abordarmos — mais uma

17) Filipe Melo comentou, numa entrevista, que este detalhe foi posto para verificar até que ponto o público seria “especializado” e sentiria estranheza perante um *zombie* alimentado com vegetais. Ao mesmo tempo, entendemos que uma mulher que termina os seus dias alimentada pelas reles batatas dadas pelo marido não tem muito o que esperar dele.

vez, pela liberdade que o cinema assume — os conteúdos pulsionais e libidinais há séculos reprimidos pela cultura e que insistem em se libertar, em se soltar, em se derramar por meio das imagens, como que a dizer-nos que eles existem, malgrado o desvelo com que sempre foram tratados.

A banalização da violência em filmes de *zombies* também apresenta relação com a crise do cinema clássico de discurso melodramático burguês das décadas de 1960 e 1970, e com as novas buscas ligadas à representação das emoções pela tecnologia. Uma das vertentes foi, sem dúvida, a da elaboração de um cinema mais sensacionalista, circundante extremo da pulsão escópica, capaz de trocar a narrativa mais intimista pela presença de tecnologias que pudessem oferecer “interatividade”¹⁸ e trouxessem os apelos de um parque de diversões para amantes de “experiências radicais”. De facto, *I'll See You in my Dreams* tem o ritmo de um *videogame* e traz, de forma mais sutil, lembranças do *porn horror* numa das suas cenas. Todavia, Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo conseguiram, com habilidade, percorrer as fronteiras que separam filmes inventivos daquelas tantas produções que trouxeram ao espectador do século XXI os apelos da violência pela violência, do excesso de imagens de sangue, mutilações e deformidades, pornografia e perigos inimagináveis — muitos de matriz fóbica. Este movimento tem, segundo o nosso entendimento, um pico significativo na contemporaneidade porque mantém estreita ligação com a época sensacionalista dos pré-cinemas (incluindo aqui as fantasmagorias e os panoramas, os espetáculos à Grand Guignol e as visitas a necrotérios em Paris no final do século XIX, que fizeram o *frisson* de turbas inteiras) e igualmente do primeiro cinema, uma vez que ronda os espectadores, na atualidade, um desejo de se verem *imageries* e *feéries* que deixam de lado o poético à Méliès para se buscar o horror dos *serial killers*, dos monstros contaminadores, das catástrofes apocalípticas. Noël Burch (1979: 131) já havia afirmado:

“Todas essas formas de agressão nascem dessa relação tão especial, quase hipnótica, que se estabelece entre o espectador e o ecrã a partir do momento

18) Tivemos ondas de inovações como os odoramas, os óculos 3D para o cinema 3D — tantas vezes “ressuscitado no cinema”, o cinema 3D IMAX e a própria difusão do cinema por aparatos tecnológicos cada vez mais acessíveis.

em que se apagam as luzes da sala (...). Seja qual for o seu grau de consciência crítica, a partir do momento em que o espectador se encontra só, no escuro, frente ao ecrã, passa a estar à mercê do realizador (...). (...) Por mais que venha a recordar-se de que se trata ‘apenas de um filme’ (...) sempre será um instante demasiado tarde: o ‘mal’ já está feito, o desconforto, talvez mesmo o terror, já estão em casa.”¹⁹

Como se percebe, não é gratuitamente que o *zombie* — material horrendo que povoa o cinema do século XXI — se tornou o monstro emblemático desta significativa produção do cinema lusitano. Se, por um lado, conforme foi apresentado, o protagonista nos fez rememorar o personagem do caçador implacável das bruxas do período inquisitorial, por outro, trouxe à tona a possibilidade de estudarmos os conflitos amorosos que engendram relações díspares, raivosas e destrutivas. Se vislumbramos, com esta curta-metragem, a inserção de Portugal no contexto mundial dos filmes de terror, também entendemos a genuína capacidade que o realizador teve de resguardar os saborosos liames do que podemos chamar de “cor local”, não só pelo viés do idioma, mas também pelos cenários originais utilizados.

No âmbito dos incentivos à produção de filmes de terror português, de que — reforçamos — *I’ll See You in my Dreams* se estabelece como fundadora, a obra de Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo pode ser qualificada como feliz e bem sucedida. Ela trouxe uma composição visual agradável para a temática, soube referenciar-se a grandes nomes do terror e ainda conseguiu prender o espectador com o seu fôlego breve e bem pontuado.

19) Tradução do autor. No original: “Pues todas esas formas de agresión nacen de esa relación tan particular, casi hipnótica, que se establece entre el espectador y la pantalla desde el momento en que se apagan las luces en la sala (...). Cualquiera que sea el grado de consciencia crítica, el espectador sentado en la oscuridad, súbitamente sólo frente a la pantalla, está desde ahora a merced del realizador (...).(…) por más que se acuerde de que ‘sólo es un film’ (...) siempre será un instante demasiado tarde: el ‘mal’ está hecho, el malestar, el terror quizá, están ya en casa.”

Referências bibliográficas:

Livros:

AUMONT, J. (2008), “Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes”, Campinas: Papirus.

BOURDIEU, P. (1999), “A Dominação Masculina”, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BURCH, N. (1979), “Praxis del Cine”, Madrid: Fundamentos.

CARROLL, N. (1990), “A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração”, Campinas: Papirus.

CHARNEY, L./SCHWARTZ, V. R. (orgs.) (2004), “O Cinema e a Invenção da Vida Moderna”, São Paulo: Cosac Naify.

DELUMEAU, J. (2009), “História do Medo no Ocidente”, São Paulo: Companhia de Bolso.

DIXON, W. W. (2000), “The Second Century of Cinema: The past and future of the moving image”, Albany: State University of New York.

FELINTO, E./SANTAELLA, L. (2012), “O Explorador de Abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo”, São Paulo: Paulus.

FONSECA, P. C. L. (2011), “Bestiários e Discurso de Género no Descobrimento da América e na Colonização do Brasil”, Bauru: Edusc.

FREUD, S. (1976), “Além do Princípio do Prazer”, Rio de Janeiro: Imago.

- MAGALHÃES, C. (2003), “Os Monstros e a Questão Racial na Narrativa Modernista Brasileira”, Belo Horizonte: Editora UFMG.
- MORIN, E. (1969), “Cultura de Massas no Século XX”, Rio de Janeiro: Forense.
- OLIVEIRA, A. M. de (2010), “Histórias Mal-Assombradas de Portugal e Espanha”, São Paulo: Biruta.
- SANTAELLA, L. (2003), “Culturas e Artes do Pós-Humano: Da cultura das mídias à cibercultura”, São Paulo: Paulus.
- ZIZEC, S./DALY, G. (2006), “Arriscar o Impossível: Conversas com Zizec”, São Paulo, Martins Fontes.

Publicações *on-line*:

- CÁNEPA, L. (2011), “O bio-horror de David Cronenberg”, textos da mostra *O Cinema em Carne Viva*, disponível em: www.carneviva.com/textos.html [consultado a 3 de setembro de 2011].
- DEL PRIORE, M. (1995), “Melusinas, sereias e mulheres-serpentes na literatura sacra do século XVII”, *Cadernos Pagu* (4), pp. 49-74, disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/03112009-112911priere.pdf> [consultado a 22 de maio de 2012].
- MELO, F., Entrevista, disponível em: <http://gore-boulevard.webnode.com.br/news/entrevista-com-o-diretor-filipe-melo/> [consultada a 22 de maio de 2012].

NUNES, I. F., “Mulheres Sobrenaturais no Nobiliário Português – a Dama Pé de Cabra e a Dona Marinha”, *Medievalista*, n.º 8, julho de 2010, disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA8\nunes8004.html>. [consultado a 22 de maio de 2012].

OLIVEIRA, A. M. de, “Mulheres sobrenaturais, esposas e mães totêmicas: atualizações da Mãe d’Água e da Dama do Pé de Cabra no imaginário do século XXI”, disponível em: http://www.semeiosis.com.br/wp-content/uploads/2011/09/MESSIAS-Adriano_Mulheres-sobrenaturais-m%C3%A3es-tot%C3%AAmicas.pdf. [consultado a 3 de dezembro de 2012].

SCHNEIDER, S., “Monsters as (uncanny) metaphors: Freud, Lakoff, and the representation of monstrosity in cinematic horror”, disponível em: www.othervoices.org/1.3./schneider/monsters.html. [consultado a 16 de setembro de 2010].

Filmografia:

Braindead (1992), Peter Jackson, Nova Zelândia.

Coisa Ruim (2007), Tiago Guedes e Frederico Serra, Portugal.

Dellamorte Dellamore/Cemetery Man (1994), Michele Soavi, Itália/França/Alemanha.

Evil Dead (1982), Sam Raimi, EUA.

I'll See You in my Dreams (2003), Miguel Ángel Vivas e Filipe Melo, Portugal.

Night of the Living Dead/A Noite dos Mortos-Vivos (1968), George A. Romero, EUA.

Um Lobisomem Americano em Londres/An American Werewolf (1981), John Landis, Reino Unido/EUA.

Zombie Branco/White Zombie (1932), Victor Halperin, EUA.

O fantasma do *anjo da casa* no filme *Daqui p'rá Frente*, de Catarina Ruivo

Ana Catarina Pereira

Resumo: *Daqui p'rá Frente*, filme da realizadora portuguesa Catarina Ruivo, estreado em 2008, constrói uma narrativa em torno de uma teia de relações (pessoais, sociais e políticas) na qual se movimentam um casal à beira da rutura e três personagens que vão influenciando na vida daquele. Pela abordagem da temática “afirmação política do género feminino”, o filme constitui, paralelamente, uma arena de debate sobre os obstáculos enfrentados pelas mulheres na procura de representatividade no espaço público. Tratando-se o presente artigo de uma proposta de análise fílmica, consideramos importante sublinhar que a metodologia utilizada não será a mais tradicional, no sentido da identificação da Escola a que a realizadora pertence ou do estudo detalhado dos planos e técnicas utilizados. Neste sentido, promovemos antes uma reflexão teórica em torno dos principais objetivos, valores e ideias que o filme reúne, num diálogo sociológico com os elementos feministas evidenciados. Recorrendo às metáforas iconográficas de Virginia Woolf, analisaremos a necessidade feminina de criação de um *espaço só seu* (*Um Quarto Só Para Si*), reivindicada pela escritora no início do século XX.

Palavras-chave: feminista; identificação; política; obstáculo; arquétipo.

Nascida em Coimbra, em 1971, Catarina Ruivo é licenciada em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema, e especializada em Montagem, tendo trabalhado nesta área nos filmes *Mal* (Alberto Seixas Santos: 1999), *Largo* (Pedro Sabino: 2001) e *A Mulher Polícia* (Joaquim Sapinho: 2003)¹. *Daqui p'rá Frente* é a sua segunda longa-metragem, depois de *André Valente* (2004), na qual assume, para além da realização, a montagem e escrita do guião (este último, em parceria com António Figueiredo). Estreado em 2008, o filme recebeu o prémio para melhor longa-metragem em competição no Festival Caminhos do Cinema

1) Informação recolhida junto da própria e da produtora Clap Filmes, também disponível em: <http://www.clapfilmes.pt/daquiprafrente/realizadora.html>

Português, em Coimbra, e o prémio do público no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro.

Como cenário principal da ação, Catarina Ruivo elegeu o Montijo, cidade da Margem Sul com cerca de 30 mil habitantes, que funciona como dormitório da capital. Da vida na área metropolitana de Lisboa, são captados retratos urbanos facilmente identificáveis — como a travessia diária nos cacilheiros do Tejo, episódios esporádicos de pequena criminalidade e blocos de apartamentos, descaracterizados, onde apenas se vai dormir. Em termos narrativos, pode assim dizer-se que a obra marca um regresso da realizadora à temática das famílias disfuncionais, residentes nos subúrbios de uma grande cidade, sendo que, em *André Valente*, a trama girava à volta de uma mãe recentemente divorciada, um pai que desaparece de casa de um dia para o outro e um filho que resente o processo de separação. Já na segunda longa-metragem, Catarina Ruivo opta por centrar a atenção num casal na casa dos trinta anos que enfrenta uma crise conjugal, motivada por acentuadas diferenças de personalidade: enquanto Dora sonha com um mundo melhor, que acredita ser possível de conquistar através da militância política, o marido prefere manter-se alheio de compromissos sociais. Idealista e sociável por natureza, a esteticista Dora representa um Portugal consciente da falência de alguns valores e da necessidade de mudança. Pragmático e centrado no seu pequeno mundo, o polícia António é o reflexo de um país cansado, desiludido com as pessoas e as instituições.

Na segunda, como na primeira longa-metragem, estamos perante o trabalho de uma cineasta do quotidiano, que gosta de contar histórias com gente dentro e que se revê, a si própria, no conteúdo da definição formulada. Em entrevista concedida via *e-mail*, para complementaridade do presente artigo, Catarina Ruivo afirma: “Como realizadora, interessa-me filmar pessoas, sentimentos e relações. Como cidadã, gostaria de ver a nossa sociedade civil mais informada e participativa, porque acredito que é esse o caminho para mudarmos o estado das coisas.” Na entrevista, como em *Daqui p’rá Frente*, Catarina Ruivo adota assim um discurso político (não no sentido partidário, mas de consciência social) que apela ao inconformismo e à capacidade de reação perante o que nos deixa descontentes e desconfortáveis. Neste sentido, no filme, a personagem Tomás — líder de um pequeno partido em que facilmente reconhecemos traços de um

“Bloco de Esquerda” — assume uma centralidade narrativa que extravasa o seu estatuto secundário inicial. Interpretado por Luís Miguel Cintra, Tomás é o arquétipo do homem desencantado, que se emociona ao visualizar imagens do 25 de abril e que, apesar de todo o espírito de camaradagem partidária, se sente só. Como personagem-tipo de uma viragem de milénio (adensada por fortes contestações e mudanças de paradigmas), carrega aos ombros o peso de um mundo cada vez mais fútil, sem valores e ideais.

Dora, por sua vez, é frequentadora assídua das reuniões daquele partido, revelando-se uma presença incómoda para o líder, com quem mantém uma relação tensa e difícil. Apesar do respeito que assume pela sua experiência e percurso político, a militante representa o contra-argumento a um discurso instituído pela tradição e, simultaneamente, a tendência que as camadas mais jovens procuram incutir nos partidos de esquerda com assento parlamentar. Em resposta à nossa observação generalizadora, Catarina Ruivo acrescenta: “Pareceu-me importante falar da nossa memória política, porque vivemos em tempos em que é necessário repensar a organização do mundo e o que queremos para o futuro. E só podemos inventar o futuro se conhecermos e usarmos bem o nosso passado.”

No filme, a primeira discussão a que assistimos entre as duas personagens — denunciadora do referido conflito de gerações — é motivada por Dora, quando esta defende a necessidade de criação de um *slogan* simbólico, apelativo e mobilizador dos eleitores. Na sua opinião, e designando-se o partido por Esquerda Unida (EU), a mensagem a divulgar poderia ser semelhante à que acaba por sugerir: “O EU ÉS TU”. Refletindo os princípios fundamentais de uma ideologia socialista (base dos partidos de esquerda em que o EU ficcionalmente se insere), a frase transparece preocupação com os mais desfavorecidos, ao mesmo tempo que empreende uma defesa do direito à igualdade. Semanticamente, a associação do conteúdo do *slogan* a valores humanistas de tolerância e capacidade de identificação com o outro incide ainda numa introjeção do que o eu necessita e numa projeção do que se supõe ser desejado pelo outro (o *tu*). Sustentam-se, de igual modo, a tese marxista segundo a qual a formação da identidade se baseia nas relações sociais (“O homem é, no sentido mais literal, um *zoon politikon*, não só animal social, mas animal que só pode isolar-se em sociedade” — Marx, 1978: 104), bem como a consideração saussureana da importância da

linguagem na constituição do significado social. Consciente de que os problemas, carências, desejos e objetivos da alteridade são partilhados por cada ser, na sua individualidade, Dora revela, por último, uma avaliação cognitiva e uma forte base emocional — características habitualmente associadas ao género feminino e a mais-valias no desempenho de cargos de responsabilidade.

1. Desigualdades que persistem



Apesar da polémica causada, a proposta de renovação do *slogan* é bem recebida por todos (à exceção de Tomás), o que motiva Dora a apresentar uma candidatura alternativa à liderança do partido. Nesse sentido, se fossem estabelecidas metas, em termos narrativos, para este *Daqui p'rá Frente*, uma delas seria certamente a de relatar, passo a passo, o crescente envolvimento da jovem na política, bem como os desafios, contrariedades e obstáculos enfrentados. Sublinhe-se ainda, neste âmbito, que estes últimos são baseados em factos reais, como nos revela a realizadora na entrevista citada:

“A ideia deste filme partiu de uma situação real que me foi descrita por uma esteticista. Contou-me que fora eleita, na noite anterior, cabeça de lista do seu partido para as eleições autárquicas e que, para festejar, tinha andado de carro, a buzinar, pelas ruas da sua freguesia. Esta mulher a celebrar sozinha a sua vitória representou, para mim, uma imagem de força de vida, e fez-me ter vontade de fazer um filme sobre alguém que se recusa a deixar cair os braços.”

O microcosmos recriado em *Daqui p'rá Frente* reflete, deste modo, a situação de outras mulheres em Portugal — país onde há muito se discute a inserção de quotas nos sistemas políticos, face à constante falta de representatividade feminina em cargos de poder. Neste ponto, sendo Dora candidata às eleições autárquicas do seu concelho, considero pertinente elaborar um paralelismo com a realidade nacional, observando a percentagem de mulheres eleitas para o mesmo cargo. Recorrendo a dados do Instituto Nacional de Estatística, e calculando as respetivas percentagens, facilmente se pode concluir que as câmaras municipais do país são, na sua grande maioria, presididas por homens.

	1993	1997	2001	2005	2009
Autarquias	305	305	308	308	308
Presididas por homens	300	293	292	289	286
Presididas por mulheres	5	12	16	19	22
Percentagem	1,6 %	3,9 %	5,2 %	6,2%	7,1%

Distribuição das presidências das câmaras municipais, em Portugal, por género. Fonte: www.ine.pt (site do Instituto Nacional de Estatística).

No gráfico apresentado, constata-se que, no início da década de 90 (em 1993, mais concretamente), cinco mulheres presidiam a menos de dois por cento das

305 autarquias nacionais. Dezasseis anos depois, a evolução dos números não terá sido francamente favorável ao sexo feminino, pois apenas 22 mulheres foram eleitas presidentas de câmaras municipais nas últimas eleições autárquicas. O argumento das dificuldades de conciliação entre vida privada e profissional é aqui fragilizado, se tivermos ainda em conta que assumir a liderança de um município implica menos deslocações e uma sobrecarga menor do horário de trabalho, quando comparado às exigências de um cargo de deputada na Assembleia da República ou a nível europeu. Aspetos como o conservadorismo típico de meios rurais e do interior do país poderiam aqui ser considerados, requerendo todavia uma análise mais aprofundada, não contextualizada no presente estudo.

Ao nível da Assembleia da República, a realidade será ligeiramente distinta da acima descrita, como pode constatar-se no gráfico seguinte.

Ano	Total de Deputados	Homens	Mulheres	Percentagem
1976	263	250	13	4,9%
1979	250	233	17	6,8%
1980	250	233	17	6,8%
1983	250	232	18	7,2%
1985	250	234	16	6,4%
1987	250	231	19	7,6%
1991	230	210	20	8,7%
1995	230	202	28	12,2%
1999	230	190	40	17,4%
2002	230	185	45	19,6%
2005	230	176	54	23,5%
2009	230	167	63	27,4%
2011	230	167	63	27,4%

Evolução percentual relativa ao número de deputadas eleitas para a Assembleia da República, no pós-25 de abril. Fontes: *www.ine.pt* (site do Instituto Nacional de Estatística) e *www.parlamento.pt* (site da Assembleia da República).

A evolução da percentagem de deputadas desde o ano de 1976 (então correspondente a 4,9 por cento) até aos dias de hoje (27,4 por cento) tem sido, como os números revelam, lenta e difícil. Atualmente, o Parlamento é constituído por 230 deputados, 63 dos quais são mulheres (27,3 por cento). Das mudanças registadas neste quadro, distinguimos ainda um momento relevante no que concerne à História de Portugal: em 1979, Maria de Lourdes Pintasilgo seria oficialmente a primeira mulher a chefiar um Governo português (31.07.1979 a 03.01.1980), por nomeação do então Presidente da República, general Ramalho Eanes. Em julho desse mesmo ano, em entrevista a *O Jornal*, declarava:

“Atribuo a esse facto uma importância simbólica. É um tabu que fica destruído. Daqui para a frente já não será ‘proibido’ a uma mulher chegar a este ou àquele lugar, a esta ou àquela função. Mas não considero que, pelo facto de eu ser indigitada para este cargo, fique resolvida a discriminação de que são vítimas as mulheres em muitas das funções que ainda exercem.”
(Pintasilgo, 1980: 23)

No mês seguinte, em entrevista à revista brasileira *Isto é*, Maria de Lourdes Pintasilgo afirmava ainda:

“Espero que, por ser mulher, eu possa introduzir uma certa maneira diferente de viver as coisas políticas. Nós, mulheres, movimentamo-nos em muitos círculos, mas estamos habituadas a não sermos importantes em círculo nenhum. Pelo contrário, os homens têm necessidade de uma zona em que se sintam importantes. A minha nomeação é, assim, em si própria, uma desmistificação da importância excessiva dada às tarefas públicas.”
(*Idem*: 34)

Três décadas passadas sobre esta data, Portugal continua a ser o único país do Sul da Europa em que uma mulher ocupou o cargo de primeira-ministra, perpetuando-se uma incontornável dificuldade de acesso a cargos políticos. De um modo geral, a Comissão para a Igualdade no Trabalho e no Emprego (CITE) sublinha que a taxa de atividade das mulheres, em 1960, era de apenas 13 por

cento. Em 2010, de acordo com o “Relatório sobre o progresso da igualdade de oportunidades entre mulheres e homens no trabalho, no emprego e na formação profissional” (CITE, 2011), este indicador atingiu os 56 por cento. Sendo a taxa de atividade masculina de 68 por cento, o desemprego consolida-se como flagelo social que atinge maioritariamente as mulheres. As desigualdades salariais em função do género mantêm-se, por sua vez, igualmente elevadas: as mulheres ganham, em Portugal, em média, menos 22 por cento do que os homens, diferença que se acentua nos quadros superiores, chegando a atingir os 30 por cento.

Por último, e dando por concluída a breve descrição de alguns constrangimentos sociais que se mantêm na contemporaneidade, sublinhe-se que, segundo dados recentes da European Women’s Professional Network (EWPEN), as mulheres ocupam apenas 3,6 por cento dos cargos nos conselhos de administração das grandes empresas nacionais — um número muito inferior à média europeia, que sobe para os 11,7 por cento. A histórica dificuldade de conciliação da vida privada e pública continua a ser apontada como o principal fator justificativo para a manutenção das desigualdades mencionadas. De facto, e em termos estatísticos, a CITE comprova que, ao nível da distribuição de tarefas diárias, os homens despendem, por semana, mais duas horas e 30 minutos na atividade profissional. As mulheres, por seu lado, gastam mais 16 horas em trabalho não pago, na realização de tarefas domésticas ou no cuidado de crianças e idosos.

A abordagem de todas estas desigualdades, a que Catarina Ruivo se propôs, exige, de um ponto de vista estético, uma sensibilidade que ultrapasse a crueza dos números, bem como os seus determinantes sociais e económicos. Essencialmente, seria necessário ir além dos arquétipos cristalizados sob a forma da mulher insatisfeita que suspira por dias mais longos: com mais tempo para preparar reuniões, analisar dados, construir soluções, estar com os filhos e/ou prestar atenção à pessoa com a qual mantém uma relação amorosa. Não se tratava aqui de abordar o feminismo contornando o mal-estar associado ao reconhecimento dos severos efeitos da desigualdade, mas antes de exhibir esse mesmo feminismo como uma luta *de* (e não *entre*) ambos os sexos, caracteristicamente integrativa e intergeracional. Deste modo, poderia (e deveria) evitar-se a exploração sensacionalista das dificuldades como consumação de

um final infeliz — o *pathos* obscurantista que percorre a obra de determinados realizadores portugueses frequentemente apresentados como “realizadores de mulheres”, destacando-se João Canijo como o mais próximo de críticos e espectadores. Num recurso constante à tragédia grega, filmes como *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2004), *Mal Nascida* (2007) e *Sangue do Meu Sangue* (2011) revelam personagens femininas para quem o destino final é sempre revestido de dramas e perdas irreparáveis. A mensagem comum a estes exemplos parece ser a de que uma mulher com forte personalidade é necessariamente infeliz na sua vida privada ou profissional.

A sensibilidade requerida a um/a cineasta que procure abordar uma temática feminista entrelaça-se, como vemos, em inúmeras instâncias: social, política e económica, mas também cultural, histórica, ética e afetiva. Não adotando um modo sádico e miserabilista de narração, Catarina Ruivo pôde sugerir, no seu filme, que a determinação e a crença são essenciais à concretização de objetivos relacionados com a vida pública e, sobretudo, que esta não é inevitavelmente danosa da vida privada. Reflexo essencial da democratização das estruturas de poder, *Daqui p'rá Frente* expõe as dificuldades de um percurso político que, ao ser bem sucedido, é saudado por colegas de ambos os sexos. Mediante a desconstrução de preconceitos instituídos, sem recurso à dramatização e ao miserabilismo comuns a outras obras centradas na mesma temática, este é um filme de fácil acesso e diálogos circunstanciais que, não obstante, interpela quem assiste, através da colocação de questões prementes, identitárias e culturais. O ponto forte da proposta de Catarina Ruivo traduz-se, portanto, no encontro do que escapa aos estereótipos tradicionais e na filmagem de uma perspetiva exterior aos mesmos, sintetizando uma conceptualização distinta da dominante na cinematografia nacional. O olhar condescendente, contemplativo e, por vezes, maniqueísta, dirigido por diversos cineastas contemporâneos à mulher determinada e, de alguma forma, insatisfeita, foi aqui substituído por um olhar plausível, realista e ético sobre uma mulher determinada mas distintamente feliz em todos os aspetos da sua vida.

Partindo de uma história verídica, a obra de Catarina Ruivo poderia ainda ser apresentada como sucessora de um dos poucos filmes portugueses que centraram a sua atenção numa mulher real, com protagonismo político e social na História

do seu país. Tal como *Solo de Violino* — o filme de Monique Rutler estreado em 1992, centrado numa fase verídica e marcante da vida de Adelaide Coelho da Cunha² — *Daqui p'rá Frente* vem, de certo modo, preencher esta lacuna na realização de obras portuguesas dedicadas a mulheres com um papel relevante na esfera pública nacional. Nesta perspetiva, encontram-se ainda por filmar, em termos ficcionais, o percurso político de Maria de Lourdes Pintasilgo, a poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen ou a literatura em tom de manifesto consubstanciada nas *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, entre outros exemplos que poderiam ser igualmente citados. Num contexto internacional, ao longo de toda a História do Cinema, esta é uma tradição artística (e, de certa forma, compensadora de inúmeras desigualdades de género) mais cultivada pelo cinema norte-americano. Nela poderão inscrever-se filmes como *África Minha* (Sydney Pollack: 1985), *Erin Brockovich* (Steven Soderbergh: 2000), *Frida* (Julie Taymor: 2002), *Terra Fria* (Niki Caro: 2005) ou *Amelia* (Mira Nair: 2009).

2. Filmes de mulheres

No seguimento da análise até aqui formulada, e porque *Daqui p'rá Frente* é, em Portugal, um dos raros casos de longas-metragens de ficção dirigidas por uma mulher, será importante relembrar a crítica feminista desenvolvida por diversas autoras que consideram ter existido um processo de exclusão das mulheres da História do Cinema, desde o seu início. Em 1972, Sharon Smith seria uma das primeiras investigadoras a alertar para a questão, ao defender, no primeiro número da revista *Women and Film*, que o papel de uma mulher, na sétima arte, se encontrava inevitavelmente restringido à sua atração física e aos “jogos de encontros com as personagens masculinas”:

2) Figura ilustre da alta sociedade lisboeta, filha do fundador e mulher do diretor do jornal *Diário de Notícias*, que, nos anos que se seguiram à implantação da República, foi internada e julgada louca por ter fugido com um jovem anarquista.

“Por outro lado, o homem não é mostrado em relação às personagens femininas, mas antes numa imensa variedade de papéis — lutando contra a natureza (*O velho e o mar*; *Moby Dick*; *2001: Odisseia no Espaço*), contra o militarismo (*Dr. Strangelove*; *Catch 22*) ou provando a sua masculinidade nas pastagens (como em qualquer *western* de John Wayne). As mulheres proporcionam aos homens sarilhos ou intervalos sexuais, ou pura e simplesmente não se encontram presentes.” (Smith, 1972: 13)³

À ausência a que foram votadas as personagens femininas reais no grande ecrã contrapõe-se, em igual medida, uma conotação sexual explícita das personagens menos plausíveis ou identificáveis. Já em *Daqui p'rá Frente*, esta mulher independente que não faz da beleza física uma arma de sedução e conquista de poder, quase contraria as duas propensões (opostas, mas igualmente nocivas) mencionadas por Smith. Numa época em que cuidar da imagem se constrange, cada vez mais, numa obrigação associada a critérios de profissionalismo e competência, a fortemente expositiva esfera política não poderia deixar de refletir essa tendência. Acreditamos que, por essa razão (constituindo a criação de personagens e situações realistas uma das marcas estilísticas da cineasta), a questão da sensualidade seria inevitavelmente abordada no filme. Na cena em que Tomás acusa Dora de se vestir como uma *top model* para tentar seduzir os eventuais eleitores (ao que esta responde: “Eu sou assim, sou como sou. As mamas para onde estavas a olhar também fazem parte de mim”), denuncia-se uma preocupação e exigência maiores no que concerne à aparência de uma líder feminina.

O facto de a personagem principal ser uma esteticista com ambições políticas constitui, por outro lado, mais um passo notório por parte da realizadora na desconstrução de certos estereótipos, alcançada através da conjugação de três elementos:

3) Tradução da autora. No original: “On the other hand a man is not shown purely in relation to the female characters, but in a wide variety of roles — struggling against nature (*The Old Man and the Sea*; *Moby Dick*; *2001: A Space Odyssey*), or against militarism (*Dr. Strangelove*; *Catch 22*), or proving his manhood on the range (any John Wayne western). Women provide trouble or sexual interludes for the male characters, or are not present at all.”

- A raridade de uma mulher que concorre a um cargo político em Portugal;
- A falta de formação superior da candidata;
- O seu exercício de uma profissão tradicionalmente ligada à beleza, ao supérfluo e/ou à futilidade.

A subtileza da abordagem de determinados aspectos no filme, associada a uma relativa complexidade da composição, excede, por sua vez, o arquétipo da *dama de ferro*, inflexível nas suas posições, incapaz de cedências perante a consternação e sofrimento do outro. Por todas estas razões, poderá então afirmar-se que este é um filme *de e para* mulheres? A resposta não é passiva, sobretudo se considerarmos a definição formulada por Molly Haskell, para quem os *woman's films* são a junção perfeita dos desejos insatisfeitos de uma menina virgem e de uma escritora idosa: “A imagem final é a de tardes molhadas e desperdiçadas” (Haskell, 1974: 153)⁴.

Discordando da generalização do conceito mencionado, por entender que deverão existir tantos tipos de filmes de mulheres como diferentes tipos de personalidades femininas, a autora faz notar que um filme centrado nas relações entre homens é designado como “drama”, não sendo pejorativamente apelidado de “filme de homens”. Num nível hierárquico inferior, os *woman's films*, como as telenovelas, serão uma espécie de “pornografia emocional *soft-core* para donas de casa frustradas”, com temáticas invariavelmente posicionadas numa das seguintes categorias (por vezes sobrepostas ou combinadas):

- O sacrifício (da personagem feminina pelas crianças, do amante pelo casamento, da carreira profissional pela família...);
- A aflição de esconder um segredo;
- A escolha de caminhos que vão influenciar a vida de outros;

4) Tradução da autora. No original: “The final image is one of wet, wasted afternoons.”

- A competição, geralmente com outra mulher e por motivos passionais.

Em *Daqui p'rá Frente* — é importante sublinhar —, não somos confrontados com este tipo de sacrifícios, mas antes com uma compatibilização entre vida pessoal e profissional. Apesar de a narrativa ainda se desenrolar numa estrutura social nitidamente patriarcal (visível no desconforto que o protagonismo político de Dora suscita em António e Tomás), a personagem feminina consegue superar as expectativas e ser bem sucedida em ambos os aspetos. O custo da sua independência não é uma vida emocional amargurada, compensada por horas excessivas de trabalho, apresentando-se como um contraponto aos já citados filmes de Canijo, pelo seu desfecho menos trágico e mais inspirador para as espectadoras femininas.

Por outro lado, tendo autoras como Laura Mulvey (1979) e Claire Johnston (1982) defendido que um cinema realizado por homens foi responsável por um olhar *voyeurista*, fetichista e masculinizado dos espectadores (e espectadoras, por universalização do mesmo), e concluído que este se traduzia na manutenção e justificação da sociedade patriarcal e de muitos preconceitos em torno da mulher, pode dizer-se que o filme de Catarina Ruivo é uma alternativa a um sistema instituído. Recordando o *slogan* feminista enunciado por Carol Hanisch e Kate Millett no início da década de 70, *Daqui p'rá Frente* reforça ainda o argumento de que “o pessoal é político”. No filme, e como já referimos anteriormente, para além da estranheza que a candidatura de Dora causa em Tomás, os obstáculos que a militante enfrenta são também colocados pelo próprio marido, que se queixa das suas constantes ausências. A teoria segundo a qual é na esfera privada (tradicionalmente alheada da política) que se estruturam as relações de poder (base de todas as formas de dominação) sintetiza, deste modo, a falta de condições de muitas mulheres para assumirem posições de responsabilidade a nível profissional, uma vez que a exigência de um maior número de horas de trabalho restringiria o tempo dedicado às tarefas familiares. A impossibilidade de delegação de algumas destas “obrigações”, associada à incompreensão por parte de um marido ou companheiro, origina, não raras vezes, uma pressão insustentável. A desistência traduz-se, nestes casos, e quase naturalmente, numa imensa probabilidade.

3. A urgência da felicidade e a ausência de limites

Por entre a saga de uma jovem esteticista que procura atingir a notoriedade política, *Daqui p'rá Frente* narra também a vivência de uma história de amor realista, sem “bons” ou “maus da fita”, típicos de um género melodramático. Na ausência de profundos suspiros, esta percepção é experienciada logo na sequência inicial do filme, quando Dora se esquece das chaves de casa e é obrigada a passar a noite à porta do prédio — António chega, de manhã, e leva-a para dentro, ao colo. É sobretudo a partir desse momento que nos imiscuímos no dia a dia de um casal em que o amor manifesta uma incapacidade de sustentação da relação: o cansaço de Dora e a atenção por parte de António, que se adivinha sem retorno, irão marcar os episódios de um casamento à beira do fim.

Na cena seguinte continua a revelar-se a cumplicidade do par romântico que dança ao som de Vinícius de Moraes e Miúcha: *Quando a luz dos olhos meus e a luz dos olhos teus resolve se encontrar, ai que bom que isso é meu Deus, que frio que me dá o encontro desse olhar...* Mais tarde, nas situações de conflito, ouvir-se-á Maria Bethânia lamentar: *Eu sei que tenho um jeito meio estúpido de ser e de dizer...*, como um pedido de desculpas que Dora não consegue concretizar. A banda sonora, que assume o evidente *leitmotiv* da bossa-nova brasileira, traduz emoções e sentimentos, num modo de acesso imediato para quem escuta. Complementando o tom de (aparente) leveza do filme, pauta uma realidade e uma temática nem sempre fáceis, a um ritmo quente, subtil, nostálgico e intimista, o que nos relembra uma das afirmações anteriormente citadas de Catarina Ruivo: “Como realizadora interessa-me filmar pessoas, sentimentos e relações.” E são precisamente estes últimos que a cineasta capta, consubstanciados na dificuldade de convivência no mesmo espaço e de cedência ao que é importante para o outro.

À medida que a trama avança, *Daqui p'rá Frente* torna-se um mosaico de contrariedades de um amor que existe, mas que vai sendo vencido pelo desgaste do tempo. Nesta perspetiva, e associando a origem dos conflitos a uma estrutura contrastante de ambas as personagens — sem tornar nenhuma melhor do que a outra através da diferença —, Catarina Ruivo constrói uma narrativa verosímil e facilmente reconhecível:

“Quando estava a escrever o argumento, falei com algumas pessoas sobre a organização das reuniões e eleições dentro de um pequeno partido, embora depois, no filme, não lhes tenha dado um tratamento realista. Queria filmar o mundo de Dora como um ‘mundo de papelão’, cheio de cores, quase como um filme musical, para que contrastasse com o realismo sombrio do dia a dia de António, que todos os dias é confrontado com a precariedade da vida.”

Talvez por essa razão Dora seja a personagem que se preocupa com a memória política, a luta que continua, o voluntariado e as horas dedicadas a uma causa, tendo em vista a construção de um futuro melhor. António assume antes uma personalidade imediata, que vive o momento presente, por ser o único que tem como garantido. Desta forma, numa discussão provocada pelo facto de o polícia ter comprado uma mota nova, com o dinheiro de ambos e sem ter consultado a mulher, este revela-lhe estar cansado de adiar a felicidade: “Quero ser feliz agora, contigo. Se não puder ser contigo, paciência!” Sublinhe-se, no entanto, que, para a cineasta, apesar de António não revelar a envolvência social e política de Dora, este não deve ser visto como um desistente:

“Quando escolho as personagens de um filme, tento construí-las o mais complexas e contraditórias possível, porque isso as torna humanas. Para mim, o António não é alguém que cruza os braços... Às vezes quando vemos a dor e a desgraça diariamente, o sentimento de impotência e de inevitabilidade pode esmagar-nos e tomar conta de nós.”

Identidades distintas que, de acordo com Stuart Hall (1996), revelariam influências diversas. Segundo a tipologia estabelecida pelo autor, existem três tipos de sujeitos, correspondentes a diferentes momentos históricos, com os quais podemos identificar as personagens centrais do filme:

- O sujeito da compreensão iluminista: ao indivíduo dotado de razão e consciência, centrado e unificado, é atribuído um papel a desempenhar na sociedade, no seguimento das concepções de Descartes e Locke;

- O sujeito sociológico: do estabelecimento de ligações entre “interior” e “exterior”, “privado” e “público” (tão caras ao pensamento marxista como às correntes feministas) surge uma percepção da não autossuficiência do indivíduo e uma necessidade de interação com o grupo, para que o primeiro possa constituir uma identidade própria;
- O sujeito pós-moderno: traduz-se numa ausência de identidade, fixa ou permanente, causada pelas transformações sociais ocorridas na época anterior; a identidade passa a ser encarada como histórica e não biologicamente constituída.

No entender de Hall, as mudanças associadas à modernidade libertaram o indivíduo do apoio estável nas tradições e nas estruturas, o que terá conduzido a uma adaptação de cada identidade ao sistema em que se encontra inserida. Na sexualidade e nos afetos, por sua vez, o sujeito pós-moderno revela uma paralela motivação do instante e uma recusa do padrão monogâmico (anteriormente imposto pelos sujeitos iluminista e sociológico), pelo que, em *Daqui p'rá Frente*, António consolida a sua urgência de felicidade e a ausência de limites na traição a Dora. À sua necessidade imediata de prazer associa-se uma estrutura na qual o presente é o único tempo vivido, ameaçando a construção de um futuro com base na memória. Concomitantemente, esta fragmentação de identidade pós-modernista restringe as noções de permanência e continuidade, consolidando a sucessão e a imprevisibilidade, lembrando-se, em última instância, a supracitada e libertadora máxima de Dostoiévski: “Se Deus morreu, tudo é permitido.”

No filme, ao contrário de António, Dora revela consciência, espírito de luta e sacrifício, motivada pelo idealismo de um futuro próximo, onde felicidade, liberdade e igualdade podem coexistir. As personagens centrais de *Daqui p'rá Frente* oscilam assim entre duas identidades (Dora é o sujeito sociológico, enquanto António corresponde ao pós-moderno), mas também entre dois tempos e modos: a revisitação da memória de um ideal político e a vivência de uma história de amor estrangida pela rotina do presente.

4. A presença indelével de Virginia Woolf em *Daqui p'rá Frente*



Assumindo um carácter menos intimista do que *André Valente*, a segunda longa-metragem de Catarina Ruivo coloca Dora e António, como já havíamos referido, em relação com os outros — as personagens secundárias que, ao influírem na esfera privada dos primeiros, vão adquirindo maior protagonismo. Neste sentido, Açucena, a vizinha do lado, assume um papel quase bipolar no desenrolar da ação, representando o lado bom e mau de cada ser humano, ou as duas faces da mesma moeda: um demónio que seduz António e um anjo que lhe demonstra o quanto ele ainda ama Dora. Com contornos de personagem etérea, em jeito de divagação filosófica (ou mesmo teatral), Açucena acaba por constituir uma das poucas exceções ao trabalho realista da cineasta.

Para além dela e de Tomás, a mãe de António é outra das personagens secundárias de relevância fundamental. No filme, a consistente interpretação de Isabel Ruth é coadjuvada por diálogos colados à realidade, onde não faltam as

observações mais típicas: “Estás mais magro, filho. Não te fica nada bem!”; ou as eternas questões: “Quando é que me dás netos, António? Porque é que não vens cá mais vezes? Ficavas mais bem alimentado, fazias-me companhia. Estou para aqui tão sozinha, aos bichos.” Deduções de uma mãe que percebe os problemas do casal e que, de forma subtil, julga a nora pela falta de atenção prestada ao filho e às tarefas domésticas “naturalmente destinadas” à mulher da casa. Ficciona-se aqui, igualmente, sobre a perpetuação de um destino transmitido de mães para filhas, ou de sogras para noras, que se inserem numa sociedade patriarcal sem contestação ou questionamento.

Nesta perspetiva, *Daqui p’rá Frente* é também uma alegoria do homicídio do *anjo da casa*, a figura fantasmagórica que assombrava Virginia Woolf, revelada no seu ensaio *Professions for Women* (de 1937). Na literatura, o espectro que a escritora é compelida a matar tinha sido criado pelo poeta inglês Coventry Patmore, numa celebração homenageante à mulher vitoriana que se dedica aos afazeres domésticos e à glorificação do seu esposo: “O homem deve ser satisfeito; mas a sua satisfação é o prazer da mulher” (Patmore, 1984)⁵. Ao escrever, Woolf afirmava sentir a sombra das asas da criatura divina nas suas páginas, o roçar da sua saia pelas paredes do quarto, o sussurrar de uma voz que lhe sugeria uma ternura e abnegação perante os homens, dos quais não conseguia dispor.

No mesmo ensaio, Virginia Woolf alarga o seu constrangimento a todas as mulheres que pretendam exercer uma profissão numa sociedade patriarcal, considerando que os seus objetivos só poderão ser alcançados mediante uma eliminação conjunta, embora individualmente concretizada, deste *anjo da casa*. Apesar de reconhecer as facilidades encontradas para abraçar a sua profissão (encarada como inofensiva e pouco dispendiosa, ao contrário do que aconteceria, por exemplo, com a sétima arte), a escritora afirma nunca ter podido falar ou escrever amplamente sobre a sua experiência enquanto mulher. Até àquele momento, Woolf desacreditava inclusivamente que alguma mulher já tivesse podido fazê-lo, por essa divulgação implicar um acesso a todas as artes e ofícios à disposição das capacidades humanas, bem como às correspondentes vitórias e derrotas: “Mesmo quando o caminho se encontra nominalmente aberto — quando

5) Tradução da autora. No original: “Man must be pleased; but him to please is woman’s pleasure.”

nada impede uma mulher de ser médica, advogada ou funcionária pública —, acredito que muitos fantasmas e obstáculos ensombram o seu percurso” (Woolf, 1932)⁶.

Reconhecendo a dificuldade da tarefa exigida ao gênero feminino (“É mais difícil matar um fantasma do que uma realidade”)⁷, Virginia Woolf antecipa em tom dramático que a sua própria morte teria ocorrido caso não tivesse cometido o homicídio, remetendo-nos uma vez mais para o tipo de situações em que a desistência feminina é consequência das dificuldades de conciliação entre vida privada e profissional. Sobre este aspeto, é ainda de sublinhar que este *anjo*, ao contrário do que estipulam os rígidos códigos celestiais, tem sexo — o feminino —, reforçando-se a dualidade intrínseca e o estereótipo associados à feminilidade.

O fantasma, que a autora descreve como “intensamente simpática, imensamente encantadora e completamente altruísta”⁸, consubstancia a metáfora iconográfica da mulher que atinge a excelência no desempenho das tarefas familiares, sacrificando-se para aceder aos desejos e concordando com as opiniões de todos quantos a rodeiam. Consagra-se, desta forma, o que a própria Woolf já havia constatado em *Um Quarto Só Para Si*: “Ao longo de séculos as mulheres têm servido de espelhos, possuindo o poder mágico e delicioso de refletir a figura do homem duplicando o seu tamanho natural” (Woolf, 2005: 58). A passagem de espelho refletor à adoção de mecanismos de projeção e identificação próprios tem, no entanto, vindo a revelar-se um percurso lento e difícil.

A inadequação da escritora às normas vigentes no seu tempo seria, mais tarde, retomada por Michael Cunningham, ao criar uma personagem literária baseada no seu perfil. No romance *As Horas*, Laura Brown é esta mulher que, nos anos 50, busca a perfeição enquanto dona de casa, debatendo-se com a cobrança

6) Tradução da autora. No original: “Even when the path is nominally open — when there is nothing to prevent a woman from being a doctor, a lawyer, a civil servant — there are many phantoms and obstacles, as I believe, looming in her way.”

7) Tradução da autora. No original: “It is harder to kill a phantom than a reality.”

8) Tradução da autora. No original: “intensely sympathetic, immensely charming, utterly unselfish.”

externa, o cansaço e a necessidade de fuga, num constante vaivém entre a lucidez e a loucura, tão bem sintetizado no episódio em que tenta cozinhar um bolo:

“O bolo saiu menos bem do que ela esperava. Tenta não se importar com isso. É apenas um bolo, diz a si mesma. É apenas um bolo. [...] Não que haja alguma coisa que esteja realmente mal, mas ela imaginara algo mais. Imaginara um bolo maior, mais excepcional. Esperara (admite-o para consigo) que parecesse mais opulento e bonito, mais maravilhoso. Este bolo que acabou de fazer dá uma sensação de pequenez, não apenas no sentido físico, mas também como entidade. Parece coisa de amador, artesanal. Está bom, diz a si mesma. É um bom bolo, toda a gente vai gostar.” (Cunningham, 1998: 101)

Reconhecendo inúmeras intertextualidades e alusões de Cunningham a Woolf, notamos ainda que, pelas três gerações identificadas na obra do autor, perpassa uma profunda melancolia, exibida como doença crónica de um século que pressionou, a diversos níveis, a existência feminina. Pela simultaneidade de contextualização histórica, a personagem Dora (de *Daqui p'rá Frente*) apresenta alguns paralelismos com Clarissa Vaughan (interpretada por Meryl Streep na adaptação de Stephen Daldry, estreada em 2003). No filme, a homónima da protagonista de *Mrs. Dalloway*⁹ representa a mulher ocidental emancipada, editora de profissão. Com Dora, Clarissa partilha a preocupação e o cuidado com o outro, consubstanciados nas inúmeras visitas e na organização de uma festa de aniversário para Richard, o ex-marido seropositivo. Com Dora, partilha também a dificuldade de sustentação de uma relação amorosa, ainda que por motivos distintos: Clarissa terá oscilado entre uma e outra identidade sexual, enquanto Dora vive um casamento pautado por ciúmes, cansaço, discussões e constantes ausências.

Não ignorando os espelhos (anjos ou fantasmas) que assombram tanto Woolf como as personagens de Cunningham, mas antes colocando-os em evidência, *Daqui p'rá Frente* enuncia possibilidades de superação, abstendo-se

9) Referência ao romance de Virginia Woolf, originalmente publicado em 1925.

de promulgar uma tendência pedagógica ou a pretensão de transformação em ícone político. A morte do *anjo da casa* ocorre desde o início do filme, quando Dora assume uma personalidade e vontade próprias, mostrando-se insubmissa e determinada. O final feliz comprova, por sua vez, que o romantismo é possível e mais facilmente concretizado num mundo onde mulheres e homens lutam pela igualdade de direitos e de oportunidades.

5. Considerações finais

As últimas décadas de produção cinematográfica (e literária) têm vindo a colmatar uma das lacunas apontadas por Virginia Woolf relativamente à ausência de narrativas sobre a experiência feminina, e o que denomina como a “insignificância do escassamente partilhado”. *Daqui p'rá Frente* será, como já havíamos referido, um dos filmes que se inscreve nesta tendência de final de século e início de um novo. No seu ensaio *Women and Fiction*, a autora afirmava:

“A história da Inglaterra é a história da linha masculina, e não da feminina. Dos nossos pais, temos sempre conhecimento de algum facto, alguma distinção. Eles eram soldados ou marinheiros; trabalharam naquele escritório ou instituíram aquela lei. Mas das nossas mães, das nossas avós, das nossas bisavós, o que resta? Apenas uma tradição. Era linda; era ruiva; foi beijada por uma rainha. Não sabemos nada sobre elas, a não ser os seus nomes, datas de casamento e o número de filhos que geraram.” (Woolf, 1996: 44)¹⁰

Antecipando um carácter intrinsecamente subjetivo, imensurável e invisível da experiência feminina, Woolf conclui: “as suas vidas são muito menos testadas

10) Tradução da autora. No original: “The history of England is the history of the male line, not of the female. Of our fathers we know always some fact, some distinction. They were soldiers or they were sailors; they filled that office or they made that law. But of our mothers, our grandmothers, our greatgrandmothers, what remains? Nothing but a tradition. One was beautiful; one was red-haired; one was kissed by a Queen. We know nothing of them except their names and the dates of their marriages and the number of children they bore.”

e examinadas pelos processos regulares da vida. Frequentemente, nada tangível permanece do dia de uma mulher. A comida cozinhada é consumida; as crianças que elas foram cuidando seguiram as suas vidas pelo mundo fora” (*idem*: 49)¹¹. À relação estabelecida pela autora entre a independência feminina e a existência de um espaço próprio, associada a um rendimento fixo, subjaz, deste modo, o anterior conceito de que as principais preocupações da mulher deveriam ser a família e as tarefas domésticas. Neste sentido, será importante sublinhar a quase ausência do tema “maternidade” no filme de Catarina Ruivo. Com exceção da ligeira pressão realizada pela mãe de António, o assunto não é abordado, facultando a Dora uma maior “liberdade interior” para aderir à causa política. Admitindo que teria sido interessante analisar o seu empenhamento em contexto maternal (certamente mais constrangido pelas obrigações associadas ao mesmo), reconhecemos o esforço da realizadora em destacar uma personagem que não pondera, pelo menos naquele momento, a hipótese de ter filhos, dando voz às mulheres que toma(ra)m uma decisão idêntica.

Daqui p’rá Frente é, portanto, em conclusão, um imenso retrato das relações — amorosas e sociais — que tipificam os dias que correm. Por um lado, não se limita a realizar uma abordagem sociológica das dificuldades que uma mulher enfrenta para seguir uma carreira política em Portugal, adensadas por uma vida pessoal que requer iguais atenções e cuidados. Por outro, ultrapassa o cânone da filmagem teatral do quotidiano de um casal e de três personagens secundárias que giram à sua volta. Cada cena revela uma fluência e uma noção intuitiva do tempo da personagem. Há espaço para respirar, sem lentidão teatral, prendendo a atenção de quem assiste, do início aos momentos finais do filme — sobretudo aqueles em que António é raptado por três menores, que haviam planeado um assalto a uma bomba de gasolina. Confrontado com a morte, o polícia decide voltar para casa, onde chora nos braços de Dora, invertendo-se o tradicional estatuto de herói num quase-final que se configura feliz, apesar (ou em função) desta inversão: é Dora (a princesa dos tempos modernos, sem vestido rodado) quem abraça, protege e salva António (o príncipe sem cavalo branco).

11) Tradução da autora. No original: “their lives are far less tested and examined by the ordinary processes of life. Often nothing tangible remains of a woman’s day. The food that has been cooked is eaten; the children that have been nursed have gone out into the world.”

Sobre este aspeto, relembramos que, de acordo com Laura Mulvey (1975), o poder de controlar os acontecimentos por parte do herói da narrativa coincide, no cinema clássico, com o poder ativo do “olhar erótico” — combinação que resulta numa onipotência bastante satisfatória para o espectador masculino. Contrariar a tendência denunciada envolve ainda, na sua opinião, uma desconstrução do prazer cinematográfico convencional e a formulação de uma nova linguagem do desejo, o que, pelos motivos até aqui apresentados, foi conseguido pelo trabalho de Catarina Ruivo. No seu filme, a personagem masculina viaja da repressão moral e da exigência monogâmica para uma definição dos afetos, nem sempre claros e traduzíveis no meio do caos quotidiano. A sua redenção não consistiu numa mudança radical de vida, nem sequer no encontro romântico que tantos filmes parecem mostrar só ser possível através das aventuras e adultérios-*cliché*. A felicidade, que tanto urgia e buscava, estava ao lado da mulher com quem já era casado e com quem vivera uma crise circunstancial: vencida a rotina, realizadas determinadas cedências e definidos novos objetivos, a vida segue o seu rumo. “Daqui p'rá Frente”, António (re)conhecerá os prazeres de um amor monogâmico, autossuficiente, mas não necessariamente imune e idealista.

Nas imagens finais do filme, apesar de não revisitarmos as tradicionais cenas de grandiloquência com corridas em *slow motion* para os braços do amante, assistimos a um passeio de mota pela Ponte 25 de Abril, com direito a cabelos ao vento, música romântica que enfatiza o momento e olhares entrecruzados pelo espelho retrovisor. O filme podia ter terminado aqui, mas a realizadora escolheu uma cena mais metafórica, não tanto ao jeito “viveram felizes para sempre”, mas mais semelhante a um “colaram juntos os cartazes de Dora”. Espera-se que para sempre. “O EU ÉS TU”, novo *slogan* do partido, enuncia-se como mensagem principal desta reflexão sobre um casamento desgastado pelo tempo e salvo por um amor que sobrevive às diferenças. O inesperado final feliz revela, por último, uma resistência à eterna dicotomia “carreira profissional *versus* vida pessoal”, podendo, na nossa opinião, funcionar como inspiração positiva para as espectadoras femininas.

Cedendo-lhe uma vez mais a palavra, quando perguntamos à cineasta se o desfecho tem como objetivo passar uma mensagem de esperança, Catarina Ruivo responde de uma forma que representa a sua maneira de estar no cinema:

“Fazer filmes é criar mundos onde, ao contrário da vida, podemos dar finais felizes às pessoas de quem gostamos.” Poesia não demasiado lírica que apetece ver. Catarina Ruivo não é uma cineasta de extremos: não cai na vulgaridade ou no facilitismo de um cinema *mainstream*, nem se rende a divagações excêntricas que apenas agradam a pequenos nichos de um mercado, por si, já bastante reduzido. Uma posição tão rara quanto necessária no cinema português.

Referências bibliográficas:

Livros:

CUNNINGHAM, M. (1998), “As Horas”, Lisboa: Gradiva.

HALL, S./GAY, P. (1996), “Questions of Cultural Identity”, Thousand Oaks: Sage Publications.

HASKELL, M. (1987), “From Reverence to Rape: The treatment of women in the movies”, Chicago: University of Chicago Press.

MARX, K. (1978), “Para a Crítica da Economia Política”, São Paulo: Abril Cultural.

PINTASILGO, M. L. (1980), “Sulcos do Nosso Querer Comum: Recortes de entrevistas concedidas durante o V Governo Constitucional”, Lisboa: Fundação Cuidar o Futuro.

WOOLF, V. (2005), “Um Quarto Só Para Si”, Lisboa: Relógio d’Água Editores.

Artigos:

JOHNSTON, C. (1982), “The subject of feminist film theory/practice”, *Screen*, 21.

MULVEY, L. (1975), “Visual pleasure and narrative cinema”, *Screen*, 16.3.

— (1979), “Feminism, film and the avant-garde”, *Framework*, 10.

SMITH, S. (1972), “The image of women in film: some suggestions for future research”, *Women and Film*, n.º 1.

Publicações *on-line*:

CITE (2011), “Relatório sobre o progresso da igualdade de oportunidades entre mulheres e homens no trabalho, no emprego e na formação profissional”, disponível, na íntegra, em: http://www.cite.gov.pt/asstscite/downloads/Relat_Lei10_10.pdf [consultado a 15 de setembro de 2012].

PATMORE, C. (1854), “The angel in the house”, poema disponível, na íntegra, em: <http://www.victorianweb.org/authors/patmore/angel/> [consultado a 15 de setembro de 2012].

WOOLF, V. (1932), “Professions for women”, ensaio disponível, na íntegra, em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html> [consultado a 15 de setembro de 2012].

Sites:

Assembleia da República Portuguesa: www.parlamento.pt

Clap Filmes: <http://www.clapfilmes.pt/daquiprafrente/realizadora.html>

European Women's Professional Network (EWPN): <http://www.europeanpwn.net/>

Instituto Nacional de Estatística: www.ine.pt

Filmografia:

África Minha (1985), Sydney Pollack, EUA.

As Horas (2003), Stephen Daldry, EUA/Reino Unido.

Amelia (2009), Mira Nair, EUA/Reino Unido.

A Mulher Polícia (2003), Joaquim Sapinho, Portugal.

André Valente (2004), Catarina Ruivo, Portugal.

Daqui p'rá Frente (2008), Catarina Ruivo, Portugal.

Erin Brockovich (2000), Steven Soderbergh, EUA.

Frida (2002), Julie Taymor, EUA/Canadá/México.

Ganhar a Vida (2000), João Canijo, Portugal/França.

Largo (2001), Pedro Sabino, Portugal.

Mal (1999), Alberto Seixas Santos, Portugal.

Mal Nascida (2007), João Canijo, Portugal.

Noite Escura (2004), João Canijo, Portugal.

Sangue do Meu Sangue (2011), João Canijo, Portugal.

Sapatos Pretos (1998), João Canijo, Portugal.

Solo de Violino (1992), Monique Rutler, Portugal.

Terra Fria (2005) Niki Caro, EUA.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

A nova geração de cineastas da animação portuguesa

António Costa Valente, Rita Capucho

Resumo: Por entre o cinema de animação português, procurámos cineastas de uma geração recente e autores de obra reconhecida em outras paragens, para além das nossas fronteiras. Filmes e autores que nos pareceu urgente identificar e conhecer. Procurámos uma metodologia qualitativa, fundada em princípios e critérios prévios, alimentando o desejo de que tal posicionamento pudesse assegurar uma amostra significativa e relevante na escolha resultante. Estabelecemos limites entre os diversos tempos (os dos filmes e os dos autores), mas também entre os dados resultantes da sua exibição em ecrãs. A escolha e adoção da base de dados estatísticos do cinema em Portugal foi ferramenta essencial para o estudo de que aqui damos nota. Um estudo que procura laços — não só entre cineastas, mas destes com o cinema português — abordado de um planalto abrangente.

Palavras-chave: cinema português; prémios; animação; nova geração; cineastas.

1. Introdução

Haverá uma “nova geração de cineastas da animação portuguesa”? Haverá filmes distintivos de uma geração? Poderá um grupo de cineastas afirmar-se por parâmetros qualitativos de entre toda a produção nacional do cinema de animação?

E se for possível reunir um grupo de cineastas que possam justificar pela positiva as questões levantadas, que motiva tal escolha? Que garante muito claro materializa a escolha com condições de isenção, abrangência e não exclusão?

Haverá uma força comum que tenha construído uma geração? Será motivacional? Será fruto de formação, de tecnologia? De condições financeiras ou de produção? Serão puras motivações autorais, empatias temáticas, vontades de exploração narrativa ou de simples experimentação/expressão gráfica?

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 79 - 104]

Poderá uma nova geração marcar uma também nova envolvência criativa? Estará a eventual diversidade a contribuir para a marca dessa eventual geração?

Entre todas as questões, a nossa procura desenvolver-se-á entre recolhas de dados, procurando factos e alimentando diálogos onde eles possam complementar possíveis evidências.

Na base estará sempre presente o cinema português como entidade que se autoidentifica nas suas limitações geopolíticas, na sua identidade sociocultural e nas expressões de língua e multilogografia.

Mas uma essência quase que se procura. Procuram-se, dentro de um cinema de animação nacional, os ramos vibrantes de um futuro criativo e surpreendente. Procura-se que a jura de verdade e o desejo da descoberta não sejam impedimentos a uma junção que neste texto seja criador.

Procurar cenários de medição de qualidade será o primeiro passo para o início deste texto. Tarefa árdua, de resultados sempre frágeis, mas, apesar de tudo, uma quase imposição pela diversidade de gostos/escolhas que caracterizam a forma de olhar a atividade criativa e a sua exposição mediática.

2. Os prémios da animação portuguesa

Durante anos criou-se o hábito de olhar para o cinema de animação como aquele que mais prémios foi colecionando para o historial do cinema português.

Ano após ano, as notícias de novos prémios foram surgindo na comunicação social e constituindo uma oportunidade para se cumprimentar realizadores das sucessivas gerações que, num panorama cada vez mais internacional, mantiveram a produção da animação portuguesa, mesmo quando ela se debatia com sucessivas impossibilidades de produção.

A falta de um efetivo mercado para a animação que era possível produzir em Portugal levou a que o circuito de festivais de cinema fosse o único ecrã de muitos dos filmes que se foram concretizando.

Sem uma indústria implantada, solidificada e apoiada, o espaço da animação portuguesa na televisão foi sempre muito parco, não chegando para concretizar uma vida clara aos estúdios portugueses. De alguma forma, tanto para as televisões

como para as distribuidoras cinematográficas portuguesas, foi sempre mais fácil comprar animação em mercado do que apostar em projetos portugueses.

A muito reduzida produção de longas-metragens de animação, só efetivamente concretizada em 2008, deixou às curtas-metragens o quase único formato que foi possível ir produzindo ao longo de anos.

Às curtas-metragens — vedado em grande parte o espaço de exibição em cinema e concretizada a exibição televisiva de forma esporádica e formatada em programas de reduzida audiência — restou sempre a visibilidade dos festivais e das sessões especiais.

Os festivais foram-se renovando e, nos últimos anos, crescendo, acompanhando a recente explosão da produção mundial de audiovisuais. Um pouco por todo o mundo foram-se organizando manifestações abertas aos filmes de curta-metragem, outras aos filmes de animação e, de uma forma geral, várias aos filmes de curta-metragem de animação.

Os festivais passaram a construir um intrincado calendário de consecutivas sobreposições onde participam novas geografias e multiplicidades diversas. Acompanhando a crescente produção mundial, os festivais passaram a ser a face da visibilidade do cinema de animação de reduzida duração.

Em certa medida, as curtas-metragens passaram a ser maioritariamente obras de autor ao refletirem posicionamentos de vida, estéticos e narrativos cada vez mais pessoais, acompanhados em certa medida pela forma como a sua produção passou a acontecer. Os estúdios reformularam a sua forma de atuação e especialização entre a televisão e as curtas-metragens, deixando uma forma de trabalho mais intimista e personalizada a esta última tipologia de produção.

Os festivais passaram a ser a montra da afirmação de autoria. Realizadores encontraram nos festivais a forma de se afirmarem e à sua obra, numa clara extensão e aproximação ao tradicional espaço das galerias de arte. Neste contexto, os filmes de animação exibidos nos festivais são crescentemente peças de arte, sem anularem a sua histórica vertente de comunicação e intervenção.

Os festivais constituem-se inesperadamente numa aparentemente irrefutável plataforma de seriação da produção mundial da animação. Ao visionarem um número crescente de filmes, ao escolherem de entre todas uma certa programação,

ao assumirem parâmetros de gosto e preferência, estes eventos marcam inesperadamente a forma de seriação com que a animação se tem debatido.

O cinema português encontra nesta surpreendente plataforma de exibição e seriação a forma de se confrontar com outras produções que, em grande medida, vivem a mesma problemática.

Entre a seleção em festivais e os prémios que eventualmente possam ser atribuídos aos filmes, vai-se construindo o *curriculum* de cada um dos filmes que se vão terminando.

Entre todos os festivais, aparecem modelos de seriação que se demarcam pelo âmbito geográfico, cultural, mas também tecnológico, etário e de uma forma provavelmente ainda mais específica, pela temática escolhida.

Festivais temáticos como os de filmes de terror limitam igualmente a participação de obras que por si só estão já habitualmente limitadas ao público a que se destinam. Nos antípodas, os festivais destinados a filmes para infância e juventude recebem obras que tiveram, na sua maioria, uma história de produção a pensar neste público mais jovem. Mas filmes há que se destinam aos jovens e se desenvolvem em histórias e ambientes de terror.

Este estreitar de possibilidades pode ser ainda mais reduzido se o festival apenas procurar a exibição de filmes produzidos em 3D ou em animação tradicional. Esta exigência poderá ser explícita (normalmente relevada no regulamento do evento) ou resultar simplesmente do historial de seleção de participantes dos anos anteriores do festival. Um festival de cinema estereoscópico ou de cinema imersivo torna ainda mais reduzida a possibilidade de participação de filmes.

De um modo geral, podemos dizer que cada filme que se prepara para participar nesta plataforma de exibição não está à partida em competição com todos os filmes de animação de todo o mundo, mas que se prepara para integrar nichos de filmes onde a sua identidade lhe permita participar.

Assim, cada seleção e cada prémio são sempre resultantes de uma certa seleção, e não vemos maneira de poder dizer que um certo prémio é a afirmação mundial de um filme. Podemos no entanto adiantar a ideia da afirmação contextualizada de um filme, como resultado de um prémio.

Para reafirmar este posicionamento, convém não esquecer que cada prémio é sempre o resultado da decisão de um certo júri num certo contexto, resultante

quase sempre do trabalho de outro júri (quase sempre diferente e, naturalmente, com outros critérios), que selecionou um restrito número de filmes que, por sua vez, estão dependentes da prévia inscrição dos filmes possíveis. Em certos casos, festivais há que a organização atribui prémios para além do júri, provavelmente procurando que a sua identidade se afirme na história do evento, já que é quase sempre ela a responsável pela escolha dos filmes em competição.

Se os festivais não são todos iguais, também o não são as organizações que atribuem prémios em contexto de gala e por escolha de maioria em clube fechado de membros (de que os prémios “Oscar” da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos EUA são, porventura, os mais conhecidos). Nestas organizações colocam-se as mesmas limitações com que já nos defrontámos nos festivais, acrescidos das especificidades distintivas e regulamentares de cada um dos prémios.

Em todos os casos, algumas distinções parecem emergir no sentido de procurar dar algum entendimento classificativo aos prémios que vão sendo atribuídos aos filmes.

A que parece mais presente em todas as abordagens que conhecemos tem a ver com a dimensão territorial do prémio, procurando perceber em cada competição se esta acontece agrupando obras de produção regional, nacional ou internacional.

A este princípio, e sempre que se está a referir uma competição internacional, junta-se ainda a necessidade de clarificação de a competição acontecer ou não no mesmo país da obra premiada.

De uma forma geral, parece considerar-se que, em competições internacionais, um prémio em país estrangeiro é sempre mais relevante do que no próprio país. De alguma maneira, parece que desta forma se pode estar mais a salvo de eventuais influências que, mesmo sendo irrealistas, podem ser consideradas.

Este princípio carece de investigação, nomeadamente ao nível da importância dos âmbitos não só geográficos, mas também culturais. Hipoteticamente, será que um prémio num país de outro continente — onde a caracterização cultural seja diversa da portuguesa — pode ser tido como um elemento de maior consideração do que um prémio num qualquer país da União Europeia? Esta é uma questão que parece ter sido sempre ultrapassada por opções de pura força

entre parceiros e concorrentes, numa tentativa de afirmação tanto dos eventos como de quem os financia/patrocina/divulga, assim como dos produtores/filmes/cineastas que parecem ter uma construção de historial a eles associada. De algum modo, podemos dizer que os festivais “criam” cineastas com a presença dos seus filmes e com a premiação/destaque que lhes atribuem. Se “criar” parece que nada terá a ver com os frescos da Capela Sistina, não é fácil imaginar que a sorte de um filme e de um cineasta também cresce e se afirma com as sortes que os festivais lhes possam e queiram dar.

Estas questões podem ainda complicar-se se a questão territorial ultrapassar o espaço de produção nacional e, sobretudo, se, enquanto território, este não estiver definido ou claramente repartido. Um filme de coprodução entre diversos países é uma fatia de obra que complica a simples definição que se lhe queira aplicar. Normalmente, gerem-se por contratos onde se estipulam percentagens da obra pertencentes a cada coprodutor. São estas percentagens que vão permitir a atribuição da designação de filme português em coprodução com outro ou outros países. Mais complicado será definir as obras que nascem sem parceria definida ou entre países sem acordos de coprodução, situação perante a qual a atribuição da categoria de filme nacional pode gerar dificuldades.

No caso português, são vários os exemplos em que filmes nacionais foram feitos em coprodução com produtores de outros países onde acabaram, inclusivamente, por receber distinções ditas regionais e nacionais. Assim, filmes há que, sendo portugueses, foram premiados no estrangeiro com galardões que não são internacionais.

Estas questões levantam-se sobretudo quando procuramos olhar a base das estatísticas produzidas sobre os filmes da animação portuguesa, percebendo-lhe os princípios aplicados e a amplitude da sua interação com os resultados divulgados.

A base de dados estatística de maior relevo em Portugal parece ser a divulgada pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). Este instituto público, sobre a alçada da Secretaria de Estado da Cultura durante a legislatura do XIX Governo Constitucional de Portugal, tem sido uma referência do cinema português, ao longo da sua existência, marcada por múltiplas e sucessivas designações.

A divulgação, em 2008, de um anuário estatístico foi um primeiro resultado da recolha de dados iniciada anteriormente, com a qual se procurou dar resposta à demanda de números realistas da atividade cinematográfica no espaço da União Europeia. Se estes dados passaram a poder integrar os quadros da atividade de produção, distribuição e exibição do cinema na Europa, passaram sobretudo a permitir uma investigação a vários níveis e em vários projetos de forma mais fácil e, acima de tudo, fiável. O cinema português passou a contar com uma nova ferramenta, abrindo-se um espaço de divulgação de dados fundamental para uma multiplicidade de novos projetos e estudos, e alicerces de olhares críticos e/ou de diálogo.

Em 2009, a publicação *Anuário Estatístico 2009 – Facts & Figures*, editada pelo ICA, passou a integrar a divulgação de uma lista de “prémios internacionais do cinema português”. Nos anos seguintes, todos os subsequentes anuários foram reafirmando esta informação e dando-lhe mais consistência.

Mais recentemente, folhas estatísticas digitais de divulgação mensal têm reunido a totalidade dos prémios com que o cinema nacional tem vindo a ser distinguido. Aqui se enunciam prémios de âmbito regional, nacional e internacional, sem qualquer escolha à partida, procurando tão-só ser o depositário digital da informação de todos os prémios do cinema português.

Ao contrário da informação mensal, o anuário não só não publica a totalidade dos prémios, como faz uma seleção baseada em território. Assim, a escolha é limitada aos prémios em competições internacionais, mas limita-se especialmente ao âmbito das distinções que, no estrangeiro, premeiam as obras da cinematografia nacional.

A opção pelas competições fora do país parece marcar uma preocupação pela reunião de números que possam aferir a visibilidade do nosso cinema no mundo, bem como procurar introduzir fatores de qualidade num espaço de estatística onde a quantidade é maioritariamente presente. Os prémios surgem assim como indicadores qualitativos de produção, complementando os sempre mais fáceis indicadores de quantidade.

São aliás estes indicadores que, expressando-se facilmente em números, permitem construir gráficos e tabelas comparativas de forma quase automática, preenchendo boa parte desta publicação anual.

Por ali é possível quantificar um eventual gosto de público anónimo. Os números das bilheteiras que o cinema português vai construindo permitem ler as preferências de espectadores que foram efetivamente ao cinema e pagaram o seu bilhete, embora daí não se possa afirmar que gostaram do filme. Parece difícil comparar filmes com números de bilheteira que se constroem na base de disponibilidade de cópias ou da sua repartição pelos cinemas do país, para além da publicidade e das referências públicas que envolveram a estreia destes filmes.

A imaterialidade da qualidade parece assim reduzir-se à facilidade dos prémios como espaço de salvação de um indicador de real dificuldade. A procura da apropriação do território extranacional surge assim como forma de relativizar outros fatores que possam fragilizar a aproximação a um verdadeiro indicador de qualidade.

Tal como o ICA, também nós optamos pelos prémios no estrangeiro para delimitarmos o espaço de abordagem ao cinema de animação português resultante da produção criativa dos novos cineastas deste país.

3. Uma nova geração de cineastas

A procura de uma forma de delimitar o nosso estudo a uma nova geração de cineastas deparou-se naturalmente com a necessidade de definição dos termos “nova geração”, procurando limites que nos números pudessem concretizar um eventual olhar para grupo geracional, escolas, escolhas, caminhos, aproximações, derivações.

O termo “nova”, que antecede “geração de cineastas”, tem a virtude de desde logo não se confundir com o termo “novo”, de “cinema novo”, com fortes implicações na nossa história do cinema e na quase demarcação criativa de um conjunto de cineastas. No entanto, uma “nova geração de cineastas” não deixa de ser algo que implica uma marcação temporal. De alguma forma pode aqui entender-se que, se algo de novo se procura, novo tudo terá de ser — até a escolha de um nome capaz de aglutinar cineastas e filmes de gerações muito próximas.

A demarcação pode ser o ponto de rotura que parece marcar habitualmente cada posicionamento geracional, mas essa é uma questão que, podendo motivar este estudo, não o prende como motivação maior. Partimos mesmo do princípio que, formalmente, esta geração não parece rever-se em marca própria, e essa é também uma reflexão que temos presente.

De alguma maneira, as conclusões poderão melhor espelhar o que aglutina/distancia um conjunto de cineastas ligados ao cinema de animação de uma geração muito próxima que aqui procuramos marcar, de forma quase rigorosa, com um simples teto de idade.

Sem os estreitos limites com que a palavra “jovem” poderia marcar esta eventual opção, o termo “nova” permite-nos vantajosamente alargar a idade e sobretudo justificá-la, à semelhança de outras opções que têm vindo a ser seguidas em diferentes mundos profissionais — principalmente, onde o tempo de conceção/realização é fator importante, precioso e fundamental para o longo tempo de que certas concretizações necessitam.

Estabelecemos por isso que nos interessava olhar para cineastas até aos 40 anos.

Considerámos o nosso estudo no espaço temporal dos anos 2011 e 2012, pelo que naturalmente quisemos limitar a idade inclusa a estes dois anos.

Vários foram os cineastas que nestes anos surgiram com obra terminada, que viram as suas obras exibidas, e vários ainda os que tiveram o prazer de ver as suas criações distinguidas.

De entre todos, não queremos deixar de enunciar o nome de cineastas portugueses que receberam prémios e menções às suas obras em manifestações e eventos portugueses.

Estão neste rol Alexandre Siqueira, Ana Reis, João Alves, João Fazenda, João Paulo Cotrim, Luís da Matta Almeida, Mário Gajo de Carvalho, Marta Maia, Marta Monteiro, Natália Andrade, Nuno Beato, Pedro Lino, Ricardo Marques e Tatiana Duarte¹.

1) Segundo os dados disponibilizados pelas publicações estatísticas do ICA referentes aos anos 2011 e 2012 (ver Publicações *on-line*).

Cineastas de gerações que ultrapassaram já a barreira etária dos 40 anos foram igualmente distinguidos com prémios internacionais no estrangeiro. Incluem-se neste grupo os realizadores Joana Imaginário, Joana Toste, José Serrazina, Regina Pessoa, Manuel Matos Barbosa e José Miguel Ribeiro².

Curioso é ainda o facto de coletivos de crianças terem sido distinguidos em festivais internacionais — foi o caso dos coletivos da Escola EB1 de São Facundo, em Abrantes, e da Escola EB2+3 Professor Doutor Egas Moniz, em Avanca. Se, neste caso, não se ultrapassa a limitação etária, estas são obras de possíveis gerações do futuro que, com naturalidade, não podem integrar o nosso espaço de atenção. Apesar disso, quase parece premonitório que coletivos jovens sejam premiados em anos onde uma nova geração de cineastas vê filmes premiados que resultam de um trabalho colaborativo resultante em corealização³.

Em certa medida, a coautoria é um dado novo que parece surgir pela primeira vez com especial relevância no cinema nacional de animação de autor. Anteriormente só *Até ao Tecto do Mundo* (2008) — a primeira longa-metragem da animação portuguesa —, algumas séries e raras curtas-metragens foram assinadas por mais do que um realizador.

Dois dos seis filmes que integram o nosso trabalho são produto de corealização, um quase inesperado sinal que nos obriga a tê-lo presente. Sobretudo numa época em que tanto se fala e tantos projetos dão corpo a um chamado “cinema colaborativo”. Uma afirmação que mais não vinca que um dos epítetos da atividade cinematográfica, onde equipas sempre integram e acompanham cada fase de produção da sétima arte.

Uma prévia referência para o cineasta Cláudio Jordão, que é o único autor que surge na nossa lista como realizador de dois filmes, um dos quais em corealização.

2011 e 2012 viram distinguidos, nas condições atrás indicadas, os seguintes filmes:

- *15 Bilhões de Fatias de (-t)+ Deus*, de Cláudio Jordão;

2) *Idem*.

3) *Idem*.

- *Conto do Vento*, de Cláudio Jordão e Nelson Martins;
- *Fado do Homem Crescido*, de Pedro Brito;
- *O Relógio do Tomás*, de Cláudio Sá;
- *O Sapateiro*, de David Doutel e Vasco Sá;
- *Smolik*, de Cristiano Mourato.

“A nova geração de cineastas da animação portuguesa” integra os seguintes autores, sobre os quais recairão as nossas próximas linhas de texto: Cláudio Jordão, Cláudio Sá, Cristiano Mourato, David Doutel, Nelson Martins, Pedro Brito e Vasco Sá⁴.

A todos nos dirigimos com um questionário onde procurámos conhecer, de cada um, os percursos, escolhas, preocupações, fundamentos, metodologias, tecnologias e onde, acima de tudo, procurámos reunir a expressão e o testemunho, pelas palavras, de quem parece melhor ter feito as mais recentes imagens animadas portuguesas.

4. Os cineastas e os seus filmes

Entre 1972 e 1990 nasceram sete cineastas — autores de seis filmes internacionalmente distinguidos em 2011 e 2012, que habitam e desenvolvem o seu trabalho um pouco por todo o país. Aveiro, Faro, Lisboa, Porto, Santarém e Setúbal são os distritos onde conjugam o seu trabalho no cinema de animação com profissões complementares como argumentistas, *designers*, ilustradores, produtores multimédia e professores.

Cláudio Sá é, de entre todos, o cineasta mais jovem. Nasceu em 13 de novembro de 1990, em Santa Maria da Feira, e conta já com cinco obras na

4) *Idem*.

sua filmografia: *Ganância* (2008), *O Relógio do Tomás* (2010), *Ainda, o Natal* (2011), *Lágrimas de um Palhaço* (2012) e *Cavalinho, o Mundo Mágico* (2012). O filme que obteve prémios internacionais em 2012 foi *O Relógio do Tomás*, exibido em 2012 no Video Festival Imperia, em Itália, tendo conquistado o prémio “Silver Frame 2012 World Global Films - Festival of the Festivals”.

Cristiano Mourato, nascido a 6 de janeiro de 1986, reside em Sintra. O seu último filme, *Smolik* (2009), foi selecionado para a edição de 2011 do Festival International du Court-Métrage d'Animation de Roanne, em França, onde obteve a “Mention Spéciale du Jury”. A sua filmografia conta com mais três filmes: *Yulunga* (2007), *Where's My Head* (2007) e *Pontapés no Mundo* (2008).

David Doutel nasceu em 23 de setembro de 1983 e reside no Porto. Corealizador com Vasco Sá da curta-metragem *O Sapateiro* (2011), uma obra coproduzida com Espanha. Neste país foi premiada, em 2012, como “Melhor banda sonora: Daniel Carvalho, David Doutel e Vasco Sá — Certamen de cortometrajes”, no Festival Ibérico de Cinema de Badajoz, e com o “Premio Jinete Ibérico e Mención Especial del Jurado de la Juventud — Concurso Iberoamericano de Cortometrajes”, do Festival Internacional de Cine de Huesca. Com Vasco Sá corealizou *Obtuso* em 2007.

Vasco Sá nasceu a 19 setembro 1979 e reside no Porto. Para além dos filmes que corealizou com David Doutel, é ainda autor de *Bibu*, um filme de três minutos realizado em 2007.

Pedro Brito nasceu a 4 de abril de 1975 e é realizador do filme *Fado do Homem Crescido* (2011). Esta obra foi, em 2012, “Premio EUROPA – Programa Internacional 25”, do festival FILMETS – Badalona Film Festival, também em Espanha. A sua filmografia conta com mais quatro filmes: *A Estrela de Gaspar* (1998, em corealização com Humberto Santana); *O Paciente* (2002); *Sem Respirar* (2004) e *Sem Dúvida, Amanhã* (2006).

Cláudio Jordão nasceu a 9 de março de 1972 e é autor do filme *15 Bilhões de Fatias de (-t)+ Deus* (2012), distinguido, também em 2012, com o “Best of 24h Internationale Wettbewerb 3”, na Alemanha. Com Nelson Martins, é corealizador do filme *Conto do Vento* (2010), distinguido no Brasil, em 2011, com o “Prémio do Júri Popular da Mostra Ibero-Americana”, do Festival Visões Periféricas; “Best Animation”, do Naoussa Film Festival (Grécia); “Best

Animation Short Film”, do Tirana International Film Festival (Albânia), e com o “2nd Prize – Animation Cartoon”, do Toti Film Festival (Eslovénia). Já em 2012, foi galardoado com o “Pokal des Bürgermeisters für den Innovativsten Film Wettbewerb”, do Festival der Nationen (Áustria), e com o “2nd Best Animation Special Effects/Animation”, do UFO 0110 – International Digital Film Festival (Índia). A sua filmografia conta com mais dois filmes: *Super Caricas* (2003) e *Esperânsia* (2006).

Nelson Martins nasceu em 29 de dezembro de 1972. Para além do filme que corealizou com Cláudio Jordão, é ainda autor de *Cor do Frio* (2004), um filme de ficção de imagem real, e de *Escolinha do Figo* (2012), série televisiva de animação em 24 episódios.

Uma primeira abordagem permite-nos identificar o formato de curta-metragem como fator de identificação comum da tipologia de produção da obra de todos os autores. Na verdade, só Nelson Martins tem experiência de realização no formato televisivo das séries animadas. Não tendo sido questionado, outros formatos mais próximos dos gráficos animados terão no entanto ocupado vários dos autores, nomeadamente os genéricos, os filmes publicitários, separadores televisivos e um sem-número de intervenções multimédia onde hoje a animação é presença maior.

Em certa medida, podemos dizer que a filmografia de cada um é relativamente reduzida, exceção para Cláudio Sá, que, sendo o mais novo, é também o que mais filmes terminou — cinco. Este realizador e Cristiano Mourato são não só os mais novos como também os únicos que nunca experimentaram a corealização. Para além das duplas de realizadores premiados, também Pedro Brito já tinha experimentado a corealização em 1998.

Significativo é também o facto de todas as distinções terem acontecido em países europeus, com exceção de *Conto do Vento*, premiado no Brasil e na Índia, para além de ter sido o único que, na Europa, foi distinguido em mais que um país.

De entre todos os países europeus, Espanha foi o que atribuiu mais prémios e o único que distinguiu mais do que um filme português. Num total de quatro prémios atribuídos a dois filmes, Espanha é ainda o país coprodutor de uma das obras distinguidas.

Embora não tenhamos questionado ou para isso feito alguma pesquisa específica, sabemos que todos os filmes foram distinguidos em diferentes festivais portugueses de cinema. Curioso é ainda o caso da coprodução ibérica *O Sapateiro*, também agraciada com um prémio e uma menção especial em Espanha, em festivais nacionais de filmes de produção espanhola.

Sem sabermos se esta presença tutelar da Europa — na distinção ao cinema desta nova geração de cineastas de cinema de animação — corresponde ou não a alguma ligação estética/cultural/social, a eventuais aproximações entre autores/eventos/júris ou a simples desideratos de produção/*marketing*/mercado, atrevemo-nos, no entanto, a aventar a hipótese de que a proximidade geográfica tenha sido um fator particularmente relevante.

5. Uma formação crescente

A formação em Portugal na área do cinema de animação tem tido uma constante e forte presença em inúmeras discussões. Sendo tema aparentemente natural de sucessivas manifestações e eventos onde se debate o presente e o futuro desta criação artística, das estruturas desta indústria criativa e do cinema enquanto espaço de criação/produção, a formação tem experimentado inesperadas alterações ao longo dos últimos anos.

De algum modo, a diversidade académica que parece caracterizar o ensino e a formação em Portugal tem permitido soluções díspares de formação aos novos cineastas do país.

Comum a todos é a formação superior em artes.

Cláudio Sá e Cristiano Mourato formaram-se em Som e Imagem na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha; David Doutel e Vasco Sá formaram-se também em Som e Imagem, mas pela Escola de Artes da Universidade Católica do Porto. Pedro Brito licenciou-se em Design de Comunicação pelo IADE, em Lisboa, e, finalmente, Cláudio Jordão e Nelson Martins formaram-se em Design e Hipermedia pela Universidade do Algarve.

Ao contrário de gerações anteriores, a formação foi decorrendo quase sempre no país e só Cristiano Mourato parece ter participado no Programa ERASMUS, integrando o curso de Animação da BIAD/Universidade de Birmingham (RU).

Na maioria dos casos, a formação superior veio complementar formações anteriores na área da animação (como é o caso de Cláudio Sá, em Espinho; Cristiano Mourato, nos cursos da Fundação Calouste Gulbenkian; e de Pedro Brito, na Tobistoon). Já Nelson Martins complementou posteriormente a sua formação com estudos na ETIC, em Lisboa.

Maioritariamente, estes cineastas têm tido presenças habituais em oficinas e seminários, caracterizados por serem de formação concentrada num tempo reduzido. Apresentam-se neste caso os vários *workshops* do Festival de Cinema AVANCA e as *master class* do Festival Mostra como as formações mais presentes no percurso da maioria destes cineastas.

Mas uma formação que parece imprescindível no percurso de cada realizador — e várias vezes por eles referida como fundamental — é a sua ligação ao aparelho industrial de produção de animação. Referimo-nos especificamente às experiências de estágio e às integrações em equipas de animação em produtoras, mas também às experiências próprias de dinamização empresarial nesta área.

A experiência de projeto (onde a produção de um filme é centralizadora de um conjunto de vertentes de produção em que cada elemento atuante é um adicional valioso à prossecução qualitativa de um projeto filmico) é, aparentemente, a forma preferida de formação da maioria dos novos cineastas. A exigência prática e os condicionalismos profissionais parecem ser estimulantes para uma aprendizagem sedenta de ultrapassar os limites puramente académicos.

6. Uma multimotivação

A leitura dos questionários, a que os cineastas tiveram o cuidado de responder, permite encontrar alguns dos denominadores comuns que estiveram na origem da sua escolha profissional.

De um modo quase simplista, as motivações registadas são passíveis de se distinguir entre as que resultaram de atividade anterior, as que respondem

à descoberta progressiva num *media* e, finalmente, à perceção de capacidades inesperadas.

Das atividades anteriores, um destaque muito especial para o desenho. Parece que os traços, pontos e riscos, que permitiram desde tenra idade construir sucessivos desenhos, foram afinal fortes companheiros do percurso motivacional da maioria dos cineastas.

O exercício da ilustração, da banda desenhada e do *motion design* foram antecedentes que prolongaram o desenho de vários.

Tal como desenhar, contar histórias é uma atividade comum a quase todos — e apontada inclusivamente como a mais relevante, como uma presença que o cinema parece tornar obrigatória.

Aqui, talvez referir ainda a composição musical e a física como atividades que estiveram presentes, entre outras, na génese da animação de David Doutel.

A descoberta da animação de forma progressiva num *media* tem em Vasco Granja o seu principal rosto. Dois dos realizadores referiram a importância que este divulgador teve com os seus programas de animação na RTP. Nesta estação de televisão passaram igualmente filmes e séries televisivas que foram referidos por alguns dos cineastas. Cláudio Jordão refere ainda o programa televisivo *O Passeio dos Alegres*, no qual o apresentador Júlio Isidro procurava desmistificar a tecnologia da animação exibindo filmes demonstrativos da forma como as películas eram feitas e apresentando os autores das grandes produções norte-americanas.

A televisão é assim dominante como *media* motivacional, a que se junta a escola que, ao exibir e contextualizar filmes, foi uma caixa importante para cineastas como Cristiano Mourato.

Para este último realizador, a exibição de um filme despoletou a inesperada perceção das capacidades da animação, ao achar “maravilhoso terem inventado uma maneira de dar vida a objetos”.

Já Nelson Martins refere que a descoberta de capacidades únicas o seduziu “(...) pela liberdade que a animação permite, pois as regras do mundo real não se aplicam — tudo é possível”.

Descobrir ainda que a junção de gostos pode estar na base da animação, como resultante do encontro do cinema com o desenho, motivou as seguintes palavras

de Vasco Sá: “Quando, durante o curso, me apercebi de que havia a possibilidade de aliar essas duas paixões e de me tornar um romântico assalariado, cheguei à convicção de que era esse o meu caminho.”

Percursos que encontraram, no cinema de animação, uma escolha. Cláudio Jordão diz: “(...) foram surgindo algumas ideias e a vontade crescente de as pôr em prática... e, hoje..., não há remédio para o vício que sinto.”

Serão certamente *multimotivações* as que aqui referimos, mas um traço parece surgir em comum no percurso de cada cineasta desta nova geração portuguesa: a descoberta do cinema de animação, o experimentar a criação artística e a “emergência” de contar histórias.

7. Um cinema entre temas, histórias, personagens, imagens e desenhos

Denunciar temas comuns numa cinematografia parece definir tão-só uma escola. Já a constatação da diversidade temática parece ser uma oportunidade para alargar os horizontes a essa cinematografia.

A temática e as histórias surgem de onde? E as personagens, as imagens e os desenhos, como participam neste processo criativo?

Para Cláudio Sá, as histórias têm uma forte componente pessoal. São situações que lhe surgem e que acabam por marcar o ponto de partida para o novo argumento. É esta narrativa que traça quase sempre o nascer do novo projeto fílmico. Diz que “quase sempre surge de uma história, onde eu imagino todo o ambiente que tento passar para o papel e computador”.

Cristiano Mourato fala de uma inspiração que vem de todo o lado, embora muito influenciado por artistas com obras bastante poéticas e com forte ligação com a expressividade do corpo humano numa linguagem ligada à dança contemporânea.

Os seus filmes surgem do movimento e das emoções humanas que quer trabalhar: “Cada filme é uma investigação sem grandes barreiras e objetivos traçados relativamente ao resultado final. Embora exista uma forte base

conceptual construída através da leitura e redação de textos/argumentos, da execução de esboços gráficos e da meditação enquanto escuto música.”

Para David Doutel e Vasco Sá, “os temas surgem associados ao que, de alguma forma, nos preocupa ou inquieta nas questões sociais do nosso tempo”, dizem, e acrescentam: “Normalmente nascem da discussão, uma vez que trabalhamos em conjunto desde a criação da história até à conclusão do filme.”

Para ambos, de cada filme pode surgir um pouco de tudo: “Tanto nos faz sentido desenvolver momentos narrativos a partir de um personagem, como um simples desenho tem a capacidade de nos sugerir uma narrativa.”

Já Pedro Brito diz, sobre a forma como surgem os seus filmes, que “varia. Por vezes as ideias surgem com uma imagem, outras com uma frase ou até mesmo com um conceito. O gatilho poderá ser qualquer coisa. E se for realmente bom, fica a matutar-me na cabeça e evolui para uma narrativa. Sempre com uma narrativa.”

Cláudio Jordão revela: “A forma como me surgem as ideias tem a ver com um processo de desenvolvimento e aprendizagem que se prende com a própria fase em que me encontro em determinado momento e as questões que me pergunto ou com que me deparo em determinada altura.”

De certo modo, “tudo tem a ver com tudo o que anda à minha volta, e a forma como eu interpreto as ‘coisas’.”

Um filme pode surgir de várias maneiras, “mas normalmente construo uma imagem, ainda que só mental, que traduza a essência do filme”.

Nelson Martins sente-se “atraído por histórias marginais ou de personagens que representem a contracorrente. Gosto de personagens incompreendidos porque, ao fazer o exercício de entrar no seu mundo, normalmente, descobrimos ou aprendemos algo novo, inusitado”.

Tudo pode inspirar uma história. Diz que no filme *Conto do Vento* foi o título que surgiu em primeiro lugar. “(...) A imagem de um filme contado na perspetiva do Vento despertou logo os meus sentidos. Foi uma imagem tão forte que em dois dias tinha a história criada...”

Sem uma temática claramente assumida, sem um ponto de partida formatado para iniciar um novo projeto fílmico, a diversidade de situações que contextualizam o início de um novo filme de animação eclode livremente entre

elementos, situações e contextos diversos. A unidade que não se pode facilmente encontrar, entre processos criativos distintos, não deixa de, por isso mesmo, construir uma ideia de abrangência. Os novos cineastas parecem reservar-se um espaço amplo onde, a cada qual, qualquer panorama pode ser, em princípio, assumido.

Uma cinematografia de novos cineastas onde todos os temas, histórias e pontos de partida parecem ser espectáveis.

8. Uma criação exclusivamente pessoal?

Sendo a animação uma criação de profundidade ao nível da construção de cada imagem, individualizada tantas vezes em criações de forte marca pessoal, procurámos saber como estão a surgir os filmes nas suas componentes de autor.

O argumento, a criação artística e a música de cada filme foram objeto das nossas interrogações.

Maioritariamente, os realizadores são os criadores dos argumentos e da criação artística. Apesar deste claro sentido de atividade, casos houve em que a intervenção de argumentistas e criadores gráficos externos veio gerar algum desequilíbrio nesta quase unanimidade.

Pedro Brito gosta de colaborar com outros autores: “Gosto da parceria, aprende-se sempre, embora também goste de contar as minhas próprias histórias”.

David Doutel e Vasco Sá dizem que “(...) a ideia e a base da narrativa partem sempre de nós, apesar de também trabalharmos com outros argumentistas no momento de concretização do guião”.

Já Cláudio Jordão, só no filme *Conto do Vento* (uma criação em colaboração) teve a participação de Nelson Martins no argumento, e de Filipe Lizardo na criação dos personagens. Este filme é, aliás, o único onde os realizadores não são os criadores gráficos.

Na música, a colaboração externa é recorrente em todas as obras, com exceção de *O Sapateiro*, onde os realizadores assinam igualmente a banda sonora. Uma opção justificada pelos próprios: “(...) Achámos, a determinada altura, que aquilo de que estávamos à procura implicava o nosso envolvimento direto.”

Também Cláudio Sá tem tido participações na música dos seus filmes, embora tenha contado com a composição de bandas sonoras originais de autores como António Neves e ArtofGhetto. A importância que dá à música dos seus filmes levou-o a incluir faixas de Moby e de Zack Hemsey.

Cristiano Mourato e Nelson Martins consideram que a música é arte integrante e fundamental para criar motivação e inspiração nas opções de realização das suas criações filmicas. Falam em emoção e imersão na história. Mourato colaborou com Fernando Mota e Nelson Martins tem colaborado com João Paulo Nunes.

Cláudio Jordão diz-se mesmo viciado em bandas sonoras. Tendo a colaboração musical de João Paulo Nunes em quase todos os filmes, na sua última obra a música e sonoplastia foram da responsabilidade de Joaquim Pavão. “Gosto de pensar que dou liberdade criativa aos músicos, para que me surpreendam”, diz Cláudio.

Por último, Pedro Brito assume ter “(...) pouco ou nenhum talento musical”, pelo que um compositor é uma ajuda importante. Trabalhou com Nick Nicotine IV (um amigo de fácil comunicação) e, no seu último filme, trabalhou com João Lucas (uma experiência igualmente interessante).

O trabalho de autoria e realização parece assim acontecer numa forte participação individual nos vários contextos da criação filmica. Só em alguns casos esta situação é substituída por participações autorais no contexto da escrita filmica e da criação gráfica.

De um modo geral, a maior participação autoral externa cabe aos compositores musicais.

Dir-se-ia que a nova geração de cineastas da animação portuguesa não parece muito habituada à divisão autoral, embora pensemos que tal é um resultado que estará dependente da forma como surge cada projeto.

Conto do Vento, sendo uma obra colaborativa na realização, é também a que mais autores envolve na sua produção.

9. A tecnologia da animação

As técnicas com que os filmes estão a ser produzidos em Portugal acompanham a evolução externa e diversificam-se entre as chamadas tecnologias tradicionais e as digitais.

Se isto parece justificado no conjunto das obras de animação produzidas, é curioso saber como uma nova geração de cineastas encara as questões da tecnologia.

Conto do Vento é o único que não parte do desenho, mas sim de construções virtuais tridimensionais. Gerado em animação 3D, e com imagens trabalhadas a partir de tratamentos diversos de pós-produção, este filme usa a tecnologia dominante na carreira de Cláudio Jordão e, em parte, de Nelson Martins. Este último tem, em outros projetos, desenvolvido trabalho em *cut-out* digital.

Para Cláudio Jordão, com um *software* 3D “(...) não há verdadeiramente limite para a expressão artística!”

Todos os restantes filmes usam o desenho como ponto de partida de um processo de trabalho tecnológico onde a animação 2D digital é o meio principal de composição, em alguns casos de pintura e animação e em todos de finalização.

Cláudio Sá, Cristiano Mourato e Pedro Brito trabalham maioritariamente com o desenho e a animação tradicional 2D, principalmente por se tratar de uma técnica que dominam bem. Pedro Brito não exclui que, no futuro e em novos projetos, poderá usar outra tecnologia. Cristiano argumenta que “esta opção surge apenas por questões metodológicas de trabalho, conseguindo assim uma maior eficácia na realização das animações e a possibilidade de manipular a arte final com a ajuda das novas tecnologias”. Cláudio Sá usa a mesa gráfica como recurso. “Apenas esboço no papel os primeiros desenhos das personagens, cenários e *storyboards*”, explica.

Por último, David Doutel e Vasco Sá usaram a animação tradicional com pintura a carvão. Esta escolha deveu-se, segundo os autores, às “(...) características plásticas do material”, ao “resultado estético dos filmes” e à “relação com as narrativas” construídas.

De um modo geral, as novas tecnologias implantaram-se na totalidade das novas produções, embora o desenho tradicional continue a ter um papel fulcral

em boa parte dos projetos de animação. Se a animação 3D continua neste reduzido leque de filmes a ser ainda pouco utilizada (um filme em seis), há, no entanto, uma pluralidade de técnicas de que aqui não surgem exemplos. Uma marca que, por enquanto, marca o conjunto dos cineastas desta nova geração.

10. A produção, a distribuição e o financiamento dos novos filmes

Terminados, exibidos e premiados, os filmes dos novos cineastas têm uma história de produção que importa conhecer. Certamente, dará informações oportunas sobre a forma como têm sido produzidos cada um destes filmes e poderá permitir a visualização de pistas sobre a continuidade da produção de novas obras de novos cineastas.

Caberá, neste espaço, perceber a figura do produtor e a dinâmica da produção/distribuição que estes filmes estão a percorrer.

Na sua maioria, os realizadores assumem a produção e só uma pequena percentagem a divide com outros produtores. Na verdade, a função de produtor não parece fundamentar-se aos olhos dos autores — que, em certos casos, os chegam a ignorar nas respostas aos nossos questionários. Apesar disso, casos há em que os autores reconhecem o papel do produtor, sobretudo nos esforços de distribuição e promoção dos seus filmes.

Aqui tem particular importância a forma de financiamento destes trabalhos, uma questão que envolve os produtores de um modo indissociável.

Da análise que as respostas permitiram fazer, é quase comum que todos os filmes receberam apoio do ICA e quase todos ao abrigo dos concursos de apoio à produção de curtas-metragens de animação.

As únicas exceções são os filmes de Cláudio Sá e Cristiano Morato.

No caso do filme de Morato, este acabaria por ter apoio do ICA através dos contributos dados às escolas de cinema. Confirma o autor que “este apoio veio no seguimento de um concurso interno na escola e foi preponderante na finalização do mesmo.”

O caso de Cláudio Sá é bem mais distinto. Este realizador, apesar de ser um dos mais profícuos da animação portuguesa, nunca recebeu qualquer apoio do ICA.

Os seus filmes têm sido financiados através do envolvimento esporádico de entidades autárquicas e com aquilo a que podemos chamar de autofinanciamento.

O autofinanciamento é, aliás, prática que parece também ter acontecido a certos projetos de boa parte dos realizadores, nomeadamente Cristiano Mourato e Cláudio Jordão.

A distribuição, que nas curtas-metragens quase se resume ao circuito dos festivais, é alvo de particular atenção por parte destes autores que, na sua maioria, remetem para os produtores ou coprodutores esta importante tarefa de divulgação da obra.

De um modo geral, os filmes estão a ser distribuídos pela Agência de Curta Metragem, em certos casos, e pelo Cine-Clube de Avanca noutros. Numa e noutra situações, os autores parecem estar contentes com o trabalho desenvolvido por ambas as entidades de distribuição.

A título de exemplo, *Conto do Vento* transformou-se, com as suas 22 distinções, no filme português de animação mais premiado de sempre, e *O Sapateiro* foi já exibido cerca de 60 vezes em festivais de cinema e congéneres. Este último filme, tratando-se de uma coprodução, foi ainda distribuído nos festivais espanhóis de cinema pelo coprodutor galego.

Para além dos festivais, alguns filmes conseguiram chegar às salas de cinema. É o caso de *O Relógio do Tomás*, que teve a sua estreia cinematográfica em dezembro de 2011 nas salas portuguesas, e *Conto do Vento*, que foi vendido para estreia nas salas francesas.

11. Novos cineastas para o cinema de animação português

O percurso de escrita que agora terminamos desenvolveu-se entre parâmetros que procuraram distinguir qualidade entre a nova produção de curtas-metragens

de animação e autores que parecem marcar o futuro próximo da cinematografia nacional.

Procurámos cimentar cada opção em razões em cuja validade acreditamos. Sobretudo, escolhemos parâmetros que, podendo aproximar-se da desejada qualidade, tenham sido validados por mecanismos autónomos e extrafronteiriços.

Convictos de que o cinema português estará a saber encontrar o seu caminho pela mão insubstituível dos seus cineastas e dos seus novos projetos, este estudo deixou-nos pontes para uma nova realidade que atravessa o cinema em Portugal e que parece não estar a ser visível no contexto da política de apoio e promoção do cinema nacional.

Em primeiro lugar, uma fortíssima questão regional que marca de forma indelével o nosso novo cinema.

Pela primeira vez, cineastas oriundos do Norte ao Sul do país são as marcas da qualidade do cinema nacional.

São sobretudo cineastas que desenvolveram a sua formação em estabelecimentos de ensino superior de todo o país. De entre todos, só um dos realizadores estudou numa instituição de ensino superior na capital, Lisboa.

Em segundo lugar, um claro uso das novas tecnologias em todas as obras de todos os novos cineastas. Tecnologias usadas de um modo que parece estar a contribuir para uma finalização de obras de qualidade, para uma independência de meios inesperada e para uma utilização de ferramentas que disponibilizam novos e diversos recursos.

Por último, uma nova geração de cineastas tem agora a marca de uma diversidade que, paradoxalmente, parece ser facto que os une.

Uma diversidade marcada por um tempo difícil, escasso de recursos mas pleno de sinais inesperados de resistência.

Uma terça parte dos filmes premiados e aqui selecionados foi produzida em regime de autofinanciamento. Uma vontade de expressão que permitiu obra terminada e, posteriormente, a participação internacional a que as distinções vieram dar visibilidade.

Uma nova geração de cineastas e de filmes parece construir um novo cinema de animação português. Parece garantido o futuro.

Referências bibliográficas:

Publicações *on-line*:

ICA (2012), “Anuário Estatístico 2011 — Facts & Figures”, disponível em: <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2320.pdf> [consultado a 1 de fevereiro de 2013].

ICA (2013), “Newsletter janeiro | January 2013”, disponível em: <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2259.pdf> [consultado a 1 de fevereiro de 2013].

Filmografia:

15 Bilhões de Fatias de (-t)+ Deus (2012), Cláudio Jordão, Portugal.

Conto do Vento (2010), Cláudio Jordão, Nelson Martins, Portugal.

Fato do Homem Crescido (2011), Pedro Brito, Portugal.

O Relógio do Tomás (2010), Cláudio Sá, Portugal.

O Sapateiro (2011), David Doutel, Vasco Sá, Portugal.

Smolik (2009), Cristiano Mourato, Portugal.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Origens possíveis e consequentes desenvolvimentos contemporâneos da longa-metragem *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues

Caterina Cucinotta

Resumo: Um filme não deixa de ser interessante, nem quando estreou há mais que dez anos: é este o caso de *O Fantasma*, de 2000. No nosso entender, a análise da primeira longa-metragem de João Pedro Rodrigues resulta motivante à luz das novas teorias que veem no vestuário cinematográfico um elemento dramático na comunicação do filme. No presente artigo, argumentaremos que *O Fantasma*, tal como, mais tarde, *Morrer Como um Homem* (2009), constituem curiosas mostras de um cruzamento entre a *Queer theory* e a *Fashion theory*, pela abordagem da temática *gay* e pela centralidade atribuída ao vestuário. Trabalhar com uma farda, masturbar-se com luvas de motociclista ou usar um fato de banho de outra pessoa, são ações que não podem ser postas de lado — assim como a nudez explícita, que representa muito mais do que um corpo nu.

Palavras-chave: *queer*; *fashion*; corpo; *performance*; fetichismo.

O vestuário no cinema de João Pedro Rodrigues corresponde a uma segunda pele com duas funções específicas. A primeira é relativa à sexualidade e ao modo como, a partir da troca de um acessório, se infere uma troca de personalidade. A segunda tem a ver com a função de *fétiche* atribuída a muitas peças de roupa presentes neste filme em particular. A partir destas duas potencialidades de dramaticidade ínsitas nas peças é ainda possível, na nossa opinião, ressaltar o poder do cinema enquanto dispositivo e linguagem específicos, bem como um certo discurso indireto por parte do realizador no sentido de sublinhar a importância do *Queer*. Pelo seu desfecho, propomos ainda uma leitura possível: *O Fantasma* representa uma aproximação que nos leva aos princípios primitivos

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 105 - 128]

da humanidade, questionando o que é afinal isto de moral, de ser humano e, sobretudo, de sexualidade. O *Queer* não existe se não nos olhos de quem está a ver, e o vestuário representa o ponto de partida para que esta afirmação ganhe vida.

1. Fantasmas no cinema mudo



Num dos primeiros ensaios sobre a teoria do vestuário cinematográfico, Jacques Manuel¹ descreve aquela que, durante os anos 50 do século passado, foi definida como a primeira peça concebida de propósito para o cinema:

“Numa recente exposição foi-nos apresentado, deitado sobre um sofá, um manequim embainhado da cabeça aos pés por uma camisola de seda preta, fato que vestia Musidora em *Les Vampyres*² de Louis Feuillade. Alguns

1) Jacques Manuel foi um realizador e figurinista francês (1897/1968), autor, em 1949, do livro *L'art du Costume dans le Film* e de numerosas contribuições para a formação de uma História do Vestuário Cinematográfico.

2) Erroneamente com “Y” no texto original.

querem reconhecer nele o primeiro fato concebido de propósito para o cinema.”³ (Verdone, 1986: 25)

Continuando a leitura do ensaio, intuímos que a data daquela peça seria 1915/1916, época em que, como escreve o curador do livro, Mário Verdone⁴,

“existem realizadores que, frequentemente, recrutam atrizes conhecidas pela elegância, explicam-lhes o papel, e quando elas perguntam — Como me hei de vestir? — respondem — Como quiser, nunca ousaria aconselhá-la sobre este ponto; tenho muito que aprender consigo. Conheço o seu costureiro, e tenho tanta confiança nele como em si. — Esta resposta é um verdadeiro concentrado de ignorância da profissão.”⁵ (Verdone, 1986: 9)

Na segunda década do século XX, Louis Feuillade é um dos inventores do *feuilleton* para o cinema: referência importante para nós, não só por aquela peça em particular (de 1915), mas também porque foi o realizador, poucos anos antes (entre 1913 e 1914), de *Fantômas*.

“O cinema potenciava as possibilidades fantásticas da literatura e o ‘realismo’ das imagens em semimovimento conferia à história uma dimensão mais quotidiana: se o leitor dos *feuilletons* se entusiasmava com as aventuras rocambolescas e a sua imaginação se enriquecia a cada prosseguimento na leitura, o espectador de séries tinha que assistir continuamente a uma

3) Tradução da autora. No original: “In una recente esposizione ci è stato presentato steso su un divano, un mannequin inguainato dalla testa ai piedi da una maglia di seta nera, costume che portava Musidora in *Les Vampyres* di Louis Feuillade. Alcuni vorrebbero riconoscere in esso il primo costume concepito apposta per il cinema” (Verdone, 1986: 25).

4) Mário Verdone foi um importante crítico italiano de cinema e teatro (1917 - 2009): o primeiro em Itália a reunir, a partir dos anos 60, artigos e ensaios para a formação de uma História do Vestuário e da Cenografia no cinema.

5) Tradução da autora. No original: “Vi sono registi che spesso ingaggiano attrici conosciute per la loro eleganza, spiegano loro la parte, e quando esse chiedono — Come devo vestirmi? — rispondono — Come volete, non oserei consigliarvi su questo punto; ho troppo da apprendere da voi. So chi è il vostro sarto, e mi fido di lui come di voi stessa. — Questa risposta è un vero concentrato di ignoranza del mestiere.”

realidade representada sem aparentes falsificações, com personagens e lugares reconhecíveis; portanto, a ficção, entrando numa mais concreta verosimilhança, assumia novos e até perturbantes aspetos. Não era só um novo género cinematográfico que estava a nascer. Para além das verdadeiras séries que foram produzidas com continuidade durante dez anos, foram postas as bases para um tipo de espetáculo que terá, noutras formas, um desenvolvimento considerável nos anos seguintes, até aos dias de hoje.” (Rondolino, 2000: 67)⁶



Fantômas é então o título da série cinematográfica em cinco episódios, realizados por Louis Feuillade, com o mesmo grupo de atores, exibidos durante um ano a partir de 9 de maio de 1913 (os outros títulos são *Juve Contre Fantômas*,

6) Tradução da autora. No original: “Il cinema potenziava le possibilità fantastiche della letteratura e il ‘realismo’ delle immagini semoventi conferiva alla storia una dimensione più quotidiana: se già il lettore dei feuilletons si entusiasmava delle avventure rocambolesche e la sua immaginazione si arricchiva a mano a mano che la lettura procedeva, lo spettatore di seriale doveva fare continuamente i conti con una realtà rappresentata senza apparenti falsificazioni, con personaggi e luoghi riconoscibili, e pertanto la finzione, calandosi in una più concreta verosimiglianza, assumeva nuovi aspetti persino conturbanti. Non era soltanto un nuovo genere cinematografico che nasceva ma, al di là dei seriali veri e propri che furono prodotti con continuità per una decina d’anni, erano state poste le basi per un tipo di spettacolo che avrà, sotto altre forme, uno sviluppo considerevole nei decenni seguenti, sino a oggi.” (Rondolino, 2000: 67)

59 min., *Le Mort qui Tue*, 90 min., *Fantômas contre Fantômas*, 59 min., e *Le Faux Magistrat*, 70 min.). A adaptação de Feuillade mantém-se, no conjunto, fiel à fonte, apesar de operar uma notável simplificação do material narrativo e de introduzir diversas modificações, entre as quais a mais importante tem a ver com a sorte do ator Valgrand, que no conto original acabava por ser decapitado. O tema central da inteira narração é a loucura. Caraterizado por uma fotografia de excepcional nitidez, por um estilo na composição que explora todos os recursos da profundidade de campo e por um mesurado mas sempre eficaz uso da montagem (Dall'Asta, 2004)⁷, *Fantômas* deve grande parte do seu fascínio a uma singular mistura de fantástico e realismo. Do nosso ponto de vista, resulta interessante a descoberta de que a série francesa e o filme de João Pedro Rodrigues jogam com a mesma personagem, definida por Mónica Dall'Asta⁸, referindo-se à série muda, como um *anti-herói*.

“Claro que, quando fere tais figuras, Fantômas não o faz por ‘ódio de classe’ (noção que lhe é alheia), nem para concertar injustiças, como o seu colega Lupin, nem para instaurar uma espécie de ‘poder alternativo’, como o seu imitador Diabolik. Fantômas mata para se afirmar, a si próprio, contra o resto do mundo e da sociedade. Não tem outra causa, nem sequer a avidez. Ávidas são talvez as suas vítimas burguesas. (...) Traços esquizofrénicos no seu comportamento são o amor pelo travestismo, com consequente mudança de personalidade, e um super-homismo pronunciado, todavia sem qualquer atenuação das capacidades críticas.” (Dall'Asta, 2004: 2)⁹

7) Tradução da autora. No original: “Caratterizzato da una fotografia di eccezionale nitidezza, da uno stile compositivo che sfrutta tutte le risorse della profondità di campo, da un uso misurato ma sempre efficace del montaggio.”

8) Mónica Dall'Asta, Professora de Cinema e Televisão na Universidade de Bolonha, dedicou parte da sua pesquisa académica (2000-2004) ao assunto *Fantômas* e os *feuilletons* franceses em geral.

9) Tradução da autora. No original: “Certo, quando colpisce simili figure Fantômas non lo fa per ‘odio di classe’, nozione a lui quanto mai estranea, né per raddrizzare ingiustizie come il suo collega Lupin, né per instaurare una sorta di ‘potere alternativo’ come il suo imitatore Diabolik. Fantômas uccide per affermare se stesso contro il resto del mondo e della società. Non ha altro movente, e

Apesar de se estar a falar, nesta recensão, de *Fantômas*, o que nos parece é que o protagonista do filme de 2000 tem as mesmas características, sejam interiores ou exteriores.



De facto, se pusermos em comparação os dois fatos, notamos uma semelhança evidente, que nos faz pensar em citação, sendo esta uma forma comum de intervenção crítica e subjetiva sobre o vestuário:

“A citação existe quando o vestuário recupera alguns pormenores ou o aspeto geral de famosas pinturas, estampas, vestuário de outros filmes famosos, etc.. A citação é feita de propósito, de maneira reconhecível, para que quem olhe pense imediatamente no elemento citado, relacionando o fato com outro fato ausente, mas presente na memória. Cria-se assim um mundo de relações e de explicações recíprocas entre uma obra e outra, enquanto se aprofunda a realidade comum a ambas. A citação não pode nunca cair na pura e simples

meno che mai l'avidità. Avide sono semmai le sue vittime borghesi.(...) Tratti schizofrenici, nei suoi comportamenti, sono l'amore per il travestimento, con conseguente mutamento di personalità, e un superomismo pronunciato, senza tuttavia alcuna attenuazione delle capacità critiche.”

imitação; tem que ter qualquer coisa a mais, algo de fantasista, que a possa tornar reconhecível.” (Tomasino¹⁰, 1977: 38)¹¹

2. *O Fantasma*, um filme sobre um anti-herói

Depois desta introdução, e sem desviar a atenção do ponto principal, queremos sublinhar a importância da escolha certa do vestuário e dos acessórios da personagem principal para o sucesso de uma obra. No nosso entender, o vestuário não é um mero acessório decorativo, mas antes um elemento formal da história do filme; faz parte da cenografia (como *vivente cenografia humana*, segundo a expressão de Jacques Manuel) e prolonga os gestos e as atitudes dos atores como signo e atributo (Verdone, 1986: 9). Ainda segundo Verdone: um indivíduo não necessita ser anunciado no ecrã, quando anda a cavalo, num vale deserto — ele entra com as suas botas brancas de pó, sacode uma nuvem empoeirada do seu fato e não pronuncia uma sílaba antes que alguém lhe dê de beber. É exatamente isso que acontece no filme *O Fantasma*.

10) Renato Tomasino, Professor de Cinema e Teatro na Universidade de Palermo, dedicou, nos anos 70, parte do seu doutoramento ao estudo do vestuário cinematográfico como forma de comunicação no filme.

11) Tradução da autora. No original: “La citazione si ha quando il costume riprende dei particolari o l’aspetto in generale di famose pitture, stampe, di costumi di altri film noti, ecc.. La citazione è fatta di proposito in maniera riconoscibile, affinché chi guarda vada immediatamente col pensiero al dato citato, spieghi il costume attraverso un altro costume assente, ma presente alla memoria. Si viene così a creare un mondo di relazioni e di reciproche spiegazioni tra un’opera e l’altra, ed entrambe approfondiscono la realtà che è ad esse comune. La citazione non deve mai scadere nella pura e semplice imitazione; deve avere qualcosa in più, qualcosa di estroso e ammiccante, che la renda riconoscibile come citazione.”



Por esta razão, a análise das duas primeiras sequências servir-nos-á como introdução a vários conceitos-chave que serão expostos neste artigo. Na primeira sequência do filme, acompanhados por um cão preto ao longo de um corredor, e com a câmara quase no chão, entramos num quarto onde está a decorrer um ato sexual entre dois homens: um vestido de fato em látex preto e o outro completamente nu. Os sujeitos dos enquadramentos são fragmentados: os dois corpos são filmados em detalhe, ora de trás, para dar ênfase ao ato sexual, ora de frente, para capturar os gestos do homem em látex. João Pedro Rodrigues inicia aqui uma escolha da dilatação do tempo com que a câmara fixa a atenção sobre os corpos. Ao percorrê-los, oferece ao espectador detalhes, fragmentos de vestuário e pele, pormenores de tecidos e formas. Muitas vezes, a escolha estilística da fragmentação dos corpos filmados remete para um erotismo dos próprios, resumida em detalhes que uma panorâmica nunca poderia restituir.

A câmara desliza assim sobre o corpo, tornando-se mão que acaricia ou olho que foca, e evidencia pormenores não visíveis no conjunto. Porém, o estilo só existe no momento em que é compreendido como tal, e só naquele instante pode a forma de uma cidade ou de um ser humano brilhar com uma beleza preciosa (Colaiacono, 2007). O espectador compreende que se trata d'*O Fantasma*, sem juntar palavras, descrições ou didascálicas.

Continuando com a análise das sequências, passamos à segunda. Aqui muda-se completamente de registo: numa panorâmica, a câmara vai, de noite, no enalço de um camião do lixo que leva pendurados, nas extremidades posteriores, dois homens. Notamos uma certa inclinação do enquadramento para a direita que permite ao espectador mais atento intuir qual de entre os dois homens vai

ser o que nos interessa, eventualmente relacionado com (ou sendo ele mesmo) o homem da sequência precedente (o do fato em látex).



As duas sequências estão relacionadas entre si, dado que, seguindo o nosso instinto pilotado pela sábia montagem, imaginamos que o homem do fato em látex e o que está pendurado no caminhão do lixo sejam a mesma pessoa. Sobre este aspeto, relembramos que a montagem constitui uma das três fases através das quais é possível pôr em relação o vestuário e o filme. Além das fases pró-filmica e de enquadramento, de facto, aquela consiste “na manipulação sucessiva do material que foi filmado, na seleção e combinação de fotogramas e cenas” (Giannone/Calefato, 2007: 24)¹².

A importância da relação vestuário-personagem já é visível desde o início. Por um lado, o fato em látex transmite-nos elementos íntimos e pessoais do protagonista, mostrando-nos as suas tendências ou, se quisermos, as suas perversões sexuais. Por outro, a farda de varredor mostra-nos o estilo de vida deste homem, bem como o seu desempenho profissional e classe social: introduzindo-nos no seu quotidiano, deixa-nos a refletir sobre as dificuldades intrínsecas a um trabalho noturno, em permanente contacto com o lixo. Em particular, do ponto de vista da mudança estilística de enquadramento, voltamos

12) Tradução da autora. No original: “Nella manipolazione successiva di quanto si è filmato, nella selezione e combinazione di fotogrammi e scene.”

ao conceito de dilatação do tempo, através de pausas descritivas sobre o corpo de uma personagem, que o percorrem restituindo detalhes e fragmentos entre roupa e pele.

“A câmara parece, nestas situações, escorregar sobre o corpo e tornar-se, segundo os casos, mão que acaricia ou olho que foca, que escrutina, que evidencia detalhes não reconhecíveis no conjunto. É sobretudo nestas pausas que o vestuário se torna ‘outro’: são as suas qualidades sensoriais a serem celebradas e transformadas em signos estéticos. O uso das pausas descritivas, que interrompem a narração dos eventos para romper e recompor o corpo revestido, é típico do filme de época.” (Giannone/Calefato, 2007: 28)¹³

3. O conceito de corpo revestido

Nesta fase do nosso artigo, consideramos agora relevante centrarmo-nos numa das teorias que sustentam a nossa análise. Nesse sentido, lembramos que Patrizia Calefato tem vindo a desenvolver, desde os anos 90, no âmbito da *mass-moda* e da *performance* do corpo, a teoria do *corpo revestido*, oriunda da *Fashion theory*. Trata-se pois de um conceito particularmente importante que se encontra na base das análises de origem sociológica ou comunicacional sobre o vestuário cinematográfico. Este último (ou, de uma forma geral, a peça vestida) não é só pura decoração, mas um espelho do que o corpo quer transmitir ao mundo. A relação com o mundo implica, por sua vez, uma presença, um ser e um estar nesse mesmo mundo — um ser possuído por ele, num formato em que nem o agente nem o objeto são postos enquanto tais. O grau em que o

13) Tradução da autora. No original: “La macchina da presa sembra in questi casi scivolare sul corpo e diventare a seconda dei casi mano che accarezza o occhio che mette a fuoco, che scruta, che evidenzia dettagli non rinvenibili nell’insieme. È soprattutto in queste pause che il costume diventa ‘altro’: sono allora le sue qualità sensoriali a essere celebrate e trasformate in segni estetici. L’uso delle pause descrittive, che interrompono la narrazione degli eventi per scomporre e ricomporre il corpo rivestito, è tipico del film in costume.”

corpo é investido nesta relação é, por sua vez, um dos pontos determinantes das modificações corporais daí resultantes (Bourdieu, 1998).

No *texto-tecido cultural* expressam-se assim traços individuais e sociais que vão buscar elementos como o gênero, o gosto, a etnicidade, a sexualidade, a pertença a um grupo social ou a transgressão. Começam aqui as ligações entre a teoria do corpo revestido do ecrã bidimensional e a realidade tridimensional dos corpos vestidos. Os lugares da cultura determinam a moda, ou as modas, antes que a pesquisa estilística elabore a própria mercadoria como signo de luxo: a cada moda corresponde uma narrativa cultural, uma história que explica costumes e determina os seus ritmos. A moda constrói, em si, significados e figuras do imaginário (mitos) que, ao serem reproduzidos na esfera social, se tornam naturais e eternos.

Nesta perspetiva, os meios de comunicação, e o cinema antes de todos os outros, são já um grande depósito cultural e motor do imaginário social, agindo em estreita sinergia com a moda. Contemporaneamente, novas teorias crescem em relação ao sentir o revestimento do corpo como um travestismo que permite não aderir aos estereótipos sociais ou sexuais mas sim realizar *performances* que provocam prazer. O travestismo do gênero sexual produz, em particular, resultados diferentes em função do seu contexto, deixando aflorar significados e metáforas interessantes, tanto pela ideia do gênero sexual como pela ideia da indumentária.

“Na comédia *cross-dressing*, ou comédia dos enganos, a relação figura-vestuário assume um papel de primeiro plano; o ato de vestir roupa que pertence ao outro sexo torna-se a *performance* principal e a *prova* (no sentido *propiano*) que o herói tem que transportar até ao fim, continuamente ameaçada pelo corpo ‘natural’ que, reprimido de todas as maneiras, se arrisca extravasar a cada momento.” (Straayer in Giannone/Calefato, 1992: 30)¹⁴

14) Tradução da autora. No original: “Nella commedia *cross-dressing*, o commedia degli inganni, il rapporto figura-costume assume un ruolo di primo piano e indossare gli abiti dell’altro sesso diventa la *performance* principale e la *prova*, in senso propiano, che l’eroe deve portare a termine, continuamente minacciata dal corpo ‘naturale’ che, represso in tutti i modi, rischia di venir fuori

Para o nosso caso, se tomarmos como esboço a *performance* de Straayer, podemos afirmar que o protagonista do filme anda, efetivamente, à procura de uma nova identidade. No entanto, mais do que se sentir ameaçado pelo corpo “natural”, como acontece nas comédias, ele usa a sua posição “normal” para arranjar novas formas de contacto com o mundo — contactos esses que, mais tarde, servirão para satisfazer os seus instintos escondidos, com base na sua *performance*. Tal ideia terá sido largamente demonstrada através da comparação entre as duas primeiras sequências, nas quais, na nossa opinião, estava já presente a motivação para a história ser contada (um homem em látex) e as raízes de onde a mesma poderia ter nascido (o trabalho noturno com o lixo). Ousamos afirmar que, em resposta a um dos menos belos trabalhos — o de homem do lixo —, ecoa uma personalidade carente, que procura beleza noutros lugares/ pessoas. Não será também por acaso que a rapariga, Fátima, é sempre tratada com mediocridade, quase nojo, sobretudo se pensarmos que ela faz parte de um mundo do qual o corpo natural tenta abstrair-se.

4. Corpo natural e corpo revestido: *performance*

Na nossa investigação, consideramos que, dentro do filme, existem dois tipos de corpos que reconduzem à mesma personagem: um corpo que, na vida normal, pertence a Sérgio, e que, progressivamente, se transforma no Fantasma. Podemos assim afirmar que a *performance* “de preparação” — que Sérgio cumpre através do “corpo normal” — irá ser finalizada pelo Fantasma.

Na cena a que chamaremos “das luvas”, por exemplo, reconstrói-se na perfeição esta espécie de desdobramento da personalidade: por um lado, Sérgio encontra as luvas e, juntamente com um seu amigo/colega, imita um *boxeur*; por outro, quando chega ao seu quarto, o Fantasma desnuda-se (do corpo “natural”) e finaliza a *performance* como verdadeiramente deve ser. Do mimar um *boxeur* passamos a um ato erótico e fetichista que tem como protagonistas o Fantasma e

in ogni momento.”

as luvas de motociclista. Estas, apesar de terem sido calçadas pelo mesmo corpo, atuam como mais um desdobramento entre o sujeito (corpo) e o objeto (luvas).



Também a cena a que chamaremos “do fato de piscina” segue a mesma dinâmica: durante uma sessão normal de trabalho, onde preparava os caixotes do lixo, Sérgio, ao chegar frente “àquela casa”, não consegue resistir e começa a procurar dentro do lixo algo que pertença a João, o rapaz das luvas. Nesta cena, usa novamente o seu “corpo natural” para satisfazer o outro. Ou, mais do que isso: na nossa opinião, assistimos aqui a um gênero de submissão por parte de Sérgio em relação ao Fantasma, facilmente reconhecível pelo uso do uniforme que ele traz no momento da descoberta do fato de piscina.



Neste sentido, recordamos uma definição de Valerie Steel¹⁵, de 2006, que põe em relação a *lingerie* com a armadura:

“O discurso sobre a seda e o metal é a definição que poderá sintetizar esta relação com dois extremos: de um lado, a *lingerie*, que representa uma zona de contacto quase natural com a pele; de outro, a armadura, que constrói um segundo andaime corpóreo. Se a *lingerie* é como uma pele macia, a armadura é como um duro exosqueleto. Interior *versus* exterior; nudez *versus* proteção; macio *versus* duro; sedução *versus* disciplina, são então algumas das polaridades que a armadura coloca em jogo.” (Steel in Giannone/Calefato, 2007: 80)¹⁶

No filme, estamos perante uma farda que, para todos os efeitos, teria que representar uma espécie de armadura para proteger o corpo ou, usando as palavras de Steel, identificaria a disciplina que afasta a sedução: mas, mais uma vez, as escolhas narrativas do filme em questão subvertem a ordem das coisas, de maneira que, lentamente, um dos dois corpos ganhe supremacia sobre o outro. Nesta sequência, Sérgio está a trabalhar mas, quando avista a casa, o Fantasma ganha vantagem. Usando o uniforme como proteção para ter direito a mexer no lixo, opta por o esconder repentinamente, no momento da descoberta do fato de piscina.

15) Valerie Steel é diretora do Museum at FIT (Fashion Institute of Technology), em Nova Iorque, e editora da revista académica *Fashion Theory*.

16) Tradução da autora. No original: “Il discorso della seta e del metallo è la definizione che potrebbe sintetizzare questo rapporto che ha per estremi da un lato la lingerie, che rappresenta una zona di contatto quasi naturale con la pelle, e dall’altro l’armatura, che costruisce una seconda impalcatura corporea. Se la *lingerie* è come una pelle morbida, l’armatura è come un duro esoscheletro. Interno *versus* esterno; nudità *versus* protezione; morbido *versus* duro; seduzione *versus* disciplina sono allora alcune delle polarità che l’armatura mette in gioco.”



Vamos chamar “da mota” à outra sequência, onde aparecem dois polícias fardados e a presença do uniforme se revela fundamental. Se, até àquele momento, Sérgio tinha usado a sua farda de varredor como proteção (ou, se quisermos, máscara/disfarce para cobrir as ações do Fantasma) ele acaba por perder a sua cobertura perante a entidade institucional do uniforme da polícia. Apesar de ser descoberto, goza, num certo sentido, de uma cumplicidade já instaurada com aquele polícia em particular: cumplicidade que associamos à homossexualidade e que, visualmente, nos é transmitida através das fardas. Ambos, de facto, a usam como cobertura/armadura...

No filme, o uso da farda mostra-nos ainda a diferente atitude do protagonista em relação ao sexo: se, por um lado, quando realiza atos homossexuais ou autoeróticos, o vemos sempre nu ou (re)vestido somente do seu objeto de desejo — ora as luvas, ora o fato de piscina para fins puramente performativos —, por outro, quando se põe em relação com a personagem Fátima, nunca abandonará o seu uniforme/armadura. Quando Sérgio e Fátima aparecem seminus e o espectador intui que entre os dois tenha havido um ato sexual (não mostrado), o quarto onde se encontram está mais ruinoso do que nunca. Tudo é feio: a luz, o ambiente, o corpo de Fátima. Por absurdo, o branco das duas garrafas de iogurte que ambos bebem parece desafinar com o resto da história.



É um facto, e o realizador quer que o espectador ganhe consciência disso: Fátima não dá prazer algum a Sérgio, a não ser aquele puramente físico e liberatório do ato sexual. Fátima, na nossa opinião, será sempre um elemento do mundo com o qual o “corpo natural” tem de se relacionar. Devido a essa necessidade, longe do prazer performativo do Fantasma, Sérgio precisará de um suporte, de uma ajuda exterior, representados pelo invólucro que é o uniforme.

5. A teoria *Queer*, a teoria *Fashion* e o conceito de “natural”

Falámos amplamente sobre a diferença entre “corpo natural” e “corpo revestido”, bem como do cruzamento entre estes dentro do filme. Nesta fase, resulta igualmente importante a compreensão de como o primeiro conceito se desenvolve, em parte, graças aos estudos *Queer*, e de como estes se cruzam com os estudos *Fashion*. Neste sentido, relembremos que a teoria *Queer* questiona as noções de “sexo” e “género” debatidas no início dos anos noventa do século passado, no âmbito dos estudos *gays* e lésbicos, dos estudos de género e da teoria feminista. Seguindo as teses de Michel Foucault, Jacques Derrida e Julia Kristeva, discute a naturalidade da identidade de género, da identidade sexual e dos atos sexuais de cada indivíduo, afirmando que estas são, em parte ou na sua totalidade, socialmente construídas, pelo que os indivíduos não podem ser

realmente descritos pela mera utilização de termos gerais como “heterossexual” ou “homossexual”, “mulher” ou “homem”.

A teoria *Queer* desafia assim a prática comum de compartimentar a descrição de um indivíduo, por esta última poder envolver uma ou mais especificidades das categorias definidas. Onde os estudos *gays* e lésbicos analisam a modalidade através da qual um comportamento é definido como “natural” ou “não natural”, relativamente ao heterossexual, a teoria *Queer* esforça-se por compreender qualquer atividade ou identidade sexual que recaia nas categorias “normativo” e “desviante”. Em particular, recusa a criação de categorias entidade-grupo, artificiais e socialmente atribuídas, baseadas na divisão entre os que compartilham um uso, um hábito ou um estilo de vida e os que não o compartilham.

Uma abordagem *Queer* ao filme poderia então explicar os corpos com que a personagem de Sérgio vive diferentes realidades. Nesse sentido, ousamos dizer que ao desdobramento de Sérgio no Fantasma remonta uma *visão Queer* da sexualidade, através da qual o realizador tenta mostrar as coisas como elas são, sem induzir o espectador em juízos de parte. Resulta claro que, tratando-se de um filme e não da realidade, existirá sempre um ponto de vista predominante, pelo que a maneira como os factos são contados e filmados conterà juízos que penderão para um ou outro lado da balança. Não obstante, se nos esforçarmos por ver as coisas do ponto de vista do protagonista, podemos talvez procurar este desdobramento a partir da natureza com que ele vive as suas duas personalidades (ou identidades), pondo uma à disposição da outra, ou até uma ao serviço da outra.

Mas então se, segundo a teoria *Queer*, o importante é compreender toda e qualquer atividade ou identidade sexual (“normal” ou “desviante”), perguntamo-nos: o que acontece quando, prosseguindo a nossa análise, esta maneira de atuar se cruza com a teoria *Fashion*? Do nosso ponto de vista, muitos dos comportamentos passam então a ser suportados ou até precedidos pelo uso ou pela presença de um vestuário característico.

O cruzamento entre teoria *Queer* e teoria *Fashion* consubstancia-se, deste modo, no conceito de corpo revestido: a primeira engloba todos os comportamentos, sem distinguir entre normal e desviante; a segunda, seguindo a mesma linha de compreensão (mais do que de distinção), realiza “visões

artísticas, dentro das quais se executam novas maneiras de utilizar os signos vestimentas e se reencontram ou desafiam os confins entre corpo e mundo, pele e tecido” (Giannone/Calefato, 2007: 15)¹⁷. Sublinhe-se então que a *teoria da moda*, ou teoria *Fashion*, tem os seus antecedentes e fundamentos nas análises sociológicas da primeira metade do século XX, entre as quais sobressaem os ensaios de Georg Simmel, Thorstein Veblen, Werner Sombart, Walter Benjamin e de alguns expoentes da corrente do estruturalismo linguístico.

De um modo geral, a abordagem que mais nos interessou para esta análise foi aquela, completamente nova, que, a partir de Roland Barthes, marcou os estudos sobre a moda. De facto, *Systeme de la Mode* (1967) é o texto que marca a institucionalização da teoria da moda como discurso social. Nele, e de uma maneira radical, o autor elege a “moda das revistas” como objeto de estudo, em detrimento da “moda real”: a indumentária converte-se em linguagem e a imagem é aqui usada unicamente em função da sua transposição para a palavra. A experiência de Barthes vai, portanto, além da atual semiologia, ao afirmar que a moda não existe senão em virtude dos aparelhos, das tecnologias e dos sistemas comunicativos que constroem o seu significado.

O contexto pós-moderno define assim, com clareza, toda uma série de discursos sociais — o cinema, a música, os novos *media*, a publicidade — como os lugares onde a moda vive enquanto sistema sincrético, como uma referência reticular entre os signos do corpo vestido e como construção e desconstrução constante dos sujeitos que interpretam ou simplesmente recebem o significado. E então, à luz do cruzamento entre realidade e ficção cinematográfica, entre corpo natural e corpo revestido, a análise da segunda parte do filme adquire significados importantes, sobretudo em termos de continuidade: por um lado, com o desdobramento da personalidade de Sérgio no Fantasma; por outro, com as técnicas através das quais esse processo é representado.

17) Tradução da autora. No original: “Visioni artistiche, entro le quali si sperimentano nuovi modi di utilizzare i segni vestimentari, si ricontrattano o si sfidano i confini tra corpo e mondo, tra pelle e stoffa.”

6. A segunda parte do filme

De facto, as coisas complicam-se na segunda e última parte do filme, quando parece que Sérgio perde o controlo sobre o seu corpo e, consequentemente, sobre as suas ações. A partir da entrada na piscina (onde, umas cenas antes, Sérgio e João tinham tido um contacto direto, apesar do muito frio), a cena da intrusão em casa de João parece-nos uma incessante descida em direção à completa submissão de Sérgio ao Fantasma. Neste sentido, o pacto com o polícia irrompe quase em tragédia, dado que Sérgio acaba por ser algemado. Quando, em vão, procura a ajuda de João, apercebe-se de que aquelas fantasias já se esvaneceram: as luvas, o fato da piscina, a mota e toda a primeira parte do filme, onde Sérgio permanentemente fantasiava um encontro com João (ou simplesmente concretizava um fetichismo pelos adereços que lhe pertenceram) parecem agora esvanecidos.

E com imagens voltamos à cena inicial, a do homem em látex: a primeira sequência tinha terminado com um gesto de sufocamento em relação ao homem nu. Passado mais de uma hora de filme (quase como se de um parêntese se tivesse tratado, ou de um passado que já foi), reencontramos novamente o homem em látex, de costas, sentado numa cama, ao lado de um corpo do qual só vemos as pernas, fragmentado e enquadrado até à altura dos genitais. Provavelmente, tratar-se-ia de um cadáver, tendo o homem sido morto no sufocamento a que assistimos na primeira cena...



O Fantasma tira a máscara e o que sai dela é o rosto de Sérgio. O que na parte inicial do filme eram apenas fantasias (o fetichismo, por exemplo, com que Sérgio se tinha apossado das luvas), transforma-se agora em obsessão. Na cena seguinte, ele rapta João, leva-o para o meio de uma estrada e tenta estrangulá-lo: a imagem está sapientemente fragmentada, pois, enquanto de João só vemos a cara, do Fantasma só vemos as mãos embainhadas exatamente por aquelas luvas. O gesto adquire ênfase sobretudo porque a atenção está focada no que nos interessa: rosto da vítima, mãos do carrasco.



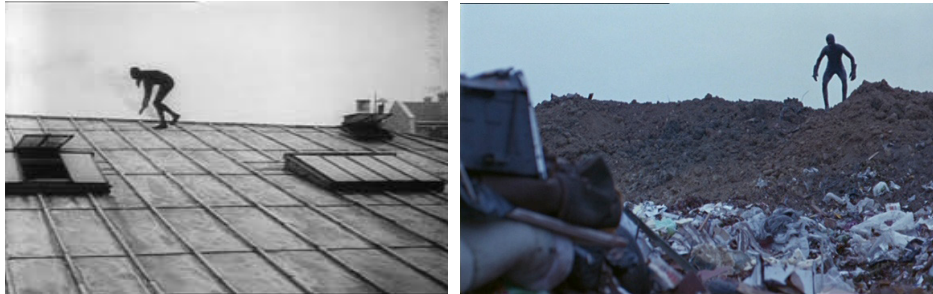
E este peculiar tipo de enquadramento conduz-nos ao nosso conceito de “corpo revestido”: ao fato em látex juntam-se as luvas, que trazem à mente do espectador o filme no seu todo, compreendendo então que o uso das luvas faz com que aquele rapaz seja culpado apenas pela metade, apenas em parte. As luvas poderiam assim representar todos os sonhos que foram anulados no momento da rejeição de João a Sérgio. Por essa mesma razão, os gestos da segunda parte do filme provêm, na sua totalidade, desse processo que simboliza não apenas a rejeição de João, mas antes uma rejeição mais global da própria sociedade. Para além disso, a partir do momento em que só vemos Sérgio vestido com o fato em látex, verifica-se uma situação surpreendente de inversão dos eventos.

Na primeira parte do filme era o próprio Sérgio, com a farda de varredor e aproveitando esta armadura, vagueava pelos lugares preferidos do Fantasma, procurando pessoas e adereços de que este último pudesse gostar; na segunda parte, quase no final, acontece exatamente o contrário.



Sérgio parece um personagem distante, que já não pertence àquele corpo forrado de preto, capaz de matar ou fazer desmaiar seres humanos. No entanto, apesar desta certeza, o Fantasma ainda lhe está ligado: quando se introduz no caminhão do lixo parece querer voltar atrás, às suas origens, parece ter saudades daquele ambiente de trabalho e do seu antigo uniforme...

No entanto, a partir da sequência seguinte, este vislumbre de humanidade é apagado: o Fantasma vagueia no meio de uma lixeira à procura de comida estragada e/ou de coisas que os outros já não querem; caminha de uma maneira diferente, como se levar vestido aquele fato pudesse, de alguma forma, ter mudado a sua personalidade. Neste sentido, não podemos novamente deixar de lembrar a citação de Louis Feuillade que, em *Les Vampires* e *Fantômas*, realiza da mesma forma (através do modo de caminhar) a mudança visual dos protagonistas.



E chegamos assim à última cena, quando, já sem luvas, sem máscara, completamente “animalizado”, acorda e recomeça a vaguear pelos meandros daquela que representa, para nós, a sua própria mente.

7. Conclusões abertas

A comparação entre a série *Fantômas* e a longa-metragem *O Fantasma* inicia-se, na nossa opinião, com um pressuposto comum: a imaginação que se mistura com a realidade. Não nos é permitido saber se o Fantasma de Rodrigues existe realmente ou se é uma invenção da imaginação de Sérgio; como também nunca iremos saber se Sérgio é o único desdobramento da personalidade do Fantasma ou uma entre muitas personagens-cobertura (como acontecia, por exemplo, em *Fantômas*).

O que permanecerá em nós será o espanto dos espectadores dos anos 10 do século XX, absolutamente rendidos às aventuras do anti-herói; como o dos espectadores da longa-metragem que (por causa das cenas explícitas de sexo ou pela forma quase onírica como o protagonista sofre a sua própria transformação) foram raptados e surpreendidos por aquelas imagens.

No presente artigo, ousámos fazer a comparação deste sentido de espanto por parte do espectador entre o *feuilleton* e o cinema negro, deixando abertas as nossas conclusões e lançando o debate com uma pergunta. O cinema tem já, dentro da sua História, a resposta a uma das perguntas mais insistentes na

cabeça de um realizador: do que gostará o público? Na nossa opinião, João Pedro Rodrigues, por todas as razões que tentámos analisar, compreendeu que talvez não interesse inventar, mas sim reinventar, transformar ou converter o que já existe — um antigo *feuilleton* num exemplo contemporâneo de cinema negro.

Referências bibliográficas:

BARTHES, R. (1967), “Il Sistema della Moda”, Torino: Einaudi.

BOURDIEU, P. (1998), “Meditações Pascalianas”, Oeiras: Celta.

COLAIACOMO, P. (2007), “L’Eleganza Faziosa. Pasolini e l’abito maschile”, Venezia: Marsilio.

DALL’ASTA, M. (2004), “Fantômas, la Vita Plurale di un Antieroe”, Bologna: Edizioni Il Principe Costante.

GIANNONE, A./CALEFATO, P. (2007), “Manuale di Comunicazione, Sociologia e Cultura della Moda”, vol. V, *Performance*, Bari: Edizioni Meltemi.

RONDOLINO, G. (2000), “Storia del Cinema. Nuova edizione”, Torino: Utet libreria.

TOMASINO, R. (1977), “Storia del Costume nello Spettacolo”, Roma: Università di Palermo.

VERDONE, M. (1986), “Scena e Costume nel Cinema”, Roma: Bulzoni editore.

Artigo on-line:

CALEFATO, P., “Fashion theory”, disponível em: http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/fashion_theory.html [consultado a 14 de setembro de 2012].

Filmografia:

Fantômas (1913), Louis Feuillade, França.

Les Vampires (1915), Louis Feuillade, França.

O Fantasma (2000), João Pedro Rodrigues, Portugal.

Sinais de inquietude: O cinema de Sandro Aguilar

Daniel Ribas

Resumo: O cinema de Sandro Aguilar trabalha no confronto dos materiais filmicos: a narrativa, a montagem, a banda sonora ou a construção do plano. Este artigo faz uma análise progressiva das diferentes fases da obra do realizador, assinalando as suas principais recorrências temáticas e a sua constante interrogação experimental, jogando com as expectativas do espectador em relação aos géneros cinematográficos. A partir de uma análise filmica detalhada ensaia-se uma explicação para uma *zona* de transição narrativa e cinematográfica.

Palavras-chave: “Geração Curtas”; curtas-metragens; minimalismo; experimental; género cinematográfico.

Um dos nomes mais singulares da nova geração de realizadores portugueses, Sandro Aguilar é um dos maiores expoentes da Geração Curtas, um movimento heterogéneo que nasceu no seio da produção de curta-metragem no final dos anos 90, a par de outras figuras, como João Pedro Rodrigues ou Miguel Gomes. De facto, Aguilar será mesmo o nome que mais consubstanciou a ideia de que o formato de curta-metragem tem potencialidades próprias, sobretudo pela especificidade da sua duração e capacidade de experimentação. Sandro Aguilar tem uma carreira de cerca de quinze anos, desde que saiu da Escola Superior de Teatro e Cinema, em 1997, onde se formou na área da Montagem. Desde então, o cineasta tem apresentado uma longa filmografia baseada no formato curto: nove curtas-metragens entre 1998 e 2012, a que se acrescentam a sua primeira obra

de longa-metragem, *A Zona* (2008), e algumas experiências de trabalhos para contexto de galeria¹.

Como argumentámos noutro local, a Geração Curtas marcou um novo movimento no cinema português, sobretudo através de duas estratégias cinematográficas: uma mais visual e minimalista, outra mais fantasiosa e baseada em sequências com diálogos, optando por uma reinvenção narrativa. Os representantes e criadores destas duas conceções são, respetivamente, Sandro Aguilar e Miguel Gomes:

“(…) no caso de Aguilar, a curta é entendida através de um olhar realista sobre o mundo, apostando numa estratégia narrativa baseada em muito poucos diálogos e numa construção densa do plano (ao nível da sua beleza estética). No caso de Gomes, surge o reverso: uma proposta de curta baseada, na maior parte das vezes, numa fantasia narrativa, e onde os diálogos são abundantes.” (Ribas, 2010a: 94 - 95)

A posição central dos dois autores motivou, ao longo da década, uma série de outros cineastas, também eles jovens, que seguiram estas duas vias no campo da curta-metragem e nas suas primeiras experiências de longa-metragem (Ribas, 2010a: 93-105; Ribas, 2011)².

O trabalho intenso de Aguilar no campo da curta-metragem tem prejudicado o reconhecimento crítico internacional de cineasta, nomeadamente se compararmos o seu caso com os dos seus companheiros de geração (os já citados Miguel Gomes e João Pedro Rodrigues). No entanto, em certos meios mais cinéfilos, nomeadamente no circuito dos festivais, Sandro Aguilar já tem sido notado como um autor secreto. A prova dessa repercussão está, por exemplo, nas recentes retrospectivas do autor em dois festivais importantes no ano de 2011: Roterdão (Holanda) e o BAFICI, de Buenos Aires (Argentina)³, para não

1) Por exemplo, *Da Cabeça ao Rabo* (2003) e *And They Went* (2011), ambos encomendas do Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema, e expostas na Solar – Galeria de Arte Cinemática.

2) Sobre a Geração Curtas, ver também Seabra, 2000.

3) Disponível em: <http://festival.curtas.pt/blog/?id=7> [consultado a 11 de setembro de 2012].

falar das incontáveis presenças em competições de diferentes festivais (como Roterdão, Montreal ou Clermont-Ferrand) e dos prémios que até hoje recebeu (entre muitos outros, Locarno, Veneza, IndieLisboa ou o Curtas Vila do Conde, onde, afinal, tudo começou em 1998).

Para além disso, o papel de Sandro Aguilar no cinema português não se tem resumido à realização (embora seja esse o enfoque deste texto), já que, nos finais da década de 90, Aguilar fundou a produtora *O Som e a Fúria*, juntamente com o realizador João Figueiras (substituído, em meados da década de 2000, por Luís Urbano). Desde então, a produtora é responsável por uma parte muito importante da produção portuguesa de cinema: numa primeira fase, curtas-metragens, incluindo filmes nevrálgicos da Geração Curtas — como o inicial *Entretanto*, de Miguel Gomes (1999) — e da segunda vaga que principia a meio dos anos 2000 [assinale-se, por exemplo, *Rapace*, de João Nicolau (2006)]; mas também evoluindo para as longas-metragens, sobretudo as primeiras obras dos autores da Geração — casos de Miguel Gomes, João Nicolau e do próprio Aguilar, e até mesmo os últimos filmes de Manoel de Oliveira [*O Gebo e a Sombra* (2012)] e o seguinte, ainda em produção. *O Som e a Fúria* é uma produtora que continua a política de autor no cinema português, privilegiando a autoria criativa do realizador e a sua liberdade. Aguilar também surge como montador de outros filmes, e veremos, ao longo deste texto, como a importância do trabalho laborioso da montagem é fundamental para perceber o pensamento cinematográfico do autor.

Convém frisar, por isso, que o terreno cinematográfico que produz Sandro Aguilar é um terreno de mudanças irreversíveis no cinema português que marcam o nascimento da Geração Curtas e a primeira década do século XXI. As práticas de produção — de que *O Som e a Fúria* pode constituir um dos melhores exemplos — são particularmente diversas, sobretudo na procura por parcerias internacionais de coprodução ou na introdução do digital (que terá particular impacto na fase final da obra de Aguilar).

1. Uma visão de conjunto

Os dez filmes realizados por Aguilar configuram uma filmografia coerente e com preocupações peculiares. Talvez a característica mais notória do cineasta seja a de ter criado um universo particular, o que representa, também, uma forma específica de aproximação aos materiais filmicos (a narrativa, a *mise-en-scène*, a fotografia) através de uma contínua experimentação, subvertendo os modelos do cinema clássico. Para além disso, deambular pela obra de Aguilar é participar de um mistério que procura compreender os sinais mais secretos da inquietude do ser humano e das coisas que o rodeiam. A razão deste mistério, a par de uma recusa da narrativa naturalista e tradicional, está numa vontade de mostrar e contar apenas aquilo que é absolutamente necessário, através de um minimalismo narrativo e de uma sublimação estética. Algo que o próprio autor definiu desta forma: “Eu tenho a tendência, muito obsessiva, por qualquer coisa de síntese, de não usar mais do que é preciso” (Ribas, 2010b: 89). Nesse sentido, a obra de Aguilar é marcada por um acentuado formalismo, e o realizador controla quase todos os aspetos criativos do filme: para além da realização, é sempre autor do argumento, participa na produção e trabalha, em coautoria, no desenho do som. Este controlo será também reforçado na construção da cena e do plano, quase sempre composto por uma densidade assinalável de camadas, e assume os contornos mais fundamentais na montagem destes filmes, sobretudo nos da fase mais avançada da sua obra (Aguilar é o montador de toda a sua filmografia).

Para além disso, parece-nos que estes filmes se colocam numa *zona* específica. Na obra do autor esta palavra tem significados múltiplos, para além de ser, literalmente, o título da sua primeira longa-metragem e de convocar a obra-prima de Andrei Tarkovsky, *Stalker* (1979)⁴. É, na verdade, uma experiência de estados de transição e de uma fricção dos elementos cinematográficos: na construção da *mise-en-scène*, nos enquadramentos, no esboço de narrativa que os filmes propõem e, sobretudo, na sua montagem. A análise fílmica aos filmes pressupõe, nesse sentido, que se possa explorar esta questão destes estados

4) Em *Stalker*, as personagens entram numa “Zona” onde se acredita que as pessoas podem concretizar os desejos mais íntimos.

— diríamos — quase fantasmáticos. Para além disso, tentaremos abordar as obsessões temáticas de Aguilár: a doença, a morte, a perda, a solidão; em suma, uma espécie de ausência que será concretizada na obsessão dos espaços vazios e da natureza. Finalmente, será importante analisar, nesta fricção, a forma como o cineasta contrapõe o concreto ao abstrato, e a proposta de uma síntese entre a ficção e a tentativa do documentário.

Outra das preocupações será a de analisar a forma como estes filmes lidam, sobretudo, com o tempo e a memória. Isto é, estes estados de transição participam de uma análise não linear do tempo e das imperfeições da memória. Por isso, muitas vezes, não saberemos em que tempo narrativo estamos e a diegese é minada por cenas que não percebemos se vêm depois ou se aconteceram antes. Outro dos objetivos é o de analisar, detalhadamente, a forma como o cineasta faz uma montagem por camadas, construindo, densamente, as suas cenas: a imagem, o som (o ruído de cena e a banda sonora) e o esboço da narrativa.

O nosso método de análise incidirá de uma forma progressiva e temporal nos filmes de Aguilár, examinando as diferentes fases da sua obra. Iremos propor uma divisão em três períodos: os primeiros anos — em que incluímos as curtas *Cadáver Esquisito* (1997), *Estou Perto* (1998), *Sem Movimento* (2000) e *Corpo e Meio* (2001) —, uma fase a que chamaremos provisoriamente de documentário experimental — *Remains* (2002), *A Serpente* (2005) e *Arquivo* (2007) — e, finalmente, uma última fase de síntese, composta pela longa-metragem *A Zona* (2008) e pelas curtas *Voodoo* e *Mercúrio*, ambas de 2010, e *Sinais de Serenidade por Coisas sem Sentido* (2012).

2. Os primeiros anos

A obra de Aguilár, como dissemos, iniciou-se em 1997 e tem procurado reinventar-se ao longo destes anos. O filme de transição entre a escola e a sua carreira é *Cadáver Esquisito*, uma espécie de falso documentário em que diferentes personagens dialogam com um repórter ausente (que falará apenas brevemente). Já nesta fase se nota a pouca preocupação de Aguilár em dar pistas narrativas claras ou em montar de forma clássica (invisível) a narrativa que propõe. Estas

personagens contam histórias de alguém ausente (por vezes, parece que falam de mortos). Há picos dramáticos — como quando uma das raparigas conta que o seu filho, bebé, morreu sufocado —, mas as personagens estão imperturbáveis, quase se diria controladas, numa apatia social ou psiquiátrica. É, portanto, um filme de fragmentos narrativos, um mosaico de personagens (algo que Aguilar não voltaria a repetir) mas, sobretudo, um filme de fragilidades humanas. Para além disso, a preocupação formal está aberta desde o início, como prova o ponto de partida do próprio autor: “[...] apeteceu-me fazer um argumento que fosse isto: uma espécie de ampulheta, de sensação de esvaziamento de umas coisas e de preenchimento de outras” (Castro, 1999: 73). É notório, também, que o filme é muito feérico, apressado, repleto de *jump cuts*, de planos inclinados e uma câmara à mão, nervosa.

De certa forma, é um pouco este modelo de intensidade cinematográfica que é replicado em *Estou Perto*, o seu filme seguinte. No entanto, nota-se que há um movimento de procura do controlo da narrativa, concentrando-a em apenas duas personagens. Filme também de transição — e com óbvias referências à obra de Wong Kar Wai —, *Estou Perto* marca a intensa experimentação de Aguilar na montagem do som e na construção da imagem (e também por isso é um filme excessivo). Para além disso, é um filme feito de um mistério narrativo: duas personagens — um homem e uma mulher — dialogam tanto na voz *off* que domina o filme como em algumas cenas (embora não pareça que sejam exatamente as mesmas pessoas). Neste jogo, a narrativa propõe uma perseguição: mas quem persegue quem?

Talvez a sequência inicial do filme explique o modelo proposto por Aguilar: nessa sequência, a câmara mostra o cabelo de uma personagem feminina, de costas. Não se vê quem ela é, apenas se percebe que está a limpar a cara. De repente, a imagem é cortada para uma câmara quase desfocada, que tem um comportamento estranho. O plano aproxima-se, de novo, de uma personagem feminina, mas ela agora está com um homem. Nesse momento, percebemos que esta sequência está em reverso, de trás para a frente, mostrando uma possível perseguição. A imagem é esbatida e mal iluminada (apenas uns vagos tons azuis da iluminação natural) — quase uma mancha, optando por uma ausência de profundidade de campo —, as duas personagens veem-se mal e o som está

dessincronizado com a imagem (ouve-se o som ambiente de um túnel do metro). A estrutura de montagem causa, assim, fricção, tanto com o que vem antes, como com a própria sequência. O que é que se está a passar? Logo de seguida, a narrativa estabiliza e vemos duas personagens: a mesma mulher, possivelmente o mesmo homem. Percebemos que voltamos à sequência inicial, porque a mulher continua a limpar o rosto. Ao mesmo tempo o homem está a falar de um excêntrico ritual de tirar fotografias com estranhas num *photomaton*. A mulher fala da namorada do homem e, logo de seguida, beija-o. No final da conversa, ela diz: “Anda um gajo qualquer atrás de mim há três semanas.” Ele responde: “Eu sei, sou eu.” O filme é propositadamente confuso na relação entre as personagens, fazendo dessa confusão a sua maneira de ser. De certa forma, é proposto um jogo algo esquizofrénico. Esta esquizofrenia é acentuada por uma câmara em cima da pele, não deixando transparecer o espaço. Os túneis do metro — onde tudo se passa — parecem claustrofóbicos. O próprio filme é constantemente circular.

Talvez por isto mesmo, o filme é visualmente muito coreografado, fotografado em tons de azul que remetem para uma imagem publicitária. Ao mesmo tempo, essa coreografia surge numa conceptualização do filme, que assim parece estar muito preso a uma lógica de negação das informações narrativas. Isto é, as ações das personagens, os seus diálogos, ou mesmo a voz *off*, funcionam em contradição uns com os outros. Não há verdade, como acentua, aliás, o próprio realizador: “O facto de haver uma corrida e [de] ao mesmo tempo não haver corrida nenhuma, faz com que aquilo seja mais uma intenção, mais uma sintetização, mas uma concepção de um acontecimento que propriamente não aconteceu e que é vivido por estes personagens.” Pode dizer-se, portanto, que Aguilár se instala numa zona de sonho, de uma memória construída, desde *Estou Perto*.

Naturalmente, o filme seguinte prolonga algumas preocupações de *Estou Perto*, enquanto se encaminha para o projeto específico de Aguilár. *Sem Movimento* é já uma aproximação a algumas premissas essenciais do seu cinema, sobretudo no seu trabalho narrativo. Neste filme, a história é muito linear: quatro pessoas estão encerradas dentro de um carro, num centro comercial. Uma linha de diálogo mínima explica o propósito — “O último a sair ganha o automóvel” —, embora o filme se encarregue de mostrar que isso é o menos importante para a narrativa fílmica. De certa forma, a curta aposta numa estrutura que Aguilár replicará

outras vezes, através de duas linhas narrativas: por um lado, as personagens dentro do carro em que, pela ausência de diálogos, se acentua a incapacidade de comunicação e a sua profunda solidão social; e, por outro, situações em que estas personagens estão fora do carro (assume-se que saem periodicamente para satisfazer as necessidades biológicas ou porque terão desistido). A solidão que esta estratégia desenvolve é acentuada pela utilização de planos muito próximos do rosto das personagens, o que as enclausura duplamente (já estão fechadas no interior de um carro, um espaço minúsculo). Nesse sentido, o filme desenvolve um mini-estudo dos comportamentos humanos em situações de *stress*, mas através de um minimalismo narrativo. O exemplo mais paradigmático deste estudo está expresso em diferentes pequenos sobressaltos dramáticos: a mulher chora descontroladamente; um dos homens não consegue falar com alguém ao telefone; uma aliança em grande plano que é intensamente tocada; ou, no muito enigmático final, permite-se a possibilidade de um encontro entre um dos homens e a mulher, os dois últimos a permanecer no carro (curiosamente, o par de atores que Aguilar utilizará em vários dos seus filmes posteriores: Isabel Abreu e António Pedroso).

Esta linha narrativa é reforçada em fricção com a banda sonora, constituída por sons do centro comercial. Estes sons, completamente anódinos, reforçam a banalidade da vida social de um centro comercial, contrastada pela solidão das personagens. É como se fosse um exemplo paradigmático do *sozinho no meio da multidão*. Para além disso, *Sem Movimento* é também um estudo de luz. Na verdade, o filme é claramente uma experiência, que será continuada em filmes seguintes, de construir o plano, densamente, através da sobreposição de diferentes camadas de luz, da exploração dos reflexos e da centralidade do rosto humano nesta construção. Os movimentos circulares que o carro continuamente faz permitem que esta exploração da luz esteja num constante jogo de abstração e concretude. O que é que resta destes sinais infinitos que Aguilar continuamente tenta fotografar? Quem são as suas personagens? Enfim, *Sem Movimento* é um filme sobre a fugacidade das relações e da memória, reforçada por um pormenor narrativo: um dos concorrentes tenta agarrar o presente tirando fotografias *Polaroid*.

O filme seguinte de Aguilar fecha finalmente este ciclo inicial do realizador. *Corpo e Meio* surge de um convite da “Porto 2001 – Capital Europeia da Cultura” para Aguilar filmar uma curta-metragem na cidade do Porto, e confirma a consolidação de um método narrativo e visual. Este filme tem, provavelmente, a sinopse mais linear de toda a sua filmografia: acompanha um homem, num dia (de manhã à noite), entre a casa e o emprego na construção civil. Pelos seus gestos, percebe-se que chora a ausência de alguém (que terá morrido na narrativa anterior ao filme). Como disse Aguilar:

“No caso do *Corpo e Meio* não interessa contar a história: interessa adivinhá-la através do percurso, através dos objectos, através da forma fantasmática: quase como um fantasma que está visualmente ausente da história, que está presente em cada um dos planos. Como se fosse dele o olhar.” (Aguilar cit. in Ribas, 2010: 82)

Desta forma, o filme é uma abordagem da sua personagem principal e da sua relação com os espaços que ocupa: o quarto, a cozinha, ou o prédio esventrado em construção. Neste sentido, o filme aproxima-se de um minimalismo dramático: não há diálogos (só se diz aquilo que é estritamente essencial), a expressividade do ator é ausente (num exercício de *underacting*), a luz é ínfima (apenas o necessário para ver, sendo utilizada, sobretudo, a luz natural), e nem sequer a banda sonora ensaia uma dramatização (não há música!). Daí que o filme seja um exercício austero sobre o tempo, ao prolongar a solidão pela duração longa da cena. As explicações narrativas são breves: uma fotografia ou uma linha de diálogo (quando uma mulher — a única outra personagem do filme — se vira para o homem e diz: “Tens aqui mais umas coisas da Lena”, roupas essas que serão mais tarde queimadas) e a vontade do homem em queimar os objetos, tentando apagar algo que ainda assombra a sua vida. O filme é, portanto, um retrato de um processo de luto. Esta característica é reforçada numa das cenas mais importantes da curta, quando o homem se aproxima de um poço e para lá atira uma fotografia a arder: o poço é escuro e fundo, e apenas se vê, por momentos, um sinal de luz da chama, prestes a apagar-se. É, portanto, uma luta interior do homem, que se desfaz de uma ausência, atirando-a para o vazio.

Em *Corpo e Meio* há também uma primeira tentativa de documentar a cidade (que tinha ficado escondida nos filmes anteriores, especificamente localizados), nomeadamente o Porto (algo decorrente do facto de ter sido uma encomenda), que é retratado como uma cidade fria — em consonância com a história da personagem principal —, rude, áspera, feita de um nevoeiro matinal (apenas veremos o início da manhã e a noite): veem-se o rio Douro e a ponte D. Luís. Há mesmo um plano que contrasta uma cidade nova, vista ao longe no horizonte, com esta cidade antiga, feita de prédios gastos e velhos. É nesta discussão que surge um dos planos mais fascinantes do filme: a câmara faz um movimento de aproximação à personagem principal, que está a cortar ferro; essa atividade produz faíscas amarelas intensas, cuja luz ilumina toda a cena, contrastando com um azul-escuro do início da noite; entretanto, o movimento continua e revela, ao fundo, as luzes dos carros no movimento de regresso a casa (não há profundidade de campo e, por isso, esse conjunto de carros é apenas uma mancha de cor). A beleza visual da cena contrasta também com o excessivo isolamento do homem, uma quase ausência da vida social. Para além disso, esta cena mostra como Aguilár procura passar de um cenário concreto, visível e narrativo, para uma abordagem quase abstrata, onde a cor e a luz constroem um ambiente visual.

Em suma, esta primeira fase lança algumas propostas importantes na obra do realizador: o minimalismo narrativo, a importância da construção visual, as personagens em situação de fragilidade afetiva, a montagem como meio primordial para a construção do filme.

3. Ensaios de documentário experimental

Logo depois de *Corpo e Meio*, Sandro Aguilár é convidado a realizar um filme no contexto do décimo aniversário do Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde. O tema proposto é, literalmente, o número 10. O resultado, surpreendente na carreira do realizador, foi *Remains*, um filme puramente conceptual e próximo de um conceito de instalação: “(...) no caso da proposta [deste filme] (...) havia um tema, o 10. Eu parti desse número, o dez, e inverti, e aquilo para mim são os

dois compassos, o zero e o um, quase como um código binário. Existência e não existência.” (Ribas, 2010: 86)

O filme é dividido em duas partes distintas. Na primeira vemos imagens do que aparenta ser uma casa abandonada: teias de aranha, pó que circula, detritos, imperfeições microscópicas, paredes com manchas, penas e carcaças de pássaros. Tudo é filmado em planos muito aproximados com uma câmara à mão, também ela imperfeita. A imagem digital por vezes deteriora-se e as cores são metálicas. O som — uma espécie de som de pó num disco de vinil e também sons de vento — remete para um cenário apocalíptico e final. Assim, nesta primeira parte apresenta-se uma ideia de ausência, de final dos tempos, de imperfeições e até mesmo de destruição. No final desta primeira parte veem-se mesmo, em planos gerais, corredores e portas de uma casa abandonada. A presença humana anterior é notada (através de documentos escritos, por exemplo) e reforça-se o estado de abandono.

Na segunda parte, o filme transforma-se numa dança feliz de medusas, ao som de *If You Go Away*, a versão em inglês da música de Jacques Brel (*Ne Me Quitte Pas*), interpretada por Scott Walker. É uma montagem particularmente próxima entre a imagem e o som, deixando a dança das medusas fluir, num movimento pulsante, muitas vezes totalmente abstrato. É como se propusesse ao espectador experienciar a liberdade daquela medusa, que representa uma ínfima medida do cosmos. A letra da música canta o amor entre duas pessoas ou o que seria desse amor na ausência de uma delas. É, portanto, um momento de excesso romântico.

Remains funciona através da fricção que as duas partes estabelecem entre si, sobretudo nas camadas visuais e sonoras: entre o metálico e o cinzento da primeira parte e o azul esverdeado da segunda; entre o som do silêncio e a música romântica. Esta fricção opõe dois estados do mundo: entre a depressão da ausência e a euforia da presença e da vida. Aguilar assinala um “conflito visceral” e “quase biológico: entre a aridez da primeira parte (...) e aquela coisa quase microscópica, mas explosiva e ultra-romântica” (Ribas, 2010: 83). Por isso mesmo, o filme funciona como uma abertura de uma nova fase de Aguilar, menos presa no formalismo narrativo e pictórico da primeira fase.

Depois de *Remains*, Aguilar tem o período de tempo mais longo sem filmar, até que nos apresentará, de seguida, dois filmes que se aproximam muito na sua tentação documental: *A Serpente* e *Arquivo*. Estes filmes são muito importantes nesta fase de transição porque, de certa forma, fazem uma síntese do trabalho criativo de Aguilar, assim como propõem novas hipóteses. Na verdade, são ambos documentários experimentais, quase utilizando o modelo de fricção de *Remains* e contrastando duas partes distintas, onde a primeira, puramente documental, é sabotada por uma segunda, que chamaríamos de ficcional (mesmo que minimalista).

No primeiro desses filmes, *A Serpente* (também rodado em vídeo digital), Aguilar traça um paralelo entre a vida e os objetos. Uma primeira sequência, segue uma criança — primeiro, a ser cuidada por uma mãe especialmente ternurenta; depois, a experimentar vestidos numa loja (supõe-se que para uma cerimónia especial); finalmente, o realizador segue essa menina em casa, enquanto ela vê televisão. Esta primeira parte é quase filmada como um diário familiar: ouve-se a família a comentar que o vestido fica bem, e o espaço caseiro onde ela vê televisão é seguro e tranquilo.

Depois, numa segunda e longa sequência, o realizador analisa, intensivamente, manequins na montra de uma loja (que se supõe ser a mesma da primeira parte), à noite. O contraste é também dado pelos tons azulados desta sequência (na primeira parte, o tom visual é mais naturalista), e os manequins são analisados através de planos muito aproximados e fixos, de diversos ângulos e nos mais diversos pormenores (as roupas, os braços, os bustos, etc.). O movimento exterior (do mundo) é dado pelo reflexo da janela que nos separa desses manequins e pelo som silencioso da noite urbana (por vezes ouve-se uma ambulância ao fundo, outras vezes carros que passam). Nesta sequência é particularmente interessante um dos planos finais, quando Aguilar filma um manequim-homem que fita diretamente a câmara: o seu olhar é intimidante, estabelecendo mesmo um diálogo com o espectador que o observa (e passa a ser, assim, observado).

É mais ou menos na parte final de *A Serpente* que o filme explode narrativamente: sabota toda a sequência anterior — que, diríamos, é manifestamente lenta, mesmo que por vezes aterrorizante — através de uma componente sonora realista, ao acrescentar o som de um acidente violento de

carro (que nunca veremos), seguida de gritos de um homem e do choro de uma criança. Há um nítido crescendo dramático neste som, ajudado por uma banda musical com um coro de crianças. É um intenso sobressalto dramático, expondo a vulnerabilidade do que se mostrara até então. Logo depois, o som regressa ao naturalismo da noite urbana e termina num plano geral da montra, com todos os manequins. Um alarme estridente dispara. Os contrastes de *A Serpente* jogam, assim, entre a vida humana e a vida dos objetos. É o próprio cinema que lhe dá vida e memória (ao mostrar aos manequins um acidente dramático): eles são testemunhas do teatro do mundo e participam dele.

Em *Arquivo*, Aguilar assume também a tentação de tentar identificar e filmar diferentes objetos e ambientes. Na própria lógica de um arquivo, o cineasta inicia o filme mostrando corpos humanos conservados num museu de história natural. De seguida, mostra-nos uma casa à beira-rio (talvez de um pescador): há sinais de presença humana (uma mesa posta para jantar), mas não se vê ninguém. Por vezes, esta presença aparece, mas totalmente desfocada, como se fosse irrelevante para a narrativa. Logo de seguida temos um dos planos mais enigmáticos de toda a obra de Aguilar: durante quatro minutos vemos um peixe a lutar pela sobrevivência, fora de água, em cima de uma banca. É um momento de passagem: o peixe está fora do seu ambiente natural e não resiste. A ordem das coisas é alterada. De certa forma, toda a construção do filme aponta para uma espécie de vida exterior ao homem. Nesse sentido, a cinematografia aproxima-se destes sinais, mais uma vez privilegiando o plano muito próximo e a ausência de profundidade de campo. Isso é evidente no grande plano colado às membranas do peixe, que luta para sobreviver, mostrando como o filme procura a respiração não-humana.

Também como em *A Serpente*, quando o filme está bem avançado no seu dispositivo documental, *Arquivo* lança uma hipótese de narrativa. Ouvimos uma voz *off*, de uma locutora de rádio, que vai relatando, em modo noticioso, uma grande cheia que houve em Faro e da forma como isso afetou a urbanidade da cidade. A banda sonora simula um tom dramático e narrativo nesta fonte noticiosa. É a primeira vez no filme, e talvez a primeira vez em toda a obra de Aguilar, que a música adquire esta pertinência. Ao mesmo tempo, as imagens mostram uma vila piscatória à beira-mar, logo sucedida por imagens do rio ao lusco-fusco,

com peixes a saltar da água. Há uma proposta de sobressalto dramático que é uma hipótese, um esboço de narrativa, que fica por concretizar, se pensarmos nos modelos tradicionais, mas que põe em causa a serenidade tensa dos momentos anteriores. De certa forma, em *Arquivo* ensaia-se um embate entre o homem e a natureza, que, aliás, se prolongará em outros filmes. As coisas, a natureza e as invenções do homem surgem no filme como fragilidades do tempo, inseguras, impreparadas para os cataclismos.

Tanto *Arquivo*, como *A Serpente*, e até mesmo *Remains*, são experimentações de género, convocando o fantástico pela sua capacidade de criar tensão e de provocar o espectador; e pela sua estranheza na aproximação aos objetos, que parecem fantasmas do mundo natural. Como Aguilar nos confirma: “Há um modo de cinema fantástico, [de] que sempre gostei. E dessa mistura nasce aquilo que faço. Não é um cinema metafísico por si, nem um cinema de género (...) mas são filmes que juntam essas duas coisas aparentemente opostas, e juntam-se porque não faço qualquer tipo de hierarquia.” (Ribas, 2010b: 90 - 91)⁵

4. Um movimento de síntese

As pistas lançadas pela fase documental de Aguilar são levadas mais à frente pela obra subsequente do realizador. Para este novo movimento, foi determinante a primeira longa-metragem do cineasta, pela necessidade de concretizar narrativamente uma duração muito maior. Diríamos, portanto, que *A Zona*, de 2008, denota um esforço de procura de um novo modelo cinematográfico.

Enquanto filme com bastantes pistas narrativas (por comparação com obras anteriores), *A Zona* não deixa de ser um filme labiríntico. No entanto, tentemos um esboço de sinopse: há duas personagens principais, Rui e Leonor. Os dois encontram-se num hospital: ele vela o seu pai, que parece estar em coma profundo; ela entra de urgência, vê o marido morrer e dá à luz um filho prematuro. O filme sugere uma possibilidade futura para os dois, embora ela

5) Noutra passagem, Sandro Aguilar dirá mesmo: “*A Serpente* era, literalmente, uma adaptação estranha de *Village of the Damned* [de Wolf Rilla], que é um filme dos anos ‘60, de série B, que teve o seu *remake* feito pelo John Carpenter [1995].” (Ribas, 2010b: 90)

seja sabotada por um novo acidente que ambos têm de mota. Para além disso, são esboçadas outras linhas narrativas, como por exemplo: uma sequência do passado de Rui, enquanto criança, passeando com o pai (é sugerido que a mãe tem uma depressão que a faz não querer sair da cama); e outra sequência — aparentemente sem ligação narrativa com a história principal do filme —, em que um casal vive numa barraca, rodeado de cães (no que parece ser um canil improvisado). Para além disso, seguimos vários momentos das personagens principais, especialmente de Rui, que parece ter uma rotina definida, intercalando o seu apartamento com outra casa (que supomos ser do doente terminal que está no hospital), e também as suas viagens de mota pela cidade. Com Leonor, vemos também uma cena em que aprende os cuidados a ter com o seu bebé prematuro.

No entanto, no final da primeira hora de filme — e apesar de existirem já movimentos não lineares —, a narrativa entra numa nova *zona*, que não saberemos se é uma projeção de um dos personagens, se é um sonho, ou se é mesmo um momento anterior ao início da narrativa fílmica. Este movimento é duplo: começa com uma viagem de mota de Rui e Leonor, que saem do hospital (imediatamente antes, ambos ouvem um homem da funerária a ler o rascunho da notícia da morte do marido de Leonor, que será publicada nos jornais). Essa viagem é interrompida por um acidente (do qual perceberemos muito pouco). Nesse momento, o filme perde a lógica narrativa, desde logo a partir de uma longa sequência em que o realizador filma, em grande plano e sem profundidade de campo, um bebé numa incubadora: subitamente, ele chora, como se sentisse o acidente da mãe. No entanto, talvez esta seja já uma leitura parcial: não saberemos se aquele é o seu filho, e apenas se pode depreender uma relação pela montagem sucessiva das cenas. De certa forma, pelo dispositivo criado, percebe-se que as sequências que se iniciam são projeções de Leonor, quer sejam da sua memória ou de sonho; ou, simplesmente, de uma relação sentimental motivada pelo cinema.

A sequência seguinte passa-se num grande escritório, onde acontece uma festa fora de horas, à noite. Esta é uma situação pouco realista e não parece ter uma relação lógica com os momentos anteriores. Por isso, a caracterização geral causa estranheza: há variadíssimos personagens adultos, quase todos bêbados, mas também crianças (uma árvore de natal sinaliza o motivo da festa); a presença

de Leonor e Rui não parece verosímil em relação às suas histórias individuais, até porque ambos dançam juntos; numa das cenas, um homem brinca com uma criança (esse homem é representado pelo mesmo ator que fora o marido de Leonor, numa cena muito anterior, dentro da ambulância); e há também situações que parecem simbólicas, como a de uma mulher bêbada que está quase nua e de cujas pernas começa a escorrer sangue. Para complicar, há uma deslocação espacial: a festa é transferida para a praia, onde Leonor quase se afogará (sendo salva por Rui). No final desta sequência, voltamos ao que chamaríamos de *presente* — o acidente de mota —, com os bombeiros a chegarem ao local. Logo de seguida, o filme termina.

A Zona é um filme que se concentra em gestos banais das personagens em circunstâncias extraordinárias. Por isso mesmo, é normal a câmara concentrar-se nos rostos, tanto no de Rui (em mais uma atuação muito *low profile*, quase sorumbática, do ator António Pedroso), como no de Leonor. Todas as personagens parecem viver da solidão, sem espaço social válido (aliás, os espaços sociais — como o hospital e a festa — são locais onde as pessoas estão *fora* do seu contexto natural).

Também a representação da cidade é interessante em *A Zona*: há uma opção pelo uso de locais anódinos, comuns, como as autoestradas ou os blocos habitacionais. Movemo-nos, portanto, numa cidade periférica, e daí, também, a presença intensiva da floresta como um espaço de transição. Para além disso, o hospital surge como o espaço central, possivelmente *a zona* de transição entre a vida e a morte: “A zona do título português refere-se ao espaço emocional do hospital, onde muita da ação tem lugar, mas pode igualmente referir-se a um espaço lynchiano e liminar entre a vida e a morte, onde a narrativa familiar e a lógica temporal se encontram suspensas” (Corless, 2008)⁶. O hospital é mostrado como espaço límpido e higiénico, sem marcas: por um lado, representando o fim, mas também supondo o início. Por exemplo, há duas sequências longas e quase

6) Tradução do autor. No original: “The zone of the Portuguese title refers to the emotionally-charged space of the hospital, where much of the action takes place, but equally could refer to a Lynchian liminal space between life and death, where familiar narrative and temporal logic is suspended.”

documentais no hospital: num caso, vemos o corpo inerte de um doente em coma, a ser limpo; no outro, o já citado exemplo de um bebé numa incubadora.

A Zona ensaia um filme que colocaríamos num estado entre o narrativo e o pós-narrativo e não linear, procurando construir atmosferas visuais e emocionais e oferecendo momentos de uma realidade alternativa. A montagem acompanha este programa do realizador: as cenas são muitas vezes montadas através de uma ligação emocional ou simplesmente através de um vínculo simbólico (tanto por continuidades como por contrastes). A banda sonora privilegia certos aspetos, ressaltando determinados sons que deixam de ser naturalistas (como o respirar de Leonor na cena inicial na ambulância). A densidade visual opta por favorecer um excesso de luz, criando diversos planos intermédios (como a presença de luz em primeiro plano, sobrepondo-a ao objeto de atenção do enquadramento). Este privilégio da luz no enquadramento reforça uma necessidade de sublimação estética, que nos parece ser importante para a definição de uma determinada tonalidade visual com implicações na leitura do plano e das suas diferentes dimensões.

A Zona teve uma complicada estreia, tanto em festivais como no circuito comercial, ganhando uma aura de filme difícil e opaco, perdendo muitos espectadores nas suas sessões: “[houve um] ‘misto de fascínio e de indignação’ que recebeu *A Zona* nos doze meses que passaram desde a sua primeira exibição no IndieLisboa 2008, ao longo de uma série de festivais europeus, entre os quais Locarno e Londres” (Mourinha, 2009). Parece-nos que esta experiência do impacto do filme na audiência afetou o filme seguinte, onde Aguilár tenta atingir um equilíbrio de síntese interessante, promovendo uma componente narrativa mais acentuada. Com *Voodoo*, o realizador propõe, por isso, um desenvolvimento das ligações entre as personagens que agora têm mais psicologia que nos projetos anteriores. Ao mesmo tempo, o filme prolonga as investigações documentais sobre o espaço. É nesse sentido que este é um filme de equilíbrio, de um jogo intenso de contrastes entre estas duas dimensões. Será interessante, neste aspeto, fazer uma análise mais detalhada a esta estrutura, colocando todo o filme em sequência:

- Sequência 1: Paulo (um dos protagonistas) entrega o seu filho ao padrasto; percebe-se que ainda não foi buscar todas as roupas a casa da ex-mulher. Conhecemos melhor a personagem, que parece ausente da vida. Uma voz *off* em inglês (como se fosse um disco de instruções) relata os problemas comuns do *medo de voar* (relacionando, visualmente, este problema com o nosso protagonista). Numa consulta, no médico, percebe-se que Paulo vai regressar ao trabalho.
- Sequência 2: Imagens de uma turbina, seguidas de um espaço que parece uma grande garagem com máquinas industriais; há também uma cena com uma sala de arquivo e secretárias (e algumas pessoas, anónimas para a narrativa).
- Sequência 3: Paulo está no trabalho, numa espécie de balneário com vários cacifos; pela primeira vez vemos Laura (a outra protagonista); a montagem supõe que os dois estão perto e que a história os juntará.
- Sequência 4: Entramos num espaço onde fazem testes a partes de avião; há pessoas e máquinas que fazem gestos que parecem ser-lhes comuns; vê-se uma imagem de um grande motor de avião a sofrer testes de resistência à humidade.
- Sequência 5: Paulo e Laura estão numa ação de formação em suporte básico de vida; os dois são chamados para fazer experiências com um boneco; Paulo faz as tarefas mecanicamente; Laura tem um ataque de riso incontrolável.
- Sequência 6: Voltamos à oficina de aviões, em gestos diários. De novo aparece uma grande turbina de um motor de avião. Em grande destaque, no centro do plano, aparece uma espiral.
- Sequência 7: Laura e Paulo estão num grande refeitório, solitários; Laura fala ao telemóvel com um agente imobiliário, pedindo informações

sobre uma casa; voltam à ação de formação; Paulo é convidado a simular uma situação de pânico com um passageiro (mas, nitidamente, ele continua ausente; ele é que parece estar em pânico).

- Sequência 8: Imagem do céu ao final da tarde; imagem do horizonte já de noite.
- Sequência 9: Laura e Paulo estão num avião: prossegue a sessão de formação; é nesta sequência que Laura e Paulo se sentam, um frente ao outro; parece haver quase uma junção de olhares, mas Laura afasta-se.
- Sequência 10: Oficinas vazias de pessoas; é claramente o final do dia de trabalho; ecrãs de computador substituem os humanos. Os créditos finais surgem sobre a sala onde alguém arruma o boneco que fora usado na ação de formação.

A montagem destas sequências, em contraste umas com as outras, permite misturar dois registos opostos: a ficção e o documentário. É neste filme que Sandro Aguilar faz esta junção com mais clareza, permitindo fazer uma abertura para o espectador. Mas talvez a novidade mais saliente de *Voodoo* seja a da utilização de uma densa banda sonora, que se sobrepõe aos ruídos de cena e aos diálogos: trata-se de música que Aguilar coloca estrategicamente durante a narrativa (em qualquer uma das sequências); música dramática e clássica que pressupõe uma determinada expectativa de género, como uma sugestão romântica ou melodramática. Esta sugestão é reforçada pela utilização dos contracampos, associando, implicitamente (e pela montagem), Paulo e Laura. No entanto, esta sugestão nunca é preenchida e as personagens mantêm-se sós. De resto, o filme mantém as recorrências do cinema de Aguilar: personagens ausentes, em momentos de vida particularmente frágeis (aliás, *Voodoo* é o filme mais explicativo do realizador em relação a estas fragilidades); o confronto dessas personagens com a vida social e com o espaço; picos dramáticos sem consequência, como o riso descontrolado de Laura no meio da narrativa. Nas sequências documentais também se depreende uma vontade de ver a vida dos objetos, o que está para lá

do olhar humano (há, por exemplo, um plano de pormenor de uma conduta que vibra com a força do ar). Para Aguilar, a forma de se posicionar neste filme é mais “ambígua”: “Às vezes parece um filme completamente abstracto; às vezes parece um filme de relações entre as personagens; outras vezes essa relação está constantemente a ser sabotada” (Ribas, 2010b: 89). Neste sentido, a montagem paralela — Aguilar (Ribas, 2010c) chamar-lhe-á “narrativa parentética” — coloca as categorias ficcionais e documentais ao mesmo nível, propondo uma transferência de significados entre elas e, mais do que isso, uma igualdade no seu valor intrínseco.

O filme seguinte, *Mercúrio*, pode também ser lido numa espécie de prolongamento de *Voodoo*. Na verdade, *Mercúrio* utiliza as mesmas duas personagens (interpretadas pelos mesmos atores), no que diríamos ser um momento posterior (ou anterior) à narrativa de *Voodoo*. Num sentido literal, a narrativa conta-nos um pequeno momento na vida de duas personagens: um homem e uma mulher que se encontram num parque de estacionamento. Há um fragmento de história: percebemos que o homem é pai e que está a passar a tarde com o seu filho, provavelmente na sequência de um divórcio; ele deixa o filho no seu carro e encontra-se com a mulher numa espécie de momento de liberdade (ela dir-lhe-á “até já”, supondo que se encontrarão mais tarde, mas noutro contexto social).

Tanto *Voodoo* como *Mercúrio* sugerem uma vontade de analisar e experimentar a construção das cenas, numa mistura híbrida entre ficção e documentário. Isso é particularmente visível nas sequências iniciais e finais de *Mercúrio*, onde Aguilar explora o local numa forma temporal e espacial. Há quase uma vontade de descobrir fantasmas naquilo que poderíamos chamar de naturezas mortas (as árvores do parque ou os carros vazios). Esta aposta narrativa tem uma consequência estética: a exploração visual de Aguilar é particularmente minuciosa, construindo quadros visuais (não há movimentos de câmara) muito bonitos, fazendo a exploração de cor e a densidade visual; há diversas camadas sobrepostas nos planos finais, incluindo os reflexos dos vidros dos carros. A luz é, assim, o elemento cinematográfico dominante, implicando, como já atrás explicitámos, uma leitura emocional.

Ambos filmados em digital, e com o mesmo diretor de fotografia (Rui Xavier), os filmes marcam um momento particular na cinematografia de Aguilar (*Mercúrio* foi, aliás, uma espécie de filme caseiro, filmado num curtíssimo espaço de tempo, com uma equipa reduzida), em que o realizador explora dois caminhos que entram em conflito: o do olhar visual sobre a realidade e o da introdução do cinema narrativo. Em *Mercúrio*, ficamos a meio do caminho, percebendo, no entanto, que o que interessa são mesmo esses interstícios do tempo: onde a emoção pode ser sentida num pequeno abraço ou murmúrio. Ou apenas olhando para as árvores ao vento. Nestes dois filmes, Aguilar propõe “um jogo” — “uma alternância entre um lado selvagem” e uma vida normal.

“Simplesmente e ironicamente, essa selva encontra-se no meio da cidade, [e eu pretendo] domesticar um lado selvagem que possa existir no humano e torná-lo civilizado, de alguma forma. E o contrário: sair desse lado civilizado e [as personagens] encontrarem, no caminho, timidamente, esse lado selvagem.” (Ribas, 2010c)

A luta entre a civilização e a natureza é também o tema dominante de *Sinais de Serenidade por Coisas sem Sentido*, o último filme de Aguilar. Partindo de um texto inicial⁷ — dito por uma criança em voz *off* —, Aguilar explora as contingências da natureza e o seu paralelismo com o comportamento humano. O filme não tem uma narrativa linear, mas antes personagens (entre outros, voltam a surgir, no filme, Isabel Abreu e Albano Jerónimo) em determinados momentos da vida. O tom geral é dado pela presença de cientistas — tanto em laboratórios como em trabalhos de campo, no meio da natureza — e pela sua relação com os elementos naturais. Em pequenos elementos narrativos (o sussurro de uma criança ou um telemóvel que não se atende), percebe-se que Aguilar coloca as suas personagens depois de uma perda ou de um conflito de que nada sabemos. Este é um filme que mantém a dupla relação entre um esboço

7) Excerto de *Lunário Perpétuo* (Cortez, 1955: 235-236), um livro muito antigo, escrito ainda no séc. XVI por Jerónimo Cortez. Foi publicado em português, pela primeira vez, no séc. XVIII, com tradução de António da Silva e Brito. Trata-se de um manual muito popular, oferecendo, entre outras coisas, prognósticos sobre os comportamentos da natureza e do tempo.

narrativo (as personagens que acompanha) e uma ligação documental à natureza. A banda sonora prolonga a caracterização de género, colocando algumas cenas no domínio de um terror ou fantástico. De certa forma, *Sinais de Serenidade por Coisas sem Sentido* arrisca mais um pouco que *Voodoo*, mas mantém os pressupostos essenciais do cinema de Sandro Aguilar.

4. Conclusão

Tentámos fazer uma panorâmica sobre os filmes de Sandro Aguilar durante os últimos quinze anos. Pretendemos demonstrar que o seu cinema tem passado por diferentes fases, procurando desenvolver novas investigações sobre aspetos importantes da narrativa, da fotografia ou do formato documental. Essas investigações demonstram como o cinema de Aguilar está colocado no centro da experimentação, através de uma exploração de novos caminhos (ele mesmo diz que não lhe interessa o cinema clássico).

De forma essencial, parece-nos que este cinema vive da vontade de sublimar os fragmentos narrativos e de lhes dar uma vida em si mesmos. Por essa razão, faz sentido que a construção visual do plano seja tão ínfima: há uma vontade de festejar o plano esteticamente e de o tornar uma potência em si. Essa luz que ilumina os objetos permite, assim, um novo olhar, uma nova forma de ver a vida interior. É esse o ponto de partida para todas as sequências documentais e é essa a definição da *mise-en-scène* do realizador: ressaltar aquilo que está *perdido na cena*, para que seja tão importante como a narrativa invisível que se passa à superfície. Também por isso, Aguilar despreza a narrativa clássica. Ao cineasta interessa-lhe fornecer esboços, pistas narrativas, sem os concretizar dramaticamente. Os filmes ficam, por isso, em suspenso, mas é essa a proposta do realizador, como também nos confirma Vasco Câmara, quando fala a propósito de *A Zona*: “De ampliação em ampliação, chegámos à sua longa-metragem (...) e não há enigma a resolver, segredo a desvendar. Sem que o filme deixe de ser poderosamente enigmático. Porque o que *A Zona* nos diz é que temos de viver com o(s) enigma(s). E encontrar aí o nosso conforto.” (Câmara, 2009)

Em termos humanos, Aguilar propõe a banalidade da vida comum, ao não impor o melodrama e a bastar-se com os gestos das personagens. Isso é notório porque ao cineasta interessa um microcosmos: um momento particular da vida e da emoção, mesmo que mínima, desse momento. Em todos os filmes de Aguilar, percebe-se que lhe interessa uma espécie de *falta*, de um elemento qualquer que provoca conflito: a ausência de uma mulher em *Corpo e Meio*, a morte em *A Zona*, um passado que atormenta os protagonistas em *Voodoo*. Isto é, algo que assombra as personagens. Ao mesmo tempo, há um movimento redentor nos seus filmes, algo que abre uma possibilidade, como nos diz o próprio cineasta:

“(...) faço com que tudo vá para um território físico e emocional a que chamo ‘a zona’, mas nenhuma destas linhas é interrompida. Não atingi com isso nenhuma tranquilidade, mas este território faz uma espécie de nivelamento, e isso é apaziguador de certa forma. Tem a ver com a minha forma de olhar o mundo. O mundo não é plácido, está cheio de conflitos e predadores e presas, mas tudo se transforma em tudo e, isso sim, é qualquer coisa que me anima.” (Mourinha, 2009)

Como tentámos provar, a análise pormenorizada destes filmes também nos revela que um dos objetivos de Aguilar é trabalhar uma zona de fricção entre a ficção e o documentário; entre a hipótese de personagens e o drama, e o estudo sobre as coisas e os objetos:

“Mas de certa maneira o assunto d’*A Zona* já vinha sendo explorado em algumas curtas-metragens, aí sem evidência física de uma morte, e uma inquietação qualquer associada a isso, e uma livre associação que é a minha forma de olhar para as coisas como realizador, se calhar como pessoa, esta ressonância dos objetos, esta forma do imaterial se tornar material e do material se tornar imaterial. Muitas vezes estou a olhar para uma parede e estou a sentir uma presença na parede; ou estou a olhar para uma pessoa como se fosse uma natureza morta; e essa transição entre umas coisas e as outras já vinha sendo explorada noutros filmes.” (Queirós, 2010: 174)

O trabalho cinematográfico do autor está no centro da discussão do cinema enquanto linguagem com especificidades próprias, acentuando a particular pertinência de utilização da montagem, da banda sonora ou da construção do plano. Na experimentação destes materiais e do seu jogo com a narrativa e com a realidade, Aguilar trabalha, essencialmente, a partir da desconstrução dos géneros cinematográficos e no centro da sua relação com o espectador: o desafio das expectativas. Por isso mesmo, a densidade do cinema de Sandro Aguilar exige vários estudos parcelares. Neste texto procurámos fazer uma panorâmica crítica aos seus filmes, apontando algumas estratégias comuns e uma ideia de contínua experimentação. Algumas das pistas aqui lançadas exigem um estudo mais aprofundando em confronto com um pensamento crítico.

Referências bibliográficas:

Livro:

CORTEZ, J. (1955), “Lunário Perpétuo”, Lisboa: Parceria António Maria Pereira.

Artigos:

CASTRO, I. (1999), “Conversa com Sandro Aguilar”, in *Curtas-Metragens Portuguesas*, Lisboa: Videoteca Municipal de Lisboa.

QUEIRÓS, L./SIMÕES, P. V. (2010), Sandro Aguilar: “Não faço pitchings, não discuto o projeto, não faço castings, não planifico, não ensaio”, in *Novas & Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, João Maria Mendes (coord.), Lisboa: Centro de Investigação em Artes e Comunicação.

RIBAS, D. (2010a), “O futuro próximo: Dez anos de curtas-metragens portuguesas”, in *Agência, Uma Década em Curtas*, Daniel Ribas e Miguel Dias (coord.), Vila do Conde: Agência da Curta Metragem.

— (2010b), “A poesia do cinema – Entrevista a Sandro Aguilar”, in *Agência – Uma Década em Curtas*, Daniel Ribas e Miguel Dias (coord.), Vila do Conde: Curtas-Metragens CRL.

SEABRA, A. M. (2000), “Hipóteses, modos de ser”, in *Geração Curtas - 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)*, Francisco Ferreira e Luís Urbano (ed.), Vila do Conde: Curtas-Metragens CRL.

Publicações *on-line*:

CÂMARA, V. (2009), “Crítica a A Zona”, in *Ípsilon — Público*, disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=229517> [consultado a 17 de setembro de 2012].

CORLESS, K. (2008), “Uprise (A Zona) Review”, disponível em: <http://www.ica.org.uk/18094/Film/Uprise-A-Zona.html> [consultado a 17 de setembro de 2012].

MOURINHA, J. (2009), “Sandro Aguilar em territórios estranhos”, in *Ípsilon — Público*, disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=230545> [consultado a 17 de setembro de 2012].

RIBAS, D. (2010c), “Em Foco: Sandro Aguilar”, disponível em: <http://festival.curtas.pt/blog/?id=7> [consultado a 17 de setembro de 2012].

— (2011), “Último Cinema Português: Experimentação formal e narrativa”, in *A Quarta Parede*, disponível em: <http://www.acuartaparede.com/ultimo-cinema-portugues/> [consultado a 28 de setembro de 2012].

Filmografia:

Arquivo (2007), Sandro Aguilar, Portugal.

A Serpente (2005), Sandro Aguilar, Portugal.

A Zona (2008), Sandro Aguilar, Portugal.

Cadáver Esquisito (1997), Sandro Aguilar, Portugal.

Corpo e Meio (2001), Sandro Aguilar, Portugal.

Estou Perto (1998), Sandro Aguilar, Portugal.

Mercúrio (2010), Sandro Aguilar, Portugal.

Remains (2002), Sandro Aguilar, Portugal.

Sem Movimento (2000), Sandro Aguilar, Portugal.

Sinais de Serenidade por Coisas sem Sentido (2012), Sandro Aguilar, Portugal.

Voodoo (2010), Sandro Aguilar, Portugal.

Estrada de Palha, de Rodrigo Areias: Este *western* é para mim

Eduardo Paz Barroso

Resumo: *Estrada de Palha* (2011) é o filme mais marcante de Rodrigo Areias (1978), realizador com incursões no documentário, mas que tende a afirmar-se, essencialmente, como ficcionista. Com uma actividade multifacetada, onde cabe a produção (*Bando À Parte*), assina também diversas experiências no domínio da videoarte e da criação de vídeos musicais. Exibindo um crescente perfil de Autor, que julgamos importante analisar, considerámos que a sua presença numa obra dedicada ao estudo da nova geração de cineastas portugueses faria particular sentido. Do seu percurso recente, mas já notável, destacamos a dupla premiação no Festival Curtas de Vila do Conde (distinguido na “Competição Nacional” e com o “Prémio do Público”) na edição de 2008, com *Corrente* (2008), sobre um mineiro e uma personagem feminina, ambos tentados por um rio que os pudesse arrastar na sua corrente. A sua primeira longa-metragem, *Tebas* (2007), é inspirada no imaginário do *road movie* apreendido em Jack Kerouac, mas onde se desenvolve um confronto com a tragédia clássica: o teatro grego transportado para o asfalto. Com *Golias* (2010), regressaria ao Curtas, exibindo uma obra sobre os intervalos entre as actuações de um palhaço nem sempre com disposição para entreter, e voltaria ao Curtas.

No trabalho deste realizador é também de destacar uma forte e inspiradora vocação musical. Registe-se a sua ligação a Paulo Furtado, o The Legendary Tiger Man, e a Rita Redshoes, que confere a *Estrada de Palha*, com música de ambos, uma singularidade que o molda numa versão de filme-concerto. É precisamente com esta obra que recoloca no panorama mais recente do cinema português a tradição do *western* enquanto género cinematográfico por excelência. E reflecte acerca da sua reformulação e desconstrução. Muitos dos espectadores de *Estrada de Palha* terão certamente pensado: “Este *western* é para mim!”¹

Palavras-chave: *western*; Bazin; *cliché*; desobediência; democracia.

1) Referência a um célebre anúncio do início da década de 90 criado por Edson Athayde para a *Telecel*, onde um pastor atende uma chamada telefónica no meio da serra e do seu rebanho de ovelhas, e exclama “Tou xim, é para mim!!!!” Na circunstância, explora-se o facto de *Estrada de Palha* aludir de forma explícita aos trajectos que os pastores transumantes percorriam em Portugal com os seus rebanhos. *Estrada de Palha*, sublinha o realizador, era o nome dado à parte mais perigosa do trajecto (Curtas Vila do Conde, 2011: 154).

A verdade é que se torna muito difícil escrever sobre o *western* e a sua reconfiguração depois de *Django Libertado* (2012), de Quentin Tarantino, uma obra-prima que remete para outro âmbito de reflexão tudo quanto se possa dizer e investigar acerca da relação do *western* com a política e, neste caso, com o racismo e com a actualidade. A estetização da violência, o diálogo entre a sua dimensão gráfica, o esmagamento psicológico e a brutalidade da História encontram neste filme uma criatividade e uma eloquência sem par, onde as palavras e a articulação dos diálogos são duelos consecutivos. *Django Libertado*, caso Rodrigo Areias o tivesse visto antes (o que não era possível, dado o seu filme ser anterior), teria sido outra inevitável influência presente no seu horizonte de referências. Descontadas todas as distâncias e mais alguma, não deixa de ser curioso constatar agora uma coincidência entre ele e Tarantino na sedução por um género que não falha.

No caso de *Estrada de Palha*, trata-se de inscrever uma realidade portuguesa num conjunto de arquétipos de um género cinematográfico que, nas palavras de Bazin, significa “o cinema americano por excelência” (Bazin, 1992: 231), e dar-lhe, a partir desta nossa realidade, um sentido contemporâneo. O resultado consiste em criar uma narrativa lúdica, onde o realizador manifestamente se diverte (e nos diverte) a manusear códigos do *western*. Mas, por outro lado, implica a câmara numa reflexão moral sobre o presente português e a traumática falta de expectativas que tanto o perturba. Do ponto de vista do realizador, o actual estado das coisas (leia-se a nossa realidade político-social) “nunca vai mudar”². Nessa medida, este filme é também uma interpelação do estado amorfo em que vivemos e do desencanto que tantos manifestam em relação à democracia: “A culpa é sempre dos outros quando no fundo é sempre nossa”, diz ainda.

O argumento de *Estrada de Palha* (escrito pelo realizador) situa a ação no início do século XX em Portugal. Corria o ano de 1908, num período pós-regicídio e anterior à implantação da República. Época de convulsões e transições onde os princípios que norteiam a justiça são corrompidos e as fronteiras entre a ordem e a desordem ténues. O filme conta a história de um antigo pastor, Alberto Carneiro (Vitor Correia), que frequentou o seminário mas não tinha vocação

2) Cf. artigo de Jorge Mourinha “Não haverá sangue”, *Ípsilon — Público*, (26.06.2012).

para eclesiástico. No início do filme vamos encontrar este personagem num lugar de certo modo estranho, tocado por uma imensa paisagem branca, na Lapónia. Ali recebe uma carta, apelo dramático ao seu regresso a Portugal para vingar a morte de um irmão também pastor de ovelhas. O espectador é desta forma apresentado ao personagem nuclear, um justiceiro que se faz acompanhar por um texto que anda a traduzir. Alberto chega de longe, como um estranho, com um livro eloquente e profético à sua maneira: *Desobediência Civil*, de Henry David Thoreau. E confronta-se com um arrogante e exasperante capitão, Bacelo de seu nome (Nuno Melo), que exerce a autoridade de forma discricionária, a título pessoal. Protagonista e antagonista fitam-se e fintam-se, tomando o pulso às situações por entre planos médios, olhares certos e corridas a galope nas planícies alentejanas.



No filme, certos aspectos podem parecer aleatórios. Afinal, o que tem a Lapónia, ou o plano filmado no início do mar Ártico, na Noruega, que ver com a

tradição do *western* e a realidade portuguesa da época? Nada. Nem isso importa. O que realmente interessa é o efeito produzido por essas imagens, tocadas por um clima de alguma estranheza e indecisão, sugerindo uma distância, criando as condições para o justiceiro chegar de longe, enriquecido pelo silêncio e pela meditação. Alberto Carneiro é um *cowboy* tradutor de Thoreau, e que luta contra a resignação. No fundo, este personagem é um *cowboy* muito especial, um pastor “intelectual” que lida com rebanhos e com a natureza humana. Mesmo sem ver aqui uma metáfora cristã, podemos detectar algumas ressonâncias dos ensinamentos de John Ford e da sua preocupação com o valor da integridade. Só ele apresenta com uma eloquência sem paralelo os grandes temas do bem e do mal que se digladiam ante a justeza do olhar patente em imagens organizadas com um sentido plástico e moldadas pela luz.

Luís de Pina (1983) refere várias entrevistas dadas por John Ford ao longo dos tempos e nas quais afirma que a fotografia é essencial. “Considerava o cinema como um meio em que o dramático se impõe através da sua comunicação plástica.” E através dessa plasticidade comunica-se uma visão não-dogmática da realidade e das condutas humanas.

O próprio Ford, numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* conduzida por Axel Madsen, afirma, a dada altura: “Não penso ter conscientemente vestido os meus heróis de branco e os meus maus de negro. A virtude não triunfa sempre, nem na vida nem no *western*. Algumas vezes triunfa e, cá no fundo, acho isso bem.”³ Com efeito, o *western* é um método. No entender de Bazin, isso deve-se ao facto de o cinema ser, graças ao contributo fundamental deste género, “a arte específica da epopeia” (Bazin, 1992: 242). E, como tal, permite a ousadia de uma compreensão inconformada com os critérios morais e estéticos vigentes.

O trabalho de Rodrigo Areias comunga destas preocupações, sem ter a pretensão de elaborar uma retórica do *western*, ou até uma cartografia pessoal. Mas tem a preocupação de o elogiar e de o utilizar enquanto método cinematográfico que assegura a coerência na liberdade de construir um filme.

3) Esta entrevista, intitulada “Cavaleiro Solitário”, encontra-se reproduzida no catálogo John Ford (Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian) relativo ao ciclo apresentado entre Novembro de 1983 e Fevereiro de 1984, em Lisboa. Foi originalmente publicada no n.º 183, de Outubro de 1966, dos *Cahiers du Cinéma*. A citação é da página 120.

Trabalho de pesquisa e questões de influência terão levado, por isso, Rodrigo Areias a ver e rever toda a obra de John Ford, mas também os *western spaghetti* de Sergio Leone, o *Homem Morto* (1995) de Jim Jarmusch, o *El Topo* (1970) de Alejandro Jodorowsky. “A minha intenção era que o filme tivesse uma construção de género e uma desconstrução portuguesa. Era esse o ponto de partida. Não queria fazer forçosamente um filme histórico.”⁴

Estamos assim perante um filme que é, também, um ensaio sobre o *western* e as suas virtualidades, sobre a sua eficácia estética contemporânea, num contexto geográfico e social muito afastado dos pressupostos deste género, o que confere a *Estrada de Palha* uma originalidade particularmente inesperada. Sinal de um fascínio que o realizador pretendeu levar o mais longe que foi capaz e, com o orçamento para uma curta, acabou por conseguir realizar uma longa-metragem à custa de algumas privações e sacrifícios. Mas, no final, parecem ter valido a pena. Podemos encontrar nesta obra uma dimensão metalinguística que implica a opção de recorrer à realização de um filme para especular filosoficamente sobre o destino humano, a errância e até o nomadismo. Temos assim o herói que partiu para a incerteza da Lapónia, insatisfeito com a sua condição, e que volta para que se faça justiça. Temos a procura de valores e de certezas que escapam por entre as vicissitudes, desencontros e convulsões da História, mesmo que estas não apareçam no ecrã com a dimensão de um grande fresco cinematográfico. Instâncias que se combinam com um estado de deriva, uma paixão solitária, simbolizados nos pastores que se deslocam para sul pela *Estrada de Palha*.

De acordo com este raciocínio, há nesta obra de Rodrigo Areias uma pulsão de ensaio cinematográfico, que só a ficção pode viabilizar. O seu *western* não ambiciona rivalizar com os expoentes da mesma linhagem, e, nessa perspectiva, a crítica é sempre, de certo modo, injusta na sua avaliação. Bem mais interessante é observar como funciona o recurso, por parte do realizador, aos códigos universais do *western* e o que significa a sua desconstrução portuguesa (leia-se local) como um processo estético de politização do presente, sem com isso resvalar para um filme “militante”. Embora ancorado na actualidade portuguesa, procurando encará-la de um lugar problematizador. “Para mim, era sempre mais interessante

4) Cf. artigo de Jorge Mourinha “Não haverá sangue”, *Ípsilon — Público* (26.06.2012).

ser uma coisa assumidamente portuguesa, em vez de filmar uma coisa em Itália ou no Sul de Espanha a fingir que era a América” (Areias in Mourinha, *op. cit.*), afirma o realizador. Areias assume, *aqui e agora*, a prática do género e o campo de expectativas para que ele remete — por exemplo acção, violência, a descoberta de uma moral para os “fora-da-lei”, uma gramática que privilegia o *travelling* e a panorâmica para restituírem, como diz Bazin, “a plenitude do espaço” (Bazin, 1992: 240) —, e toma essa matriz cinematográfica como razão para discutir a resignação, e a necessidade de a ultrapassar.

O *cliché* funciona neste contexto como ponto de partida. “A minha ideia era sempre partir desse *cliché* do *western*, para depois o desmontar e tornar numa coisa portuguesa” (Areias in Mourinha, *op. cit.*), esclarece o realizador. A noção de *cliché*, em cinema, implica a repetição e a citação. Quantas mais vezes uma imagem se repete, maior é a facilidade com que o espectador a identifica. O cinema é profícuo na criação de significantes imaginários. E o *western* deu origem a um prodigioso arsenal de *clichés* por detrás dos quais se esconde um sentido específico a desocultar em cada obra em particular. O que demonstra que as suas imagens de marca não correspondem a uma “fórmula gasta, mas a uma forma que se gasta e se renova” (Areal, 2011). No fundo, não existem sentidos “demasiado evidentes”. E, para recorrer a uma formulação que Leonor Areal toma de empréstimo a Denis Levy, o *cliché* funciona nalguns casos como um “operador”. “*Clichés* e estereótipos (...) são imagens congeladas, cujo sentido foi parado” (Areal, 2011)⁵.

Rodrigo Areias joga com a ideia de *cliché*, não para articular um conjunto de imagens-tipo, para as descongelar, mas justamente pelo empenho de desconstrução numa rede de alusões ao género, sem com isso produzir verdadeiramente um efeito de paródia. A sua proposta vai mais no sentido de

5) O ensaio de Leonor Areal, ao desenvolver uma tese sobre a função de imagens que, pela sua repetição, produzem um efeito cultural de fácil reconhecimento, vê no cinema um campo privilegiado de proliferação de *clichés* que se integram na definição de diferentes estilos. No caso de *Estrada de Palha*, trata-se de ver como os *clichés* operam no sentido de um estilo sintetizado em expressões como “um *western* português”, um “*western* rojão” ou no título da crítica de Francisco Ferreira “Por um punhado de ovelhas”. Como se refere no final do citado artigo, os *clichés* encontram-se numa “mutação permanente” e, por isso, estabelecem uma ligação especial à afirmação de um estilo. É neste aspecto que Rodrigo Areias desloca alguns *clichés* do *western*, trazendo-os para um território nacional e singular. Cf. Areal, L. (2011).

interrogar as possibilidades actuais do *western* como atitude perante o cinema. Em *Estrada de Palha* não há duelos, mas existem dilemas.

Ao contrário das produções de baixo custo dos anos 60, que operavam uma *mimesis* sobre o espaço lendário do Oeste Americano, a hipótese assumida pelo realizador é a de (re)construir um imaginário possível do *western*, alicerçado numa identidade portuguesa. O destino e a condição de que se falava há pouco são portugueses e dominam as nossas preocupações mais imediatas. Momento para sublinhar outra característica do filme, que envolve a perspectiva geracional da qual dá testemunho. Não é só a idade do realizador (34 anos na altura em que o filme estreia e é apresentado internacionalmente em festivais). É, sobretudo, um sentimento de confirmação da falência das utopias e o tipo de generosidade decepcionada que suscita, conjugados com uma estética musical onde flui uma teia de cumplicidades firmada em vídeos musicais realizados (entre outras) para criações de Paulo Furtado e que acaba por acentuar uma certa melancolia que as imagens de *Estrada de Palha* por vezes comportam.

O filme tem como pano de fundo uma ambiência político-social instável, onde, à semelhança do que sucede no Oeste Americano, impera a lei do mais forte e a corrupção e a extorsão fazem a regra. *Western* moral, de certo modo, feito de variações e interiorizações das lições de grandes mestres que Areias venera — como compete a quem tem a ousadia de fazer, num contexto de produção financeiramente irrisório, um filme que explora com inteligência a capacidade de sugerir através do que revela, evitando mostrar aquilo que não é tecnicamente viável. Mas nem por isso estão ausentes a vastidão das paisagens, as alegorias e o imaginário dos confrontos coreografados até ao pormenor. E, por esse motivo, nesta obra, encontramos uma contenção dramática do discurso, quando o bom se opõe ao vilão e o mau sofre as consequências do destino.

O Bom, o Mau e o Vilão (1966), de Sérgio Leone, é, de resto, um dos filmes que pairam sobre a abordagem de Rodrigo Areias a alguns lugares portugueses — Castelo de Vide ou o Fundão —, transmutados ficcionalmente num horizonte que se alcança com o ritmo certo de uma história. O enredo descobre então um tempo mítico, para o devolver ao presente, às suas cadências e decepções, e, nessa justa medida, a um espaço político de discussão. E aqui entra em cena o texto de Henry David Thoreau (1817 - 1872), *Desobediência Civil*, que transporta para o

filme um rigor na explicitação ideológica da mensagem a transmitir. Inclusive, as citações que aparecem entre algumas sequências ajudam a que a palavra prevaleça, a par da imagem, com um valor de declaração universal. Como esta, que Areias também refere em entrevistas que deu a propósito do filme: “Percebi que o Estado era deficiente mental. Como uma viúva agarrada às suas pratas, incapaz de distinguir amigos e inimigos. Foi então que lhe perdi o pouco respeito que tinha e passei a ter pena dele.” E, em jeito de comentário, reforça o que parece ser um dos objectivos do filme: “A minha ideia é que temos que nos concentrar naqueles 50 metros que nos rodeiam para os transformarmos num lugar melhor” (Areias, 2012: 8 - 9).



Este apelo à desobediência individual recorda uma forma de resistir, uma não-desistência. Se pensarmos que Thoreau era especialmente crítico relativamente ao pagamento de impostos na América do seu tempo — era um abolicionista e um essencialista preocupado com a satisfação das necessidades fundamentais que garantem a dignidade do homem —, parece lógico que Alberto Carneiro, o

cowboy de *Estrada de Palha*, traga no bolso *Desobediência Civil* (1848), como quem traz consigo um texto religioso que apela a um “governo melhor”. Ou um *Colt 45*...

Questão particularmente legítima em Portugal, em 2012. E mesmo admitindo que pode não existir no plano imediato um “governo melhor”, este *western* português procura a sua respeitabilidade animado pela lição de Bazin, mesmo que isso não seja verbalizado. “Onde a moral individual é precária, só a lei pode impor a ordem do bem e o bem da ordem. Mas a lei é tanto mais injusta quanto pretende garantir uma moral social ignorante dos méritos individuais dos que constituem a sociedade” (Bazin, 1992: 238). Dirigido à consciência individual, insuflando a possibilidade da desobediência, este filme (à semelhança do Thoreau nele citado abundantemente) não se enreda numa demagogia anarquista. Limita-se a falar da necessidade de uma moral, identificada por Bazin como uma das características-chave do *western*.

Ao comentar grandes *westerns* de Raoul Walsh, como *A Grande Ofensiva* (1954), “tirado do que de mais clássico há na história americana”, ou *Colorado Territory* (1949) e *A Caminho da Força* (1951), o teórico dos *Cahiers* realça a qualidade (e as qualidades) dos personagens e o facto de estes interessarem os espectadores devido àquilo que lhes acontece (Bazin, 1992: 249). Ligar o seu destino ao de um personagem desobediente é a proposta que *Estrada de Palha* faz ao espectador, sem lhe piscar o olho, nem fazer proclamações panfletárias.

Aparentemente, a história deste filme não apresenta nenhuma relação imediata com um país onde é comum haver 50 por cento de abstenção em actos eleitorais. Ao sublinhar este facto, o realizador, exhibe um mal-estar e acredita que o cinema o pode suturar. Para Rancière, “sob o nome de democracia, o que está implicado e denunciado é a própria política” (2005: 75). E o que está dissimulado na política tem sido, cada vez mais, uma hegemonia do económico que traz consigo a institucionalização de um estado de excepção. Conceito cunhado por Giorgio Agamben, definível como:

“(…) a abertura a um espaço no qual aplicação e norma exibem a sua separação e uma pura força-de-lei realiza (ou seja, aplica, des-aplicando) uma norma cuja aplicação foi suspensa. Deste modo, a soldadura impossível

de norma e realidade, e a conseqüente constituição do âmbito normal, é operada sob a forma de excepção, isto é, através da pressuposição do seu nexó. Isto significa que, para aplicar uma norma, é preciso, em última análise, suspender a sua aplicação, produzir uma excepção.” (Agamben, 2010: 66)

Transpondo este conceito para o espaço contemporâneo a que o filme alude, deparamos com uma possível identificação entre ficção e realidade, para, mediante o exercício imaginário, aceder à vastidão de um território onde a não-aplicação da lei é uma excepção que se torna permanente. Como permanentes ameaçam tornar-se os excessos fiscais, taxas, impostos, que o realizador, mergulhado no rebanho, pressente como definitivos. Ou, dito mais prosaicamente: “De repente a democracia são sempre os outros, a culpa é sempre de outra pessoa que votou naqueles tipos. O lado amorfo com que a malta vê isto assusta-me muito. E do meu ponto de vista é óbvio que isto nunca vai mudar” (Areias in Mourinha, *op. cit.*).

Não deixa de ser curioso — e isto a propósito de um *western* português onde os equivalentes dos *cowboys* lidam com ovelhas enquanto percorrem paisagens da Beira e do Alentejo — notar que Rancière se refere à política como “o pastor perdido” (*idem, ibidem*). O filósofo considera, a dado passo, que aquilo que procuramos é justamente o que é repellido da política pela análise feita da democracia, no meio de um estado de “desmesura e angústia”. Resta a esperança num Deus salvador. A *Política* de Platão é o texto que serve de suporte a uma nostalgia onde se opõem duas formas de governo: uma, a democrática, outra, a do bom governo (Rancière, 2005: 77). O justiceiro do *western* funciona como um salvador. A desobediência à lei, quando a única lei existente é a excepção que separa a sua aplicação da realidade concreta, pode ser formulada com os mecanismos da ficção. Para melhor levar a agir. E um *western* português é uma espécie de ficção dentro da ficção. Filmar transforma-se assim num acto de desobediência.

De entre as críticas que saudaram o aparecimento de *Estrada de Palha*, uma elogia particularmente o seu tom de “sátira e de risco” e simpatiza com o “final anticlimático” desta obra culta que não se sabe ainda se será “de culto”

(Ferreira, 2012: 11). Do mesmo modo que não sabemos ainda qual será o espaço de Rodrigo Areias no futuro do cinema português. Mas podemos conjecturar, a partir de um enredo algo inesperado e que ele foi capaz de transformar numa evidência: se desobedecer é preciso, filmar também é preciso, para que o destino do cinema português não venha a conhecer estados de excepção.

Referências bibliográficas:

Livros:

AGAMBEN, G. (2010), “Estado de Excepção”, Lisboa: Edições 70.

BAZIN, A. (1992, original de 1958), “O que é o Cinema”, Lisboa: Horizonte.

RANCIÈRE, J. (2006), “O Ódio à Democracia”, Lisboa: Mareantes Editora.

Artigos:

AREAL, L. (2011), “Para uma teoria do cliché”, in *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, N.º 2, 141-164, disponível em <http://cjpmi.ifl.pt/2-areal#> [14].

MADSEN, A. (s/d), “Cavaleiro solitário”, in *Catálogo John Ford*, João Bénard da Costa (dir. lit.), pp. 99-120, Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian.

PINA, L. (s/d), “John Ford – A luz e o olhar”, in *Catálogo John Ford*, João Bénard da Costa (dir. lit.), pp. 35-52, Lisboa: Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian.

Jornais e revistas:

AREIAS, R. (2012), “Quis contrariar a pressa atual”, Entrevista, *Tabu — Sol*, pp. 8-9.

FERREIRA, F. (2012), “Por um punhado de ovelhas”, *Atual — Expresso*, p. 11.

FORD, J. (1966), “Cavaleiro solitário”, *Cahiers du Cinema*, n.º 183, Outubro, 120 [entrevista reproduzida no *Catálogo John Ford*, Cinemateca Portuguesa e Fundação Calouste Gulbenkian, relativo ao ciclo apresentado entre Novembro de 1983 e Fevereiro de 1984, em Lisboa].

MOURINHA, J. (2012), “Não haverá sangue”, *Ípsilon — Público*.

Outras publicações:

Curtas Vila do Conde (2011), “Catálogo da 19.ª edição”, 154, Vila do Conde: Curtas Metragens — CRL.

Filmografia:

Corrente (2008), Rodrigo Areias, Portugal.

Django Libertado (2012), Quentin Tarantino, EUA.

El Topo (1970), Alejandro Jodorowsky, EUA/México.

Estrada de Palha (2011), Rodrigo Areias, Portugal.

Golias (2010), Rodrigo Areias, Portugal.

Homem Morto (1995), Jim Jarmusch, Alemanha/Japão/EUA.

O Bom, o Mau e o Vilão (1966), Sérgio Leone, Itália.

Tebas (2007), Rodrigo Areias, Portugal.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Janelas para o (in)visível: O cinema de João Salaviza

Érico Oliveira de Araújo Lima, Janaina Braga de Paula, Larissa Souza Vasconcelos

Resumo: Neste artigo, percorremos três filmes do realizador João Salaviza, *Arena* (2009), *Cerro Negro* (2011) e *Rafa* (2012). As obras movimentam-nos para uma discussão em torno das modalidades de visibilidade e invisibilidade postas em jogo nas imagens. Trazemos como questão de pesquisa estética no cinema do realizador o trabalho com as janelas, em dinâmicas de encenação e de conexões dos personagens com o mundo. O cinema de Salaviza leva-nos também aos espaços, sobretudo à cidade, em movimentos de torção e de invenção de lugares. Nesses percursos, discutimos as relações disparadas pela escritura filmica, a disponibilidade de abertura ao risco no processo do realizador e as implicações estético-políticas da *mise-en-scène* e da montagem.

Palavras-chave: janelas; João Salaviza; visível; invisível; cidade.

“A vida não cabe num filme, ela é demasiado vasta.”

Pedro Costa

“O que é o eu? Um homem que se põe à janela para ver os passantes.”

Pascal

Um cinema de janelas. Um cinema de encontros. Um cinema de risco. Um cinema de espaços. Da cidade. De juventudes múltiplas. De invenção de posturas do corpo. De tensão com o mundo. São múltiplas as entradas no cinema de João Salaviza. São várias as questões levantadas pelas imagens e sonoridades articuladas na escritura dos filmes. As obras trazem-nos problemas.

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 169 - 190]

Desestabilizadoras, elas inscrevem-se no mundo de forma inquieta, revolvem-se como corpos que querem tomar um lugar. Talvez seja o próprio desejo de um realizador que também procura inventar lugares, traçar devires, na busca por escapar à formatação do olhar.

Nascido em Lisboa, filho de uma família luso-brasileira, João Salaviza iniciou o percurso como realizador no ano de 2004, com a curta-metragem *Duas Pessoas*. Em 2009 lançou *Arena*, filme que circulou em mais de quarenta festivais e recebeu, entre outros prêmios, a Palma de Ouro para curtas em Cannes. Esse processo de reconhecimento do jovem realizador, no entanto, não se traduz na simples valorização de um autor centrado em si, mas na movimentação de um discurso para defender o desejo de produzir e divulgar o cinema português.

O fazer de Salaviza, apesar de envolto no frescor de uma nova geração de cineastas portuguesas, não flutua sem raízes. Podemos pensar, por exemplo, nas semelhanças entre o cinema já consagrado de Pedro Costa e o deste realizador. Pensar no modo em que ambos, ao criarem operações para pensar a ficção, produzem tensões entre esta e um *modus operandi* muito próximo das poéticas do documentário contemporâneo. E ele mesmo destaca, sobretudo, aproximações, com Paulo Rocha, realizador de obras como *Os Verdes Anos* (1963) e *Mudar de Vida* (1966), e com Fernando Lopes, diretor de *Belarmino* (1964). As diferentes gerações de realizadores portugueses deixaram, segundo Salaviza, principalmente uma herança de liberdade.

Essa liberdade vai estimular o diretor no sentido da busca dos percursos pelos espaços e da geração de tensões nas maneiras de encenar e de filmar os corpos. Ele está disposto ao encontro com o mundo, ao imponderável da abertura ao risco, à possibilidade de estabelecer relações entre cinema e vida. “Gosto da ideia de que estou mais a observar o que acontece à minha frente do que [a] impor uma forma de as coisas acontecerem. Faço filmes sobre o que não sei” (Salaviza, 2012). Isso vai repercutir-se em modos de encontro e em tensões estético-políticas de um pensamento elaborado com as imagens. Pensar com as imagens: criá-las, lançar-se à invenção, conceber mundos. E como se dão esses contágios do filme com o mundo? De que forma Salaviza escolhe lidar com as pessoas e os espaços que filma? Que sensibilidades estão em jogo na elaboração de um olhar em torno de gestos quotidianos dos personagens na cena? Como

(re)inventa e cria ele outras modulações para os espaços a partir das suas conjecturas de *mise-en-scène*? A nossa proposta é discutir a recente produção do realizador, a partir das curtas *Arena* (2009), *Cerro Negro* (2011) e *Rafa* (2012). Estes trabalhos movimentam-nos na composição de uma paisagem urbana por vir, que não se deixa representar, nem ser abarcada, num conjunto orgânico. São frestas. Vemos, por meio de janelas, um mundo que se inventa pelos processos de encontro operados pela câmara.

Que nome que se dá a um espaço relativamente ao qual não se pode dizer que se está *dentro* ou *fora*? Como identificar um espaço que é rasgo entre dois, que se coloca no *entre*? Qualquer coisa que não está nem dentro nem fora não seria justamente o que os divide e aparta? Fronteira, limite, margem.

É justamente esta a condição das janelas. Espaço entre espaços. Condição heterotópica, lugar fora de todos os lugares (Foucault, 2006). Ao passo que perfuram o privado, abrindo a vida aos possíveis do mundo, interditam o fluxo dos corpos que por elas se projetam. Contam-nos, a um só tempo, o que nos isola e o que conosco comunica.

É nessa margem, entre o espaço de casa e o desconhecido, que Rafa se coloca para esperar o regresso da mãe. Vemo-lo olhar para fora, mas não vemos o que ele vê. Salaviza põe-nos também à janela, na margem que é o próprio quadro. Tudo o mais passa-se para lá dos seus limites. Ouvimos uma confusão na rua, alguém que passa correndo, um assobio, mas permanecemos no desconhecimento. Não vemos o ver. Rafa deita fogo a um papel, que lança pela janela — gesto simples, sem finalidade, experiência de brincadeira, queda lenta de um pedaço de papel envolvido em chamas. Em breve deixará de arder ao alcance da vista.

Em *Cerro Negro*, Anajara apanha roupas no varal. Atrás de si, o vulto de uma janela desfocada. O filho do casal aparece pela primeira vez, também desfocado. A câmara coloca-o então em foco e, logo depois, Rosa, a vizinha que dele cuida na ausência da mãe, entra no pequeno quadro dentro do quadro. Um breve diálogo sobre o almoço do miúdo e a janela fecha-se.

É igualmente através de uma pequena janela que Allison tenta consertar o televisor, também ele uma janela dentro da cena. O corpo organiza-se no espaço da cela, como se estivesse em casa. Um cão ladra ao longe e lembra-nos: lá fora ainda há mundo, mesmo que o corpo pouco possa dele. Braços, mãos, antena. O que ainda é possível sintonizar para além das margens?

Em *Arena*, outra janela. Desta vez, com grades. Agora é o corpo de Mauro que organiza o espaço como se a casa fosse prisão. Do que há lá fora, vemos quase nada. O plano pouco respira, e, tal como o personagem, estamos presos. Mauro projeta o tronco para fora, por outra pequena janela. Fala com alguém sobre banalidades, qualquer coisa da ordem do dia. Mais uma vez, o realizador opera o seu jogo de visibilidade e invisibilidade. Não vemos o que Mauro vê. Tudo o que nos é dado é uma voz no extracampo. Satisfação negada para a nossa pulsão escópica. No que Salaviza nos lembra: “O próprio filme é também uma janela para o mundo, do qual só vemos uma parte” (Salaviza, 2012).

Muitos antes de nós se deitaram a pensar nas mais diversas questões a respeito das janelas. A sua própria invenção como estrutura parece contar-nos já um certo modo de vivenciar os espaços. É muito provável que as *janelas* (e o seu processo de diferenciação, funcional e simbólico, das *portas*) tenham surgido junto à efetivação e divisão de duas noções fundamentais para pensarmos a produção dos sujeitos e do mundo: o *público* e o *privado*.

Desde a Renascença, a metáfora das janelas tem servido como norte para diversos regimes de visibilidade. A invenção da perspectiva na pintura, por exemplo, forjou a um só tempo a ideia do “quadro como janela” e a ideia do sujeito racionalista e autónomo da modernidade: “Um sujeito que pode ver sem ser visto; que pode dissolver-se naquilo mesmo que vê” (Feldman, 2011).

Se na pintura a perspectiva foi responsável pela produção de um novo regime estético e de uma ideia de um sujeito racional, no cinema narrativo ela foi responsável pela produção de um corpo que se faz ausente, espectador desmanchado. A tela do cinema abre espaço para um mundo à parte, independente do mundo “real”. O espectador é apartado deste último pela própria tela. É o que Ismail Xavier veio a chamar de “feito-janela”:

“Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme.” (Xavier, 2005: 22)

Salaviza, no entanto, extravia a lógica do cinema narrativo clássico, investe em narrativas menores, em *desnarratividades*. Faz irromper janelas de dentro das janelas, furando a imagem, convocando o nosso corpo pela negação. Deixamos de estar dentro do filme. Não podemos estar. Não podemos ver o que o personagem vê. Vemos ruir, aos nossos pés, a nossa omnipresença como espectadores, essa da visualidade hegemónica. A janela que Salaviza nos abre não é a da possibilidade de ver por completo, mas, compondo com Pedro Costa, uma porta pela qual não podemos passar:

“O espectador só assiste a um filme se algo na tela resiste a ele. Se ele pode reconhecer tudo, vai se projetar no filme, então não poderá mais ver as coisas [...] A meu ver, há alguns filmes que são como portas, ainda que neles não haja portas, filmes que se assemelham a portas que não permitem [a] nossa entrada como protagonistas. Mantemo-nos à margem.” (Costa, 2010: 151)

Para onde olham os personagens dos filmes de João Salaviza? Quando estão diante das janelas, há uma espera, uma pausa. Eles parecem traçar pontes, operar passagens entre mundos. O objeto do olhar não é dado, mas coloca-se numa zona de indiscernibilidade. É algo que não está já constituído, não é uma forma, mas o que está por formar, sem configuração fechada, vida que se abre. Eles tentam traçar linhas de fuga — sair das perspetivas de clausura — para inventar espaços, ocupar mundos, instaurar formas de vida. São personagens que escapam pelas frestas de pequenas promessas de outra vida ou por pequenas promessas de outro mundo possível, brechas que se abrem no meio do caos

em que vivem. Trata-se de corpos que querem tomar lugares, habitar a *pólis* e relançar as ordenações sensíveis, numa resistência aos esquadramentos de espaço e de tempo. Seres aprisionados que tentam traçar caminhos, não segundo uma perspectiva de vítimas de um sistema opressor, mas como corpos desejantes capazes de instaurar conexões outras com o mundo, de se inscreverem, de qualquer forma, num espaço a que não pertencem inicialmente, mas que é fruto do desejo de olhar para outro lugar. Trata-se de um “desejo de filmar um corpo em movimento e [a] sua relação com o espaço urbano” (Salaviza, 2012).

Um olhar à deriva conduz-nos pela trama de *Cerro Negro*. O personagem Anajara, uma jovem brasileira em terra estrangeira, desdobra-se entre os cuidados com o filho e a ausência do companheiro preso; o seu olhar vagueia, vai imprimindo pouco contraste às cores do mundo, faz dele um borrão. Ela, como outros personagens da trilogia que é objeto de análise deste artigo — *Arena*, *Cerro Negro* e *Rafa* — põe o seu corpo, a sua existência, em contramão face a um sistema que normatiza e criminaliza, sobretudo, os que são jovens, vivem nas periferias dos grandes centros urbanos, os imigrantes, os que ocupam as margens. Mas os filmes do jovem realizador português constituem-se de uma ordem outra, que não é social ou programática. O seu cinema é impregnado pelo mundo, um mundo que se reinventa.

Os três filmes partem de casas. É a partir do ambiente íntimo que os corpos se deslocam em direções tortuosas pelo mundo. Há uma construção do quotidiano do espaço doméstico: as louças na pia, as roupas no varal, o cuidar de um bebé. A câmara de Salaviza acompanha os gestos mínimos que constituem essas maneiras de estar no mundo. Não são apenas gestos pessoais de personagens, mas gestualidades puras ligadas a modos de existência, a operações sensíveis no tempo e no espaço.

“O diálogo, nos meus filmes, tem valor literário zero, e o valor semântico também não é muito importante. Mas eu gosto que os diálogos sejam trabalhados ao mesmo nível do gesto. Os diálogos são extensão do próprio corpo do personagem. É tentar sair de si mesmo. E, portanto, um diálogo e um gesto têm a mesma função, tudo é feito com muito improviso.” (Salaviza, 2012)

Há uma luz que constitui essas casas, uma composição de elementos na cena, posturas de corpos no plano. No lusco-fusco da morada de Rafael, ele e a irmã esperam notícias da mãe, comem alguma coisa, sentam e cuidam do bebê. As falas são sussurradas, numa sonoridade de cochichos, íntima, próxima. Os seres em cena são mal iluminados, estão em zona de penumbra, luzes do interior apagadas, feixes que iluminam o espaço a partir da rua lá fora. Há que se investir de uma postura ativa para entrar no plano, estar com a imagem, participar desse regime de sensibilidade crepuscular. Entre o dia e a noite, entre ver e não ver. “Neste intervalo breve, quase um lapso, a vida se deixa experienciar menos como um jogo, que precisa ser estrategicamente conhecido, previsto, administrado, do que como dança, que não precisa de nada além da fluidez dos corpos”, diz-nos André Brasil (2006) a respeito do gesto ligeiro e imperceptível de um prestidigitador operando os liames do ver e do não ver, das dimensões ordinárias da experiência.

A intimidade resvala pela cena urbana. O diretor vai constituindo na cidade um possível para o gesto íntimo, incluindo o espaço privado no espaço público: Rafa brinca com um cachorro no cais, um dos cartões postais de Lisboa; instala-se na praça do centro histórico para observar manobras de *skate* como quem se faz acompanhar da vizinhança para brincar na pracinha de infância. Alisson, em *Cerro Negro*, mexe na antena da TV, dentro da cela, como quem organiza o seu próprio espaço familiar. Em *Arena*, Mauro prostra-se dentro de casa como se esta fosse uma cela. No intervalo processual entre mundos (o da casa, o da rua), o que vemos é o próprio mundo em estado paradoxal — nem o um, nem o outro; nem um “eu” e os demais. O intervalo é o que surge. Para Salaviza, esses engendramentos abrem também a possibilidade de uma leitura política, que dá a ver uma certa forma de reivindicar o próprio mundo:

“As personagens estão a tentar entender se o mundo é mesmo de todos, onde é que elas podem também estar. E portanto eu tento muito fazer isso através da *mise-en-scène*, ou seja, muitas vezes trabalhar o espaço da cidade como se ele próprio fosse um espaço privado, na forma como as personagens se movimentam e encontram o seu lugar aí como se estivessem em casa.”
(Salaviza, 2012)

Para experimentar estas obras, vale acompanhar-se de uma certa dramaturgia, própria do pensamento de Foucault, pensar como ali se constitui uma certa ideia de intimidade, que não é da ordem do sujeito, do indivíduo, mas que é singular. Tomar de Foucault a força do conceito de subjetivação, não para o repetir, mas para entender o processo, os modos, e não o substantivo: a existência, a intimidade, o indivíduo, etc.. Ele diz-nos dos modos de subjetivação que estão em permanente constituição, que só se dão em relação, inventando novas formas de existência, uma estética e uma ética da vida. Para Deleuze, Foucault não emprega a palavra sujeito como forma de identidade, “mas os termos ‘subjetivação’, no sentido de processo, e ‘Si’, no sentido de relação (relação a si). E do que se trata? Trata-se de uma relação da força consigo, trata-se de uma ‘dobra’ da força” (Deleuze, 1992: 120).

Salaviza propõe o encontro entre invenção e realidade. Os personagens vão-se constituindo na *mise-en-scène* e nos “riscos do real”, produzindo assim uma nova experiência estética que atravessa uma perspectiva individualizada e essencialista e que se alarga ao comum, torna-se comum. A realidade do encarceramento da juventude não se circunscreve ao contexto socioeconómico de Portugal; no entanto, é de cada obra transformar paisagens reconhecíveis, constituir afetos, encontrar o seu lugar no mundo através da relação que o personagem pode estabelecer com sua própria casa, com a sua cidade. “Muito eu descubro na própria filmagem, olhando para quem está na minha frente e percebendo onde elas gostariam de estar” (Salaviza, 2012). Espaço que não é estático, pano de fundo, que respira, é vivo, movimenta-se, estabelece relações e define a *mise-en-scène*. Sempre que param, os protagonistas do realizador português põem-se ao nível do chão, estabelecendo outro espaço dramático referenciado na cultura oriental. “Comecei a perceber que uma das formas mais bonitas e mais táteis de nos relacionarmos com o espaço passa muito por essa coisa telúrica e ancestral de a vida ser feita no chão” (Salaviza, 2012).

Poderíamos pensar numa outra tradição do sublime, que se traduz em leveza e delicadeza, num contraponto ao grandioso e ao monumental, que se associa ao extremamente pequeno, possível de ser identificado, na fisionomia do comum, algo que só pode ser alcançado quando não se espera mais nada. Ao pensar sobre o destino das imagens fora dos discursos perfeitamente integrados à produção

de *clichés*, Denílson Lopes aposta no sublime, o sublime do banal, como futuro para essas imagens, como afirmação da possibilidade do encontro, da presença. Ele diz: “É justamente no cotidiano, no detalhe, no incidente, no menor, que residirá o espaço da resistência, da diferença” (2007: 89).

A intimidade pode ser confinamento. Gesto e espaço constituem o enclausuramento de Mauro em *Arena*. Ele tatua o braço, deita-se no sofá e faz ver a pulseira eletrônica, que indica a prisão domiciliária. É na casa que ele deve ficar, espaço restrito, confinamento de uma vontade de mundo. Ele tira roupas do varal, tenta livrar-se do lixo. Recebe visitas de garotos insatisfeitos com a tatuagem que fez neles, tem a casa invadida, dinheiro levado, corpo violentado. É o ponto em que decide sair e acertar contas com os jovens. A travessia pelo prédio leva-nos pelas curvas, cores, luzes e linhas do espaço. É nesse percurso que outras formas de vida irrompem na cena, pessoas que olham, estranham, deslocam a *mise-en-scène* de um sentido único.

Janela aberta ao imprevisto: no acerto de contas, Mauro arremessa, do meio do corredor de um dos andares do prédio conjugado — uma espécie de conjunto habitacional que confina comunidades longe dos grandes centros —, a bicicleta de um dos seus agressores. A cena é bastante representativa de um cinema contemporâneo que afrouxa fronteiras até há bem pouco tempo bastante delimitadas: ficção e documentário. O plano aberto, a bicicleta que se deixa cair, ponte abaixo, sem ensaios, confundindo moradores que, apesar de familiarizados com a equipa de produção, não percebem tratar-se do filme, e a indiferença da vizinhança que espia da janela são vestígios da realidade que irrompe da cena, dando-lhe novas visualidades. A violência dos grandes centros urbanos é banalizada pela sua recorrência. Ninguém toma posição. A não ser a senhora idosa que entra no quadro pelo andar de cima e, carregando as suas compras, fica paralisada diante daquele gesto abrupto do arremessar da bicicleta. Ali se conjugam a vida — trazendo um problema à cena — e a plasticidade da imagem que se constitui a partir da perplexidade de um corpo franzino que se paralisa e, portanto, se impõe.

João Salaviza vai para a rua com a câmara do mesmo modo que o ator vai para a rua descobrir o seu corpo no espaço. Para o realizador, que vê no guião um objeto descartável — uma espécie de bilhete de avião, passagem para outro

lugar —, o que fascina na cena é como o filme e a vida se misturam num só. “Há todo um mundo que invade o quadro e que se relaciona com o filme, criando um diálogo com um cinema que se diz ficcional, mas que, de repente, é invadido pela vida que continua a acontecer diante da câmara” (Salaviza, 2012). Há um desejo de cinema sem parar o ritmo das coisas, fluxo. Para visitar Alisson na prisão, Anajara tem de fazer todo um percurso, que se delinea pela escritura fílmica. A câmara acompanha-a quando ela apanha um autocarro, e desenha ritmos, cores e linhas. O movimento está no fluxo da cidade, no quotidiano de quem precisa apressar um pouco o passo. Anajara apanha o autocarro em direção à unidade prisional, e a imagem é perfurada por uma revoada de pombos refletida no para-brisas dianteiro. Ela sobe as escadas de entrada do transporte coletivo, paga o bilhete ao motorista. Mas não é tanto a ação que se afirma, é mais uma composição imagética e sonora que se delinea, os pássaros refletidos nos para-brisas e os sons das aves no extracampo. É como se fossem desmanchadas as fronteiras entre cena e vida, situação vivida e encenada, momento e plano (Comolli, 2008: 54). O poético vai pedindo passagem à dureza prévia do encontro entre o casal de brasileiros. Pensando com Comolli, abrir entradas à presença não palpável das forças do mundo, filmando aquilo com que não nos podemos familiarizar, não completamente, “que não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas” (2008: 176).

Realizar sob o risco do real seria uma maneira de criar tensões com a crescente *roteirização* (ou “*guionização*”) da vida. O próprio estar no mundo está em jogo aí, para que já não estejamos capturados pela lógica dos programas e não sejamos resumidos à condição de espectadores-consumidores, impotentes mesmo para compreender o programa do qual participamos (2008: 168). Os roteiros que se espalham buscam o ordenamento dos corpos, a previsibilidade, a organicidade nas formas de sensibilidade. São tentativas consensuais de estabelecer o que cabe ser dito e visto, o que pode o corpo, até onde podem ir os desejos. São modelos para regular as nossas relações, pela língua do guião, e indicar como será governada a experiência, como será abarcado o mundo. Fuga ao controle. “O real como erro, aproximação, tateamento, transição” (2008:

150). É uma possibilidade de caminho para a fabricação de filmes, para não ter pressuposições, seguranças, mas instabilidades, precariedades, abismos. O cinema de Salaviza tateia o mundo, desconfigura coordenadas e abre borrões nos programas.

Rafa comove. O modo pelo qual o menino de treze anos vai descobrindo a cidade, percorrendo as paisagens icônicas de Lisboa com um olhar de quem nada viu, percebendo-a na dureza de estar só em busca da mãe, escapando da sua frieza na brincadeira com o cão... Na escritura do filme, Salaviza vai afirmando a sua crença, segundo a qual a curta que irá fazer já existe antes mesmo da filmagem, porque “há um mundo por descobrir que já está aí fora, nas ruas, na casa de alguém, no corpo de alguém. São escolhas de coisas que nos aproximam. Fazer um filme não é um gesto de criação. O filme já existe antes de ser feito” (2012). É preciso, então, trabalhar como um coletor, como a Agnès Varda de *Os Catadores e a Catadora* (2000), num gesto de abertura que não personaliza o artista como sujeito criador de formas a partir do nada. Cabe dispor-se ao encontro, entrar em fricção com o mundo.

Esse cinema que não tenta conter o mundo faz-se nos percursos, e assim são também construídas as relações em *Cerro Negro*. É preciso percorrer a cidade para que Anajara e Alisson se encontrem. É na imanência do filme que podem ser traçadas pontes entre blocos de afetos. Começa na casa — também numa quotidianidade, nos planos de Salaviza que recortam as atividades diárias — o tempo do mundo vivido. A ligação será com o universo da prisão, onde Alisson precisa de estratégias para se conectar com outros lugares, tentar ouvir a voz do filho, tentar ver televisão. Entre esses dois seres, a experiência fílmica vai tecer a relação, vai elaborar-se precisamente no dia de visita, quando a rotina de Anajara inclui o encontro com Alisson. Uma cidade é delineada nesse trajeto, em elaboração, em processo de invenção. A paisagem urbana, aqui e nos outros dois filmes de Salaviza, surge a partir do desenho que os corpos traçam conforme se anunciam os trajetos dos personagens.

Ao pensar os processos de escrita da cidade em dois filmes brasileiros contemporâneos, *O Céu sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2011) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), Migliorin (2011) propõe a noção do relacional para discutir a constituição das cenas e a modulação do corpo

urbano. “As cidades existem nas relações entre os sujeitos e os espaços, entre o que vemos e o que é visto pelos personagens, essencialmente relacional, sem consenso ou harmonias sólidas” (Migliorin, 2011, 2). Seria possível, também com os filmes de Salaviza, pensar dinâmicas imagéticas de invenção da cidade pelas trocas postas em cena, na montagem que articula mundos, no jogo entre o que está em campo e o que está fora de campo, a todo o momento uma fratura, uma elaboração de interstício.

“A intenção da mise-en-scène é, antes de tudo, atar. Conjugar, juntar, combinar corpos, luzes, movimentos, durações, músicas, palavras. Todas essas relações estabelecidas podem ser distribuídas na gama inteira das intensidades, podem declinar a escala das relações de força, mas não deixam de ser reguladas pela conjunção fundamental do positivo e do negativo, do ‘mais’ e do ‘menos’ — do campo e do fora-de-campo.” (Comolli, 2008: 78)

A *pólis* vai ser aí um espaço de tensões e de heterogeneidades. Lugar de conflitos, ela faz proliferar sujeitos múltiplos, seres singulares e modos de diferenciação e de invenção de si. As comunidades que se lançam nos filmes de Salaviza não são um corpo homogêneo de seres identificados por laços de pertencimento. São, antes, comunidades de litígio. Os sujeitos filmados estão em zonas de limiar, são parcelas sem parte na distribuição do sensível em jogo na *pólis* e fundam, portanto, uma torção política na cena. Eles irrompem como seres que querem tomar parte, provocar roturas e desequilibrar as ordenações consensuais e harmônicas pressupostas. Com existências precárias, intermitentes, pulsam desejos e tentam resistir. “Só há política mediante a interrupção, mediante a torção primária que institui a política como o desdobramento de um dano ou de um litígio fundamental” (Rancière, 1996: 28). Nesta linha trazida por Rancière, a política acontece porque existem sujeitos não contados, destinados pelo poder a lugares fixos, a posturas de corpos e a maneiras de sentir. A subjetivação política vai manifestar um afastamento daquilo que se apresenta como função e como lugar formatado. “Toda [a] subjetivação é uma desidentificação, o arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do

relacionamento entre uma parcela e uma ausência de parcela” (Rancière, 1996: 48). Contra os esquadrinhamenos, os sujeitos políticos buscam outras operações de estar no mundo, novas partilhas do sensível. Eles buscam desordenar o que está dado, o que se apresenta como natural. A tarefa política é, então, também estética, porque envolve outros recortes do espaço e do tempo (Rancière, 2005). Uma tensão com as configurações consensuais na *pólis* dar-se-ia na fissura com as correspondências, uma operação dissensual de traçar percursos pela paisagem, na pulsação de corpos que vibram carregados de intensidades.

Mauro, Rafael, Anajara e Alisson transportam pulsações singulares para desorganizar os regimes de sensibilidade. A resistência que operam não está na ordem de uma vitimização diante de um sistema opressor ou na posição dos excluídos que almejavam uma inclusão na ordem dada. A operação estética, aqui, é mais complexa, porque é sobre a própria existência marginal desses sujeitos que são relançados olhares, gestos e modos de escuta. Eles não serão trazidos pelo cineasta a uma esfera de visibilidade, não serão iluminados pelas luzes do poder, mas resistirão ali numa forma de iluminar precária, como vaga-lumes — “seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis, e *resistentes* enquanto tais” (Didi-Huberman, 2011: 23).

“Pois não se trata de ‘dar’, mas de tomar e de ser tomado, trata-se sempre de violência: não de restituir a algum despossuído o que eu teria e decidiria que lhe faz falta, mas de constituir com ele uma relação de forças em que, seguramente, arrisco ser tão despossuído quanto ele. Como, aliás, fazer um filme sem entrar na violência de um gesto que faz vir ao mundo alguma coisa que não é dele e que, por estar nele, abre conflito?” (Comolli, 2008: 74)

São luzes menores, seres num devir-menor, compondo com Deleuze e Guattari (2003), que relacionam os processos minoritários a maneiras de não se deixar fixar em formas, modos de fazer fugir e escapar às configurações majoritárias. Resistência, afinal, dá-se como algo que não se fixa, que se move por forças insubordinadas, produzindo dissensos e fissuras, criando espaços outros com as imagens. Os personagens de Salaviza, à medida que inventam

traçados e instauram cenas litigiosas, operam uma desterritorialização que põe em questão as limitações de possíveis e o aprisionamento de desejos.

Anajara e Alisson colocam-se já numa dinâmica de desterritorialização, ao virem de outro país, o Brasil, da cidade de Cerro Negro. Eles traçaram movimentos, fizeram passagens. É uma busca por outras possibilidades de vida. Não se trata aqui de uma condição ou de uma categoria identitária — o imigrante —, mas de seres que, no pôr-se em movimento, provocam oscilações sensíveis e criam relações entre mundos. Amaranta César (2011), ao refletir sobre filmes de regresso, diz-nos que os filmes em si propõem uma nova errância, que nos colocam na condição de nómadas, viabilizam novos trânsitos. E a questão vai além da própria caracterização dos personagens, posto que se trata de como a imagem mesma instaura os movimentos de descontinuidade e de desestabilização. É na plasticidade e na sonoridade de *Cerro Negro* que as tensões políticas se concretizam, na relação elaborada entre os corpos e os espaços, entre o tempo vivido e o tempo encenado. São operações, efetivamente, de *mise-en-scène*, de enquadramento dos seres e de montagem. No encontro entre Anajara e Alisson na prisão, os corpos afetam-se mutuamente, e a câmara passa de um a outro, sem corte, sem plano e contraplano. Simples movimentos, cadenciados pela espera e pelo contacto que se vai elaborando. O plano prolonga-se. No início, um dos dois está sempre fora de campo, alguém que não cabe no quadro, quando o outro está. Mas Alisson vai sempre mudando a posição: à medida que a câmara retorna a ele, há pequenos deslocamentos. Ele senta-se e sai, progressivamente, do lugar, aproxima-se e dirige-se a Anajara. Os olhares ora se cruzam, ora se desviam. As palavras são ditas de forma contida, no meio dos sons das outras conversas. É só no final que os dois corpos se reúnem no plano, para um toque delicado de mãos e de cabeças.

“As relações são muito fortes. Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* — a dos sujeitos filmados [...] A *mise-en-scène* é um facto compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens.

Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem — que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir.” (Comolli, 2008: 60)

Essas relações construídas pelas *mise-en-scènes* são fortes porque implicam um encontro dos sujeitos, estabelecem um entre-dois. Essa é uma zona aberta, de imponderabilidades. Refere-se não só ao entre que se elabora no encontro de personagens, mas a uma região de contágio, do cinema com a vida, do cineasta com o mundo, dos corpos com a cidade. É o meio, ponto da indistinção, da possibilidade de invenção de lugares. “É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão. O meio não é uma média, e sim, ao contrário, um excesso. É pelo meio que as coisas crescem” (Deleuze, 2010: 35). Esse meio é o que abre brechas, fissuras, nos consensos e nos factos majoritários. É disponibilidade de arriscar movimentos. “Um filme é feito de brechas por onde sopra o vento do real”, dirá Comolli (2007: 31).

As fissuras abrem-se em *Rafa* nos movimentos banais que o jovem faz pelas ruas. Ele brinca com um cão, imagina-se jogando à bola com uma caixa. Vai da margem sul do Tejo para Lisboa e conecta regiões. A câmara acompanha-o na garupa de uma moto que atravessa uma ponte. Fluxos são elaborados, Rafa vai em busca da mãe e vai colocar-se noutro espaço, perambulando no meio de um aglomerado de pessoas, tentando encontrar caminhos para chegar à esquadra da polícia, criando relações com outros sujeitos — uma mulher que indica direções, jovens que praticam *skate* na praça.

Na esquadra, terá de conversar por um longo tempo com agentes policiais, quase um interrogatório. Vemos o rapaz encostado a um balcão, inquirindo sobre a mãe que não voltara para casa. Uma janela de vidros foscos esconde a voz que responde do outro lado. Em seguida, uma outra voz no extracampo fala com Rafa. Mas não sabemos qual o rosto dessa voz. A instituição — ou quem a representa, neste caso — não tem face. Permanece invisível. O que vemos é só o sujeito que vê. Mas quem (ou o que) ele vê é-nos interdito. Neste jogo de mostrar e esconder, o realizador coloca-nos diante de uma questão incontornável: “Qual o diálogo possível entre o indivíduo e uma instituição que supostamente foi

construída de uma forma antropomórfica, ou seja, dentro da medida humana? Na prática, parece muitas vezes que o indivíduo é absorvido por essa instituição e não há um diálogo possível” (Salaviza, 2012).

Depois, na sala de interrogatório, o rapaz volta a estar só. A câmara posiciona-se de frente para ele, e a composição é simples, com elementos mínimos: um copo de água, uma jaqueta na mesa, um *clip*, companheiro para a mão do garoto. Os interlocutores de Rafa permanecem no extracampo, nunca aparecem. Também nunca respondem às suas perguntas. A janela que esconde, agora, é o próprio *frame*. Permanecemos alheios ao rosto de quem interroga, de quem assume a voz da instituição. O plano frontal, no entanto, coloca-nos no exato lugar deste invisível. O “efeito-janela” (Xavier, 1996), que no cinema narrativo garantia a separação entre quem vê e o que é visto, que possibilitava ao espectador poder mergulhar no mundo de dentro da tela a partir da identificação, aqui articula-se para nos implicar, para convocar o nosso corpo. E as relações de poder, nesse momento, parecem contar também de nós, que vemos. E há, no entanto, um jogo de ordenação do corpo, uma dinâmica de estabelecimento de regras, de lugares, de posturas. E Rafa resiste, insubordinado, inquieto, corpo desarticulador. “A lógica do *sempre-mais-visível* se opõe num corpo a corpo indeciso com [o] seu contrário, a parte da sombra, aquilo que não se mostra, o fora-de-campo, o escondido, o ainda-não-visível e talvez o jamais-visível” (Comolli, 2009: 11).

Na dinâmica da cena, o rapaz joga ainda com as histórias de vida. Salaviza conta que, em horas de filmagem, câmara ligada, o jovem ator Rodrigo Perdigão era posto a falar, diante das perguntas de pessoas da própria equipa de filmagem, sobre a mãe. “Há uma mentira partilhada por todos, entre mim e o ator... Uma suposta fábula, uma suposta história de uma mãe que teve um acidente de carro e que, por isso, está detida, uma mãe pouco maternal”, discute o realizador. Criava-se uma relação de indiscernibilidade e de mistura, em que já não estavam em questão o falso e o verdadeiro. Outros regimes de enunciação entravam em questão, outras possibilidades de conexão com o mundo. No ato de fala, a criança inventa a própria história, traça caminhos, fala de si, do personagem e mesmo de uma comunidade por vir. Rafa e Rodrigo entravam em zona de vizinhança e punham-se a fabular.

“Ainda hoje eu sinto que o Rodrigo estava ali numa zona em que ele mentiu sobre a própria vida e disse algumas coisas que eram também verdade, e mentiu sobre a vida do personagem, mas disse algumas coisas também que eram verdade. E essa mentira é partilhada com o filme, com o espectador e com a própria polícia, portanto, está ancorada, profundamente, na história da sua própria vida, mas também na história do filme.” (Salaviza, 2012)

Nessa dinâmica, são arrastados, em duplo devir, personagem e realizador, na zona entre mundo vivido e mundo encenado. A dimensão fabuladora, que Deleuze (2007) destaca num cinema da imagem-tempo, opera ligações com um povo, faz com que sejam traçadas pontes entre o privado e o político.

“O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspetos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a ‘ficcional’, quando entra em ‘flagrante delito de criar lendas’, e assim contribuir para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria se torna um outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia.” (Deleuze, 2007: 183)

Ainda na cena da esquadra da polícia, temos o momento de maior intervenção da montagem, que se faz visível em cortes que interferem na continuidade da ação, que operam por saltos na cena. Tela preta. Rafa, de repente, já não está sentado na cadeira. Cadeira vazia. Mudança de uma postura do corpo. Outra voz parece falar, de repente, com ele. A relação entre campo e fora-de-campo encontra aqui, exemplarmente, um momento de grande tensão política, tensão entre o corpo de Rafa e o corpo das instituições. Não se trata de um conflito simbólico, mas de um embate imanente, que se constitui no aqui e agora da cena, que se exacerba pela torção fílmica de interrupções, distensões, fraturas na imagem. Salaviza elabora uma imagem inquieta e aberta, um jogo com a visibilidade, um desafio para o espectador que se coloca diante de um indecível.

Seria possível compor com Didi-Huberman (1998): “Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito,

portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta” (Didi-Huberman, 1998: 77). Inquietando o nosso ver, a imagem crítica — como propõe o autor — espalha movimentos improváveis pelo mundo e expulsa-nos das zonas de conforto. O sujeito, diante do visível, não exerce controle sobre uma forma, e o produtor de visibilidades também não é organizador autoritário de enquadramentos limitados para a percepção ou de uma tautologia que se bastaria a si mesma. A dialética não passa por uma escolha entre contrários, não se resolve com uma solução pelo que vemos ou pelo que nos olha. “Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória em seu movimento de diástole e de sístole (...) a partir de seu ponto central, que é seu ponto de inquietude, de suspensão, de entremeio” (Didi-Huberman, 1998: 77). A inquietação no *entre* é um pensamento que joga com imagens para se inscrever no mundo. Fazer oscilar seria uma postura política da imagem crítica como instância do pensamento que se emancipou e que pode dar condições para a constituição de uma comunidade estética emancipada, num movimento sempre por vir, em caminho instável e sem certezas, aberto ao imponderável.

A cena do Rafa interrogado põe em jogo uma oscilação. Ele está na cena como uma força que faz vibrar intensidades, como um corpo que é cercado por perguntas, envolvido por sujeitos ligados aos poderes. Rafa mostra o desconforto com gestos do corpo, braços que se cruzam, um ajeitar-se na cadeira, um olhar teimoso e inquietador. Os saltos na imagem interrompem um fluir harmónico, marcam fendas abruptas. A cena movimenta para uma problemática efetivamente cinematográfica, uma questão do encontro da câmara com o corpo. A elaboração dá-se no contacto com um corpo isolado, mas que não está sozinho. Existem conexões com todo um conjunto. Comolli vai falar de todo um contexto que se constitui na relação da câmara com a figura humana filmada:

“A figuração do corpo humano pelo cinema implica sempre um contexto, um conjunto, um fora-de-campo. A figura humana está no meio. O corpo não é apenas uma forma, mas um centro, uma radiação. Filmar o corpo torna-se assumir a carga e, sem dúvida, também provocar ou fabricar essa radiação. O corpo filmado nunca está sozinho, mesmo que isolado na tela. Ele entra em conjunção com todos os outros corpos filmados e ausentes,

mas também com os corpos filmantes e com os corpos espectadores. Há sempre corpos figurados no meio de corpos reais. A figura chama a relação, incita o fora-de-campo. Filmar o corpo é colocar em jogo todo um sistema de relações com outros corpos, reais ou imaginários, ausentes ou presentes.” (Comolli, 2007: 36)

Trata-se de um cinema que cria relações. O corpo irradia forças e convoca para uma conjunção com outros corpos, de outros sujeitos no fora-de-campo, de um espectador diante da imagem, de um corpo político de comunidades em vias de se inventarem, de um corpo urbano em modulação. O cinema de Salaviza lida com o espaço relacional, instaurado na encenação e no jogo da montagem. Filmar parece ser aqui uma possibilidade de operar passagens, fazer o movimento, instaurar deslocamentos sensíveis.

O final de *Arena* parece trazer uma esperança de saídas para os sujeitos filmados por Salaviza. Mauro está no topo do prédio e olha para o céu, enquanto urina. Há uma espera em planos mais demorados. A câmera aproxima-se do corpo dele, movimenta-se até adotar uma postura semelhante à do olhar do personagem e a também confrontar o Sol. Em seguida, um corte leva a um plano aberto em que uma paisagem de prédios se vislumbra, com Mauro parado e um carro ao lado. Dentro do porta-malas, ele tinha colocado o garoto que o tinha espancado. Aos poucos, Mauro deita-se no chão. O garoto aproveita para escapar, e corre. Mauro fica. É um momento de longo fluir do tempo, de espera, de produção de blocos de afetos na imagem. Um amplo espaço no quadro é ocupado por um céu de muitas nuvens, os prédios constroem formas mais rígidas. Mauro está apenas deitado, pequeno diante da amplitude do que se abre. Parece repousar, buscar outras maneiras de conectar-se com o mundo, outra relação de tempo e de espaço.

Mauro procura um momento de liberdade. É assim também com Alisson, na cena já referida do ajustar da antena de TV e de um olhar pela janela. De forma semelhante com a errância de Rafa pelas ruas de Lisboa, no movimento que traça pelo espaço, no corpo que se desinstala dos lugares pressupostos. São os personagens que buscam saídas e linhas de fuga, são os próprios filmes que escapam aos programas e aos roteiros de consensos. Há tensão no cinema de João

Salaviza. Não parecem ser imagens da reconciliação do sujeito com o mundo, da harmonia de percursos pela cidade, mas elaborações que implicam os corpos no espaço, para marcar a fenda e o litígio. Como habitar a *pólis*? Os movimentos são dissensuais, as janelas são fundadoras de outros lugares. Filmar como postura de invenção de possíveis, como jogo do visível com o invisível, como momento de defasagem entre regimes de sensibilidade. Há mundos em vias de se criar: nos gestos, nos desenhos traçados, na escritura filmica, nas sonoridades. Os filmes levam-nos, arrastam-nos, por esses caminhos de produção de formas de vida. Corpo em movimento: ter lugar, fazer passagens...

Referências bibliográficas:

Livros:

AGAMBEN, G. (2000), “Means Without End: Notes on Politics”,
Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

COMOLLI, J-L. (2009), “Cinéma Contre Spectacle”, Lagrasse: Verdier.

— (2008), “Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção,
documentário”, Minas Gerais: Editora UFMG.

DELEUZE, G. (2007), “A Imagem-Tempo (Cinema 2)”, São Paulo:
Brasiliense.

— (1992), “Conversações (1972-1990)”, São Paulo: Ed. 34.

DELEUZE, G./GUATTARI, F. (2003), “Kafka: Para uma literatura menor”,
Lisboa: Assírio e Alvim.

DIDI-HUBERMAN, G. (2011), “A Sobrevivência dos Vaga-Lumes”, Belo
Horizonte: UFMG.

— (1998), “O Que Vemos, O Que Nos Olha”, São Paulo: Ed. 34.

LOPES, D. (2007), “A Delicadeza – Estética, experiência e paisagens”,
Brasília: Finatec.

RANCIÈRE, J. (2005), “A Partilha do Sensível: Estética e política”, São
Paulo: Ed. 34.

— (1996) “O Desentendimento”, São Paulo: Ed. 34.

Artigos:

BRASIL, A. (2006), “Entre ver e não ver: O gesto do prestidigitador”, in
Comunicação e Experiência Estética, César Guimarães, Bruno S. Leal e
Carlos C. Mendonça (orgs.), Belo Horizonte: Editora UFMG.

CESAR, A. (2011), “Filmes de regresso: O desafio das fronteiras e o olhar
nômade”, in *Conferência na SOCINE 2011*, Rio de Janeiro: SOCINE.

COMOLLI, J-L. (2007), “Algumas notas em torno da montagem”, in, *Revista
Devires: Cinema e Humanidades*, vol. 4, n.º 2, Belo Horizonte: UFMG.

DELEUZE, G. (2010), “Um manifesto de menos”, *Sobre o teatro*, Gilles
Deleuze, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

FELDMAN, I. (2011), “Através da janela: O cinema de Perlov, Akerman e
Farocki”, in *Conferência na SOCINE 2011*, Rio de Janeiro: SOCINE.

FOUCAULT, M. (2006), “Outros espaços”, in *Ditos & escritos III: Estética:
literatura e pintura, música e cinema*, pp. 412 - 422, São Paulo: Forense.

MIGLIORIN, C. (2011), “Escritas da cidade em Avenida Brasília Formosa e O céu sobre os ombros”, in *Revista Eco-Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ*, vol. 14, n.º 1, Rio de Janeiro: UFRJ.

XAVIER, I. (2005), “A janela do cinema e a identificação”, in *O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Publicações *on-line*:

COSTA, P. (2010), “Uma porta fechada que nos deixa a pensar”, in *O cinema de Pedro Costa*, Catálogo da Mostra organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, setembro de 2010, disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/53685189/cinemadepedrocosta>

Entrevista:

Entrevista realizada com João Salaviza no dia 12 de setembro de 2012.

Filmografia:

Arena (2009), João Salaviza, Portugal.

Cerro Negro (2011), João Salaviza, Portugal.

Rafa (2012), João Salaviza, Portugal.

A morte de um mito: *Floripes*, de Miguel Gonçalves Mendes

Helena Brandão

Resumo: Em 2005, Miguel Gonçalves Mendes recebe o desafio de realizar um filme sobre a terra onde cresceu — Olhão. Daí resultam duas obras: *Floripes ou a Morte de um Mito*, apresentada em 2005 na iniciativa Faro Capital Nacional da Cultura, e *Floripes*, uma versão mais longa que só estreará comercialmente em 2007. O realizador inspirou-se numa lenda de influência árabe sobre uma moura encantada para fazer um trabalho híbrido entre a ficção e o documentário. Neste ensaio procura-se, através de uma análise comparativa dos dois filmes, descodificar as diferenças que os separam mas também as cumplicidades que os aproximam.

Palavras-chave: ficção; documentário; identidade; crítica; filmologia.

“Se é verdade ou mentira, não sei.
Mas era mais bonito que fosse verdade.”¹

Era uma vez uma moura encantada chamada Floripes. Por ocasião da reconquista cristã dos territórios do Sul do país aos mouros, o seu pai teve de fugir tão apressadamente que não a conseguiu levar consigo, encantando-a e deixando-a para trás. Reza a lenda que, desde então, Floripes deambula pelas ruas de Olhão na esperança de seduzir um homem corajoso e bom, capaz de lhe quebrar o encanto. Para isso, ele teria de a abraçar junto ao rio e fazer-lhe um corte no braço, do lado do coração — o que não seria, convenhamos, um feito particularmente heroico. No entanto, depois, teria também de atravessar o mar com uma vela acesa: se a vela se mantivesse ateadada e ele não fosse engolido

1) Frase dita por uma das personagens do(s) filme(s).

pelas águas, teria como prémio o casamento com Floripes e a herança de todos os tesouros de seu pai. Se, por outro lado, falhasse, Floripes, por castigo, teria de lhe comer o coração.

Em 2005, ano em que Faro foi a Capital Nacional da Cultura², é atribuído a Miguel Gonçalves Mendes um financiamento de 30 mil euros (Almeida, 27.02.07) para realizar uma curta-metragem documental (Rodrigues, 11.08.06 e Pires, 02.05.07) sobre a terra onde cresceu (apesar de ter nascido na Covilhã, o realizador passou a maior parte da sua infância em Olhão). O autor opta, então, por recuperar esta lenda e, utilizando-a como pretexto, trabalhar sobre a sua terra, sobre outros mitos, medos e realidades que a passagem do tempo ameaça com o esquecimento. O objetivo de partida era tão simples quanto ambicioso: criar uma obra com um conteúdo universal mas através de um modo de produção absolutamente local³. Assim, atores, estagiários, a banda sonora e até a banda desenhada do genérico inicial envolveram habitantes e criadores da região. Devido ao prazo imposto pela promotora do evento para a entrega do filme (cerca de três meses), Miguel Gonçalves Mendes apresentou inicialmente, a 28 de dezembro de 2005, a versão possível (com sessenta e sete minutos), mais próxima do documentário, *Floripes ou a Morte de um Mito*. Mas não era esse o filme que tinha escrito e filmado: nove meses de montagem depois (Sousa Dias e Cipriano, 2013), termina então *Floripes* (simplesmente) — um objeto artístico híbrido que, ao longo de duas horas, procura intencionalmente (con)fundir os géneros ficcional e documental⁴, e que só viria a estrear a 20 de dezembro de 2007.

2) A iniciativa encomendou quatro filmes, a outros tantos realizadores, subordinados ao tema Sul/Algarve, dando assim origem às curtas-metragens *A Conquista de Faro*, de Rita Azevedo Gomes; *Elogio ao 1/2*, de Pedro Sena Nunes; *Claro Azul Ausente*, de Marina Estela Graça; e *Floripes ou a Morte de um Mito*, de Miguel Gonçalves Mendes. (“*A Conquista de Faro* conclui rodagem”, disponível em: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=619846 [consultado a 23 de abril de 2013]).

3) “O tema é transversal ao Algarve e ao país e, por isso, a tentativa de focalizar esta questão somente em Olhão é errada”, comenta Miguel Gonçalves Mendes em entrevista a Antunes, N. (03.05.07).

4) “Gosto de passar pelos géneros e isso para mim é que é a real aprendizagem e o domínio da técnica” (exerto de entrevista de Miguel Gonçalves Mendes, em Sousa Dias e Cipriano, *ibidem*).

Mais do que um *director's cut*, o que temos pela frente são duas obras distintas, ainda que tenham por base as mesmíssimas imagens captadas ao longo de setenta horas de rodagem (Avó, 07.01.2006), todas elas filmadas em 2005. As variações na montagem sugerem que as duas vertentes — documental e ficcional — poderiam perfeitamente existir de forma autónoma: Miguel Gonçalves Mendes teria conseguido contar a história de Floripes através dos registos das personagens do documentário, ou tê-la apenas ficcionado depois de ter ouvido essas pessoas, sem que elas tivessem necessariamente uma presença efetiva na imagem. Em qualquer dos casos, o espectador poderia ler, em cada uma, a mesma narrativa e o mesmo estilo do autor. Mas, em vez disso, o realizador propõe ao seu público uma espécie de jogo, uma vez que ficção e documentário são tratados nos dois filmes de formas notoriamente diferentes: no caso das entrevistas, predominam os planos diurnos e luminosos, fixos, maioritariamente grandes planos, tão grandes que são permitidas às personagens breves saídas de campo, quando se movem, porque a câmara está fixa; por seu lado, a ficção foi filmada “como se fosse um documentário”, com câmara à mão⁵, quase sempre à noite e respeitando as tradicionais escalas de planos, campos e contracampos, nomeadamente nos diálogos (no documentário, o contracampo seria a câmara ou, no limite, todo e qualquer espectador). No entanto, isso acontece de forma subtil e natural, sem que tal jogo implique uma abordagem paternalista ou redutora em relação ao público, do tipo: “Estás a ver, tu que não percebes nada disto, esta parte aqui é ficção, e a seguir é documentário.” Ou seja, seria perfeitamente “espectável” que uma moura encantada escolhesse a noite para deambular por Olhão, ao som das doze badaladas, como também não causa espanto que as entrevistas e depoimentos sejam registados maioritariamente durante o dia.

Assim, se tivéssemos de resumir a caracterização destas obras, seria incontornável que começássemos pela multiplicidade de texturas e, paralelamente, pela variedade dos registos: além da questão da ficção e do documentário, o autor funde imagens de arquivo com fotografias (na primeira versão), banda desenhada ou vestígios de animação (no genérico inicial da segunda versão),

5) “(...) No caso das entrevistas a imagem é sempre hiper-cuidada, com plano fixo, e a ficção filmámo-la como se fosse documentário, com câmara à mão” (*idem, ibidem*).

planos de corte que funcionam como imagens-foto (e não cartões-postais — afinal, segundo Miguel Gonçalves Mendes, “Olhão é a Amadora do Algarve, feia todos os dias” — *ibidem*); na mistura sonora sobrepõem-se camadas ora de som direto, ora dobrado⁶, complementadas por uma banda sonora composta especialmente para o filme, mas que inclui também os sinos da igreja, tambores e cantos tradicionais e religiosos. Paralelamente, ao longo das entrevistas e a pretexto da história de Floripes, multiplicam-se outras lendas que ficamos a conhecer pela voz dos anciãos da terra, como a do “Menino dos Olhos Grandes” (que o autor também inclui na ficção), lobisomens, lavadeiras-fantasma, caveiras que apareciam nas redes dos pescadores ou o homem com a alcunha de “os sete cabelinhos”, que morreu com uma mão marcada na careca⁷.

A própria descrição de Floripes é polifónica: uns dizem que ela era loura, outros morena; uns fazem descrições muito detalhadas⁸, outros quase sussurram entre dentes que se tratava de uma prostituta, de uma história que se contava para que as pessoas não saíssem à rua de noite por causa do contrabando, ou ainda de um conto infantil para intimidar os mais novos quando não comiam a sopa toda. Miguel Gonçalves Mendes não julga nem escolhe uma versão unívoca e definitiva, dando-nos acesso a todas essas versões que, no seu conjunto, como se de um *puzzle* se tratasse, compõem um imaginário coletivo, oral e muito antigo. *Floripes* é tudo isso! Mesmo que a ficção se aproxime mais de um ou de

6) “Todas as cenas na ilha foram dobradas porque como tínhamos o gerador era uma barulheira bruta, portanto há muitas cenas à noite que foram dobradas; depois há aqueles pseudo-efeitos especiais como o som dela a arrancar o coração (um coração de porco com sumo de groselha) e na altura achava-se que o filme pode ter uma grande dimensão sonora, pode ser importante. Fizemos a montagem sonora na Tóbis e aquilo custou quase 15 mil euros, só o som do filme, porque se pagou duas ou três semanas de montagem de som, mais duas semanas de misturas e foi caríssimo, sobretudo para um filme que não tinha orçamento. Mas tínhamos previsto que algumas coisas podiam correr mal e fizemos logo as dobragens em espaços fechados para que alguns atores não tivessem que vir a Lisboa” (*ibidem*).

7) Os dois últimos exemplos só surgem na versão de 2007.

8) Descrição feita por uma das personagens do filme: “Ela era loura, com os cabelos compridos, era uma figura esbelta, com os olhos azuis e os cabelos loiros todos dourados, que mal se via, mas que por baixo dos panos que tinha de cetim, via-se. Eram arrendados e o vestido também era arrendado, vestido cremezinho, não era branco, completamente branco, era tudo assim, creme, muito transparente até. Ela tinha, diz que tinha uma figura esbelta, bonita, toda airosa.”

outro relato, o que mais importa é o que ela representa: o medo e a forma como lidamos com ele.

Assinalemos então algumas diferenças, no tom e na forma, entre as duas versões, começando pelo princípio: o filme de 2005 começa com uma sequência — de aproximadamente quatro minutos — de imagens de arquivo a preto e branco⁹. A acompanhá-las, um texto do Secretariado da Propaganda Nacional adaptado a partir da *Monografia do Concelho de Olhão*, de Ataíde de Oliveira. O texto fala-nos de Olhão como uma vila cubista — a mais árabe de Portugal —, um povoado marroquino que em 1808 conquistou o título de “Vila de Olhão da Restauração”, aquando da expulsão dos franceses do Algarve. A voz-off faz também alusão ao *mundo velho* (a zona antiga) e ao *mundo novo* (uma zona mais moderna e apalaçada, para lá dos caminhos de ferro). De seguida, a voz que narrou estas imagens estabelece a continuidade com o presente, deixando dois avisos: que a ação se irá passar entre Olhão e a ilha da Culatra e que a vila de Olhão¹⁰, até pela sua tenra idade, nunca esteve, em tempo algum, sob qualquer domínio árabe. Dito isto, ouvimos o que nos parece ser um chamamento religioso árabe à oração¹¹, ao mesmo tempo que o genérico de início se desenrola através dos tais planos-fotografia luminosos de pormenores da vila, de detalhes da arquitetura, das açoteias brancas. Começamos, portanto, desde logo, a ter pistas sobre qual será o “tom” do filme: a ironia, o humor pelo contraste, a piada subtil que, por vezes, só se percebe mais adiante. Percebemos a mensagem de que há histórias mal contadas que, outras vezes, nos induzem em certezas distantes da verdade, deixando-nos predispostos a embarcar à descoberta.

Já a versão de 2007 começa por introduzir-nos diretamente na ficção: uma mulher atira-se ao mar (mais tarde descobriremos que é Floripes); um relógio de ponteiros, na parede, marca 10h01; um médico faz uma autópsia. Nesta

9) O genérico final do filme esclarece-nos que se trata de imagens recolhidas no acervo da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema: *Le Portugal Terre de Lumière* (sem data), *Charlotin e Clarinha*, de Roberto Nobre (1925), e fotografias do arquivo pessoal do Dr. António Pina.

10) Apesar das recorrentes referências a Olhão como vila, Dias Marques, no seu texto “Mouras encantadas, sereias e um coração arrancado: *Floripes*, de Miguel Gonçalves Mendes”, relembra-nos que Olhão é efetivamente cidade desde 1985.

11) No *blog* “A senhora Sócrates” é levantada a possibilidade de, na realidade, se tratar de um canto entoado pelos pescadores, podendo este ser confundido com o muezim (ou almuadem).

sequência inicial os planos são muito curtos (com cerca de cinco segundos cada) e a continuidade é estabelecida através do som do mar e de um tom musical monocórdico que faz lembrar as máquinas dos hospitais que controlam os sinais vitais dos pacientes. De repente esse som cala-se para nos deixar ouvir o sangue que escorre do corpo autopsiado. O médico analisa e pesa o coração, e depois o sangue é lavado. Um novo *insert* do relógio diz-nos que são agora 11h59. A autópsia é concluída e ouvimos bater as doze badaladas. No escuro do seu gavetão, Floripes volta a respirar, recupera os pertences e sai da morgue. O genérico de início desenrola-se, então, ao som da música¹² do acordeão de Paulo Machado¹³, tendo como fundo as pranchas de banda desenhada de Miguel Mendonça (Pires, 02.05.07), que, sendo fixas, parecem querer animar-se num ritmo mais acelerado. Por vezes esse movimento é mesmo sugerido dentro da mesma prancha, ora chamando a atenção para um detalhe, ora revelando-a integralmente, num plano geral, sem que saibamos ainda que estas imagens já nos estão a contar a lenda de Floripes e a dar pistas para a descoberta da história. A última prancha dissolve-se num plano idêntico de “imagem real”: um gato preto sobre um murete branco. De seguida, tal como na primeira versão, ouvimos o que parece ser um chamamento à oração, em árabe, e somos convidados a contemplar Olhão através de planos-foto, curtos e fixos, brancos sobre branco que começam nos detalhes arquitetónicos e vão abrindo até chegarmos a um plano geral das açoteias da terra, cuja identidade é esclarecida pela legenda “Olhão”.

Ainda que com elementos comuns, temos portanto dois prólogos absolutamente distintos, no tom e nos objetivos que nos são propostos, nas premissas que nos são sugeridas para “entrar no filme”. Como seria inoportuno — e possivelmente até mesmo inconsequente —, no contexto deste artigo, estender este exercício comparativo ao longo de todo o filme, a melhor solução

12) “Eu gostava muito da música do Paulo Machado, falámos, na altura até lhe dei a referência do *2046* [Wong Kar-wai, 2004]. A música foi feita integralmente antes do filme e eu já sabia a que iria usar. Noutros casos usei outra estratégia — ter o filme montado, levar a música de referência e depois fazer o resto” (Miguel Gonçalves Mendes, *op. cit.*).

13) Músico algarvio e membro da banda *Marenostrum*.

será portanto centrarmo-nos, de seguida, na análise dos dois grandes blocos que compõem o filme: a ficção e o documentário.

O resumo da lenda, que serviu como pretexto para a introdução deste ensaio, apenas conta uma pequena parte do complicadíssimo enredo que compõe a dimensão narrativa do filme. Ou melhor, o que fizemos no início foi apenas apresentar Floripes (a personagem que dá nome às duas obras) e a sua condição de moura encantada. Numa das entrevistas (e assim se prova que não é possível ou, pelo menos, que é muito difícil e seria necessariamente redutor falar da ficção sem recorrer aos depoimentos do documentário) há uma personagem que conta detalhadamente que, em frente ao Moinho do Sobrado vivia um pescador (que na ficção dá pelo nome de Quinzinho), que se embriagava com frequência e que, muitas vezes, deambulava pela rua, à noite. Então, Floripes aparecia, vinha acariciá-lo e contar-lhe a sua história, que ele posteriormente reproduzia na taberna a amigos que, naturalmente, zombavam dele. Quinzinho desafiou um desses cétricos, Julião, para uma aposta: se ele fosse ao Moinho do Sobrado à meia-noite e Floripes não lhe aparecesse, Quinzinho dava-lhe uma fazenda que tinha na Relva. Julião, pescador pobre que estava noivo de Aninhas, de quem esperava um filho, aceitou o desafio. Floripes não aparece logo mas, quando surge, seduz e deslumbra Julião, encantando-o também, ao mesmo tempo que lhe conta a sua história. O “moce” (leia-se “moço” com pronúncia olhanense, que o realizador faz questão que as personagens preservem¹⁴) ainda tenta argumentar que está noivo e que ela pode pedir ajuda a qualquer outro homem — como Quinzinho —, mas Floripes é implacável: Aninhas poderá encontrar um novo amor e Quinzinho é alguém a quem ela quer apenas como a um pai. Na versão contada na entrevista não se fica a saber bem o que acontece ao par, uma vez que desaparecem os dois, deixando-se a possibilidade de o pescador ter sido bem-sucedido e de terem ficado juntos em aberto. Na ficção, Julião tem o mesmo

14) Cf. Rodrigues, H., *op. cit.*, e Antunes, N., *op. cit.* Neste segundo artigo, o autor sublinha a importância deste pormenor numa época em que os sotaques tendem a desaparecer e se verifica uma tendência para a uniformização.

destino de tantos outros que já tinham tentado salvar Floripes antes dele: afoga-se, a vela apaga-se e Floripes come-lhe o coração¹⁵.

Paralelamente a esta linha narrativa principal há um outro apontamento ficcional, presente em ambas as obras, que, ainda que não acrescente grande coisa ao enredo, poderá contribuir para perceber o caminho em direção aos finais que o realizador nos sugere: nas noites em que deambula por Olhão à procura do seu herói, Floripes dispõe de um pequeno aliado na traquinice de atormentar as mulheres que trabalham até tarde nas fábricas de conservas¹⁶ — o “Menino dos Olhos Grandes”. Se, como acima se referiu, o mito de Floripes serve de pretexto para que os entrevistados relembrem outros casos de bizarras inexplicáveis contadas de geração em geração, o Menino dos Olhos Grandes é o único — além de Floripes, claro — a ter uma tradução ficcional da sua personagem. A lenda é corroborada por dois testemunhos, ainda que com versões diferentes: um homem que, na Taberna do Amaro, numa das poucas entrevistas filmadas à noite, menciona uma criança que aparecia num largo a chorar e que, quando alguém lhe pegava ao colo para a levar para casa, ia pesando cada vez mais, conforme os passos que a pessoa dava. Quando finalmente o benfeitor não podia suportar mais o peso e punha a criança no chão, ela começava a rir-se e desaparecia. O segundo depoimento é relatado na primeira pessoa: uma anciã conta que ela, “o João e a Maria Teresa” viram o menino e decidiram pegar-lhe ao colo, tendo este desaparecido dos seus braços por duas vezes.

A vertente documental torna-se mais difícil de analisar por ser mais heterogénea: não são só os depoimentos mas também alguns apontamentos

15) Dias Marques, que faz uma exaustiva análise das origens da lenda e das suas variações, hesita em relação a este aspeto: Miguel Gonçalves Mendes diz ter sido ele a inventar este pormenor dramático, mas o autor questiona se este não poderá ter ficado no inconsciente do realizador, em criança, uma vez que há registos que o incluem. Na sua análise, Dias Marques estabelece também uma relação entre o mito de Floripes e o das sereias, uma vez que ambas seduziam os homens e os levavam a entrar no mar. Finalmente, é também muito interessante a hipótese que o autor levanta, no sentido de que o filme possa ter começado também a influenciar a tradição oral, uma vez que os depoimentos recolhidos após a sua estreia revelam vestígios disso mesmo (Marques, D., *op. cit.*).

16) A cena da saída da fábrica de conservas das mulheres cobertas com bioco (traje tradicional de influência árabe com que se cobre a cabeça), remete remotamente para o filme dos irmãos Lumière, *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895). No entanto, as silhuetas produzidas pelo uso daquele traje podem também invocar a memória das carpideiras ou das *burkas* muçulmanas, tanto nesta cena como na sequência em que as mulheres-quase-vultos rezam apressadamente o terço.

mais experimentais ou, se preferirmos, mais abstratos, que nos dão muito que ponderar. Pensemos por exemplo na sequência da fábrica abandonada, comum aos dois títulos, composta por pormenores (planos-fotografia, frequentemente fixos, na versão de 2005, mas complementados por uma longa panorâmica na versão de 2007) que se sucedem ao som de um ritmado rufar de tambores (que mais tarde saberemos pertencente à sequência da procissão) e logo de seguida se converte em cântico religioso:

“Somos a igreja de Cristo,
as pedras vivas do templo do Senhor.
Como a imagem p’ra casa do Pai,
óh Cristo amigo, óh Cristo irmão,
abre caminhos na fé e na esperança
de mãos nas mãos e num só coração.”



As “pedras vivas” do canto contrastam, portanto, com as ruínas da fábrica. Miguel Gonçalves Mendes usa muitas vezes este recurso, valendo-se da mistura sonora para estabelecer uma continuidade entre os planos e, simultaneamente, confrontar as imagens com ruídos ou vozes que não lhe pertencem, como uma montagem paralela não só entre planos mas também entre som e imagem. Neste mesmo sentido, a sequência continua ao nível visual, mas passa agora a ser acompanhada pelo testemunho “em *off*” de uma antiga trabalhadora que relata a sua dura rotina laboral. De seguida, a imagem vai ao encontro dessa voz: vemos-lhe as mãos enrugadas antes de lhe vermos o rosto, igualmente sulcado pelo tempo, pelos maus-tratos de que foi vítima e pela morte de um filho ainda pequeno e por batizar. Apresenta-se como Julieta da Conceição Russo (o mesmo nome da mãe), tem setenta e quatro anos, e afirma não ter saudades do passado nem medo da morte.

Entre o padre que atribui aos pescadores a força viva e toda a dinamização da vila (mas que tem medo de ladrões), a guia turística dos barcos que fazem a travessia entre Olhão e as ilhas-barreira, a habitante da ilha da Culatra que se recorda de darem à costa conservas, sacos de amêndoa e de alfarroba e até sabão, (mas que tinha medo do vento), optamos por não nos deter aqui na descrição exaustiva de todas as personagens. No entanto, há uma entrevista que se destaca e que terá uma importância determinante para o final do filme, na sua versão de 2007: o homem que não gosta de ser velho.

Tem uma fotografia de quando tinha vinte e dois anos e um dia pôs-se ao espelho a tentar pentear-se e arranjar-se para ficar igual: era um borracho e agora começam a faltar-lhe os dentes e a enrugar-se-lhe a pele. “Falta tudo!” Fica triste quando a malta nova passa na rua e grita: “Ó velho!”, ao que responde: “Se não morreres novo, lá chegarás!” Está cansado dos peixes mas admite que os homens que não vão ao mar ficam doentes e morrem mais depressa. É disso que ele tem medo, de morrer. Também toca harmónica e ensina-nos a sua súplica:

“Meu glorioso São Vicente,
abaixai este mar e acalmai este vento
pelo cálice e a hóstia
que o senhor está dentro.”

Na segunda versão do filme — e ainda sem querer adiantar o final — esta oração ganha uma importância determinante na relação entre a ficção e o documentário: ficamos a saber que foi a sogra quem a ensinou ao ancião e ele garante que, quando estava em apuros no mar, o recurso a esta prece dava resultado. Mais adiante, numa sequência de ficção, na qual Julião desespera na hesitação entre a tentação e o medo, a personagem murmura esta súplica. E ainda quando rema no seu barco à noite (ficção), a voz do velho (documentário) repete-a em *off*. No entanto, o mar está calmo — não é esse tipo de tempestade que Julião precisa de sossegar... Nesta variante, é também sobre esta imagem que o ancião começa a dizer:

“Tenho medo.
Tenho medo da morte.
Não é medo da morte.
Eu sei que morro, não tenho é pressa.
Não tenho pressa.
Mas quando é que eu morro?”

Antes de passar à análise do final dos dois filmes, seria ainda importante sublinhar um outro apontamento que será provavelmente um dos momentos em que mais se sente a fusão entre a ficção e o documentário: a montagem paralela entre dois tipos diferentes de ritual, sendo eles a procissão da Senhora dos Navegantes (documentário) e o sacrifício de Julião (ficção). O percurso — a travessia entre Olhão e a ilha da Culatra — é comum. No primeiro caso, as embarcações fazem a travessia na esperança de encontrar proteção para os pescadores; no segundo, Julião tem de transpor as águas para proteger Floripes e acabar com o seu tormento (Marques, 11.09.05).



Na primeira versão, mais curta, talvez o recurso a esta técnica não fique tão claro à primeira vista, por ser menos prolongado. Por exemplo, enquanto em *Floripes* (2007) a continuidade entre o paralelismo visual é amplamente assegurada — os sinos, a música, o rufar dos tambores, o cântico “Avé Maria”, as buzinas dos barcos, os “vivas” à Nossa Senhora dos Navegantes, as orações “Pai Nosso” e “Glória”, o ruído do vento e a prece do padre¹⁷ —, em *Floripes ou a Morte de um Mito* ouvimos uma canção tradicional que, na segunda versão, se encontra integrada na ficção, pela voz de Aninhas:

“Que agora já estou doente
eu pedi a Deus a morte.
Tem paciência amorzinho
que não posso viver sempre.”

17) “Não acreditamos no bruxo. Não acreditamos no Deus da Mágica. Não acreditamos no fantasma. Acreditamos em alguém que está vivo porque só Tu és a verdade.” Enquanto a voz do padre profere estas palavras em *off*, vemos Julião a entrar na água segurando a vela acesa, provocando um profundo efeito de contraste entre a procissão católica e o ritual pagão, lendário, mouro.

Finalmente, será inevitável que nos debrucemos um pouco sobre o desenlace dos filmes, sobre as cumplicidades entre as duas versões, mas também sobre as suas diferenças. Miguel Gonçalves Mendes escolhe o mercado de peixe — que faz questão de exibir, em alguns *inserts*, a ser amanhado e ainda a respirar — para lançar três perguntas aos vendedores e aos compradores: se sabem quem é Floripes, o que é o medo e do que é que têm medo. Para resumir: as respostas à primeira pergunta variam entre os que dizem que a história de Floripes é uma grande aldrabice e os que são capazes de apontar o sítio preciso onde ela morava — nada de muito novo, portanto, em relação aos depoimentos mais extensos a que assistimos ao longo de todo o filme. Nas respostas à segunda pergunta — “O que é o medo?” — ficamos a perceber melhor o caminho através do qual o realizador nos guiou ou nos propôs (até aqui, apenas de forma implícita). É impossível resistir a transcrever alguns exemplos:

“O que é o medo? É preciso tê-lo para saber.

É um receio forte, que põe o coração a palpitar.”

“Tudo mete medo. A própria vida também mete medo.

Às vezes é uma coisa simples, mas a vida, em si, mete medo”.

“O medo é o susto!”

“Não sei o que é o medo. Eu não tenho medo de nada!”

Com pequenas variações, a resposta à terceira pergunta é unânime: “O meu maior medo é de morrer!” De seguida vemos o rosto triste de Floripes e ouvimos, em *off*, todas as personagens dizer o seu nome, idade e filiação. As vozes sobrepõem-se até se tornarem impercetíveis, e Floripes atira-se ao mar.

Na versão de 2005, o filme termina com a leitura de um texto adaptado de Raul Brandão, da obra *Os Pescadores*, intitulado precisamente “Olhão” (1922 - 1923), que nos fala de uma “terra embruxada”, ao mesmo tempo que vemos detalhes mais modernos da arquitetura olhanense: o Olhão de Floripes, das açoteias brancas, também se desvanece (Marques, *op. cit.*). A terra, derradeira personagem, senão mesmo a protagonista, testemunha a história dos mitos que vão perdendo força de geração em geração.

Na versão de 2007, ainda que mais desenvolvida, toda a lógica do mercado se mantém. O que se passa a seguir é que é bem diferente: voltamos ao plano inicial do filme: Floripes, no cais, antes de se atirar ao mar. Tal como no filme de 2005, começamos a ouvir as vozes sobrepostas das diversas personagens a dizer o seu nome, idade e filiação. Quando Floripes se atira ao mar todas as vozes se calam e, através de um *fade-out*, o plano dissolve-se até ficar tudo negro. Ouvimos então uma voz dizer: “O meu nome é Julião.” No plano seguinte, vemos ao fundo a casa de Julião (ficção) e, à sua frente, o “homem que não gosta de ser velho” vestido com as roupas da personagem ficcionada. Diz o nome dos pais e a idade — setenta e um anos. A sua vida sempre foi no mar e nasceu em Olhão. Depois, em grande plano, acrescenta: “Se é verdade ou mentira, não sei. Mas era mais bonito se fosse verdade.”



Tanto na versão de 2005 como na de 2007, o genérico final desenrola-se ao som da música de Zeca Afonso “Ó vila de Olhão da Restauração”, sendo o filme dedicado aos seus habitantes.

Ainda que as duas versões do filme sejam bastante diferentes em alguns pontos — como analisámos, por exemplo, na forma como cada uma delas começa e acaba —, na versão de 2005 encontramos já a estrutura e as premissas que irão conduzir à de 2007. As principais diferenças são, claro, um aumento significativo da dimensão ficcional na segunda versão e, como consequência da distinta duração dos filmes, a inclusão de alguns depoimentos novos ou prolongamento de outros. São disso exemplo a cena filmada na faina, no mar, em que um pescador admite que, com uma moça bonita, também ele se ia embora para Marrocos; a entrevista em que um homem reitera a sua crença na vida para além da morte e na reencarnação, mas alerta para o desespero do suicídio (sendo que a montagem estabelece o paralelismo entre as suas palavras e o “suicídio” de *Floripes*); ou aquela em que duas velhas rezingonas falam de fantasmas. No mesmo sentido, por exemplo, a cena em que as mulheres rezam o terço ao Nosso Senhor dos Aflitos ou a do depoimento do padre são mais prolongadas: o prior acrescenta que “quem se mete com o espiritismo fica choné”, que teve de passar a dar água-benta aos fiéis porque eles a roubavam das pias, ou que teve que ameaçar expulsar “à estalada” o espírito que supostamente estava a possuir uma mulher.

Ficam a faltar-nos, portanto, algumas considerações sobre dois pontos, ainda que já tenham sido abordados de passagem ao longo deste ensaio: as condições de produção, distribuição e exibição do(s) filme(s) e a forma como foram recebidos pela crítica.

À margem dos circuitos tradicionais, não só pelo modelo de produção, mas também pela localização da história e, sobretudo, devido ao imaginário em causa (Antunes, 20.10.07), *Floripes* é o exemplo clássico de como a modéstia de meios, forçada por um orçamento baixo, nem sempre conduz a resultados confrangedores, nem tem que interferir com a eficácia da narrativa (Almeida, *op. cit.*). Comum aos dois filmes, a rodagem demorou cerca de um mês e meio: três semanas para o documentário e, depois, a partir desse material (Antunes, 03.05.07), três semanas para a ficção (Malheiro, 10.01.08). Sendo que este foi

o seu primeiro trabalho apoiado com fundos públicos (Sousa Dias e Cipriano, *op. cit.*) Miguel Gonçalves Mendes admite a importância de ter uma produtora própria para a diminuição dos custos de produção¹⁸: neste caso, conseguiu pôr uma comunidade inteira a trabalhar para o filme de forma gratuita, podendo tirar partido do fascínio que as pessoas têm em perceber os mecanismos do cinema e do orgulho que têm na sua cidade (Antunes, 03.05.07). Para a recriação ficcional, o realizador recorreu ao seu espólio pessoal, bem como à colaboração do Museu Etnográfico para o guarda-roupa¹⁹. Já no que respeita às cenas rodadas junto ao Moinho do Sobrado, uma vez que este se encontra restaurado, era preciso esperar que a maré baixasse para que a equipa conseguisse ter acesso à parte mais velha e degradada do edifício²⁰. É claro que tudo isto só foi possível pelo facto de o filme ter sido rodado em vídeo. Ainda que preferisse trabalhar nesse suporte²¹, Miguel Gonçalves Mendes reconhece que não tem dinheiro para filmar em película e que a liberdade do digital também lhe permitiu repetir certos *takes* múltiplas vezes, sem que isso fosse problemático, principalmente quando se está a trabalhar com atores com pouca experiência²².

18) “Eu tenho uma produtora que é minha, o que muda as regras do jogo completamente — porque há ideias que seriam caríssimas, e eu acredito que consigo fazer aquilo de borla, ou que consigo mesmo fazer aquilo. Se depois vir que não posso, as coisas caem por terra: houve não sei quantas cenas da *Floripes* que foram cortadas, cenas que se passavam debaixo de água e outras de helicóptero” (Miguel Gonçalves Mendes, *ibidem*).

19) “Reconstrução não, mas houve criação, por exemplo, o interior da casa. Eu guardo tudo o que apanho na rua, pensando — ‘e se amanhã me faz falta para um filme?’ Um prato com cem anos, jornais, e então tinha uma coleção de coisas; de outras andámos à procura, para decorar o interior. No caso do moinho mexemos numa série de coisas, mas não construímos edifícios ou estruturas. Quanto ao guarda-roupa do filme, uma parte pedimos ao Museu Etnográfico e outra a uma Escola Secundária que tinha feito um desfile histórico e que, portanto, tinha a roupa e a emprestou, não havia outra forma, não havia dinheiro” (*idem, ibidem*).

20) “No *Floripes* tínhamos o problema da maré porque a parte do moinho que tu vês não é assim, o moinho está todo bonitinho e hiper-restaurado, agora o lado que estava podre e antigo era aquele que estava virado para o mar, portanto nós tínhamos que esperar que a maré estivesse baixa para se filmar o ponto de vista que nós queríamos” (*idem, ibidem*).

21) “Tenho preferência por película, mas o mercado vai obrigar toda a gente a filmar em digital, e disso é que eu tenho pena porque na altura em que eu vier a poder filmar em película já não vai haver película” (*idem, ibidem*).

22) “(...) É claro que estamos a falar de vídeo, porque não tenho dinheiro para filmar em película e o vídeo permite fazer vários *takes*. No *Floripes* há uma miúda que é a Aninhas — e ela fazia aquilo maravilhosamente bem e tinha uma pronúncia maravilhosa — mas houve *takes* que tivemos

Quanto às questões de distribuição/exibição, a versão de 2007 só chega aos ecrãs um ano depois de estar concluída. O realizador conta que o filme deveria ter sido inicialmente distribuído pela Lusomundo em 15 salas, mas que, ao fim de nove meses de espera, a *Jumpcut* desistiu e decidiu distribuir o filme sozinha²³. Faz-se um grande investimento na divulgação, aposta-se claramente na estreia no Algarve (e não na capital, como é hábito), até pelo simbolismo (Rodrigues, 27.12.07) e com a preocupação de sedimentar a ideia de que o filme pertence também aos habitantes de Olhão (Sousa e Cipriano, *op. cit.*). O resultado é um fenómeno regional, um sucesso de bilheteira: como a sala de Olhão, com duzentos e sessenta lugares, esteve muito tempo esgotada, muitas pessoas viram-se obrigadas a deslocar-se a Faro para ver o filme (Malheiro, *op. cit.*), o que fez com que as sessões do Fórum Algarve (em salas entre os noventa e seis e os cento e doze lugares de capacidade) esgotassem também²⁴, durante cerca de quinze dias, nomeadamente à noite (Malheiro, *op. cit.*). Na imprensa local podemos encontrar diversas descrições desse evento que destacam ora as gargalhadas, que demonstram a capacidade dos olhanenses se rirem de si próprios ao serem captados pela câmara de Miguel Gonçalves Mendes (C. S., 03.01.08), ora o testemunho de pessoas que não iam ao cinema há muito tempo mas que sentiram o impulso de apoiar uma obra “da sua terra” (Malheiro, *op. cit.*).

No que diz respeito à crítica, ainda que não haja unanimidade, são vários os especialistas a sublinhar a fragilidade da vertente ficcional face à força do realizador enquanto documentarista (como é o caso de Jorge Mourinha, do *Público*, de Eurico de Barros, do *Diário de Notícias*, ou de Rodrigues da Silva,

que fazer 16 vezes. Em película nunca poderia fazer isso” (*idem, ibidem*).

23) Cartaz, SIC Notícias (21.12.07), disponível em <http://videos.sapo.pt/SsIpSVVly1Yn2d6TQ1sj> [consultado a 15 de janeiro de 2013].

24) “Na estreia do *Floripes*, em Faro, aconteceu o seguinte: a distribuidora inglesa disse que passava o filme mas só às sete da tarde, e eu respondi — se só passam o filme às sete da tarde estão a dizer que ele é mau e não vale a pena ir vê-lo, estão a matar o filme à partida. Lá consegui mais sessões e, a cada semana que passava, o filme ia aumentando de sessões e acabaram por fazer cinco diárias, uma bela bofetada de luva branca para quem achava que aquilo não ia funcionar. (...) No caso da *Floripes*, de que fizemos distribuição direta, alugámos cinco salas, fizemos cartazes, decorámos um bar com frases do filme e com fotografias e isso interessou potenciais espectadores” (Miguel Gonçalves Mendes, *op. cit.*).

do *Jornal de Letras*). Não estamos portanto ao nível de obras como *Autografia* ou *José e Pilar*. De facto, a narrativa deixa demasiadas “pontas soltas”, como são os casos dos moços que morreram a tentar desencantar a mourinha, a história da morte de Rosinha (a falecida mulher de Quinzinho, mencionada numa conversa na tasca), ou do próprio suicídio de Quinzinho. A este propósito, Rui Pereira, um dos diretores do IndieLisboa (festival em que este filme foi a quinta longa-metragem mais votada por parte do público, em 2007 — Sousa Dias e Cipriano, *op. cit.*), escreve:

“O Miguel Gonçalves Mendes tem um dom muito especial para se relacionar com os sujeitos dos seus filmes e com isso consegue criar documentos maravilhosos, entrando na intimidade das pessoas, levando-as (no bom sentido) a abrirem-se, em frente à câmara, de uma forma absolutamente livre. (...) No entanto, conhecendo os magníficos resultados do Miguel ao nível do documentário, atrevia-me a segredar-lhe ao ouvido: ‘Miguel, não é vergonha nenhuma um realizador dedicar-se exclusivamente ao documentário. Há tantos casos de gente bem-sucedida que só faz documentários... Vá, queremos saber quem vai ser o próximo alvo desse teu dom’.” (Pereira, 2013)

É precisamente neste sentido que o filme é também contemplado com uma série de elogios: obra inteligente e sedutora, um delicioso trabalho de preservação da memória oral, com um lado lúdico e despretenso, assumidamente caseiro (Mourinha, 25.04.07), um filme honesto e estimável porque o realizador abdicou de *clichés* e folclores, para dar a ver o genuíno (Silva, 16.01.08) através de um objeto híbrido, meio esquisito, mas acessível, leve, com muito humor (Pires, *op. cit.*). O facto de se escutarem os mais velhos (Marques, *op. cit.*), de o mito ser contado pela comunidade (Malheiro, *op. cit.*), faz com que esta obra possa ser vista como um mapa para outra época (Marques, *op. cit.*). Simultaneamente são também reconhecidas a persistência (Antunes, N., *op. cit.*) e a ambição do realizador, que podia ter feito ou uma ficção ou um documentário, mas quis justapô-los num mesmo filme (Silva, *op. cit.*). A propósito disto mesmo e na sua crítica a este filme, João Antunes escreve no *Jornal de Notícias*:

“O cinema português vive desde há algum tempo num período de charneira (...). Inevitavelmente preso às contingências de mercado e a um histórico que não lhe é muito favorável, a emergência de novas formas e fontes de financiamento e a democratização dos métodos de produção proporcionada pelas novas tecnologias oferecem uma possibilidade aos cineastas, dos que agora começam aos consagrados, que estes só têm de aproveitar, sob pena de perder a razão no momento de se queixarem (...)” (Antunes, J., *op. cit.*)

Conclusão

Provavelmente, um dos maiores desafios que se colocam a um investigador (e é de desconfiar que também alguns críticos possam padecer do mesmo mal) na área do cinema (e da música) é a dificuldade de escrever sobre um objeto que não se pode citar: podemos transcrever um excerto de um texto pertinente para o nosso trabalho, usar uma fotografia ou uma reprodução de uma pintura, mas quando descrevemos um plano, uma sequência, um filme, apesar de todo o empenho, traduzimos sempre o nosso objeto para uma realidade distante da sua natureza.

A sistematização que aqui se tentou fazer do binómio *Floripes ou a Morte de um Mito/Floripes* não existe no(s) filme(s): as múltiplas camadas e texturas interrompem-se e irrompem sem pedir licença, sobrepondo-se e influenciando-se mutuamente. Talvez seja por isto mesmo que Rodrigues da Silva sugere que o filme vai muito além daquilo que nele é visível:

“Numa época em que se assiste ao erradicar de todas as culturas populares (rurais e urbanas), numa época varrida por uma cultura postíça, que transformou em consumidores passivos os descendentes dos anónimos criadores activos de antigamente, é curioso que algo subsista à revelia do hegemónico e dominante. É curioso e é bom, porque significa que, apesar de tudo (...), a memória colectiva dos povos é hoje talvez um dos raros sustentáculos da sua identidade.” (Silva, *op. cit.*)

A própria sinopse do filme sugere que o mito de Floripes representa o imaginário daquela comunidade de pescadores e que a sua evocação é apenas um pretexto para nos confrontarmos com o nosso maior medo — a morte. Miguel Gonçalves Mendes admite que este é um tema transversal aos seus filmes²⁵. Mas se, aqui, o realizador opta por conjugar os dois registos, ficcional e documental, numa mesma progressão narrativa (*ibidem*), é efetivamente o documentário que funciona como enquadramento não apenas histórico mas também cultural e geográfico (Rodrigues, *op. cit.*).

Uma das personagens do filme, cujo depoimento ainda não tínhamos mencionado, sugere que é natural que a lenda de Floripes tenha surgido em Olhão, dado o contexto socioeconómico e geográfico do século passado, em que era muito mais fácil aos mareantes olhanenses irem a Marrocos do que a Lisboa — nem sempre o Cabo de São Vicente dava passagem e a viagem por terra levava muito tempo. Era portanto mais simples estabelecer relações comerciais com o Norte de África, trazendo para a realidade olhanense muitos padrões culturais marroquinos, o que também é visível no aparecimento das açoteias, dos mirantes, das ruas sinuosas e, claro está, das lendas. Ele acrescenta que a lenda de Floripes aparece em todo o mundo árabe e que em Olhão ela é adaptada à realidade geográfica do meio, estando inevitavelmente ligada a um aviso contra a transgressão das normas pré-estabelecidas, contra o ilícito e os seus riscos, uma espécie de “não-te-metas-no-que-não-deves-versão-moura-encantada”.

Além de se interessar, portanto, pelas crenças e superstições, da ordem do fantástico mas também da religião, sobre as suas variações e deturpações, mas sobretudo sobre o que se esconde por trás delas (*ibidem*), há um outro aspeto não menos importante e intimamente relacionado com este, que Miguel Gonçalves Mendes privilegia e que se prende com a preservação da memória²⁶. O realizador, que atribui o empobrecimento do imaginário coletivo à força crescente do audiovisual (Almeida, *op. cit.*), tem a plena noção de que, por enquanto, está

25) “O que de facto eu quis mostrar é que temos medo do desconhecido e, em última instância, o nosso maior medo é a morte. Essa é a gênese de todos os medos e um tema transversal aos meus filmes” (Antunes, N., *op. cit.*).

26) “*Floripes* é um desses fantasmas que os populares preferem esquecer, em vez de exorcizar” (Monteiro, 2013).

ainda tudo ali para ser visto e ouvido, mas por pouco tempo (Marques, *op. cit.*). À medida que o realizador apela à nossa capacidade de sonhar, retomando as raízes do nosso imaginário e projetando-as para o presente (Antunes, *op. cit.*), a alma dos habitantes de Olhão fica na tela como um peixe na rede (Cruz, 26.02.07). Para uma terra de pescadores, morrer nas mãos de Floripes é morrer no mar (C. S. *op. cit.*).

Neste projeto feito de contrastes (os barcos ora na faina, ora abandonados; a fábrica de conservas viva na ficção, mas em ruínas no documentário...) e complicitades (como as personagens de Balé e Julião, que são comuns aos dois registos — ficcional e documental), “tudo se revela no outro quando quem quer ver é paciente” (Tavares, 2013). Miguel Gonçalves Mendes não deixa morrer nem Olhão²⁷, nem Floripes. A mourinha atira-se ao mar, uma e outra vez, mas não morre nunca²⁸. Renasce sempre nas palavras das pessoas (*ibidem*).

Nesta perspetiva redentora, qual é, afinal, o mito que morre? Arriscaremos a que será o mito do cinema, tal como antes o conhecíamos. *Floripes* é um filme ou são dois? O que é que define um filme? As imagens rodadas ou a montagem? Neste “ensaio acessível e estimulante sobre o conceito de lenda e sobre a evolução da ficção”, como lhe chamou Jorge Mourinha (28.12.07), Miguel Gonçalves Mendes dá-nos a sua resposta deixando-nos, justamente, à deriva:

“Porque ele não parará de filmar e porque não podemos fazer ideia, adivinhar ou apontar, mesmo às cegas, pra onde irá. As suas perguntas são demasiado vastas, longínquas (...). Porque a obra de Miguel Gonçalves Mendes será sempre uma obra sem passado e sem futuro — como uma ferida que se abre e fecha, ou a pedra que volta a rolar depois de elevada. Um movimento sem fim e sem destino, sem cálculo nem lei, porque inventa a sua própria morte no momento em que nasce. Importa, ou apetece, assim, olhar esse movimento de fora, por um momento, e constatar a sua riqueza generosa:

27) “Fomos filmar a *Floripes* ou a *Morte de um Mito* e não era só a morte do mito da própria Floripes mas também da própria cidade, que estava em decadência” (Miguel Gonçalves Mendes, *op. cit.*).

28) “No filme, Floripes mata-se mas não morre. Volta a tentar: atira-se à água. E outra vez e outra vez. Sempre renasce. Olhão não morre também, é claro, mas transforma-se” (Marques, *op. cit.*).

é já tão velho que pode acabar-se, mas é tão jovem que pode continuar à procura do seu centro próprio, do seu lugar natural.” (Gil, 2013)

Tal como diz uma personagem do filme, o nosso espírito não morre... muda. Tal como o cinema também não morre, muda. “Conseguiremos ainda acreditar?”²⁹

Referências bibliográficas:

Jornais e revistas:

ALMEIDA, S. (27.02.07), “O medo como alavanca ao serviço da criatividade”, *Jornal de Notícias*.

ANTUNES, J. (20.10.07), “Partir da margem para o imaginário”, *Jornal de Notícias*.

ANTUNES, N. (03.05.07), “Ainda somos capazes de acreditar em lendas?”, *Barlavento: 6*.

AVÓ, C. (07.01.2006), “Acaba-se a Capital, ficam quatro filmes”, *Expresso: 18*.

BARROS, E. (26.12.07), “*Floripes*. A moura encantada”, *Diário de Notícias*.

CRUZ, M. (26.02.07), “Da poesia de *Time* à alma real de *Floripes*”, *Diário de Notícias*.

C.S. (03.01.08), “*Floripes* e o medo da morte”, *O Algarve: 15*.

29) Pergunta estampada na capa do *press kit* do filme.

MALHEIRO, C., (10.01.08), “*Floripes* rodado em Olhão esgota salas algarvias”, *Postal do Algarve*.

MARQUES, S. M. (11.09.05), “Atravessar o mar”, *Pública — Público*: 50.

MOURINHA, J. (25.04.07), “A nova moura encantada”, *P2 — Público*: 11.

_____ (28.12.07), “*Floripes*”, *Ípsilon — Público*.

PIRES, E. (02.05.07), “*Floripes* espera chegar aos 20 mil espectadores”, *Região Sul*: 9.

RODRIGUES, H. (27.12.07), “Bilhetes para estreia de *Floripes* em Faro esgotaram um dia antes”, *Barlavento*.

_____ (11.08.06), “Encantos e encantamentos de Olhão em filme”, *Barlavento*: 25.

SILVA, R. (16.01.08), “Falhado, mas estimável”, *Jornal de Letras*.

Publicações *on-line*:

GIL C. (2013), “O cinema de Miguel Gonçalves Mendes”, disponível em: http://imgs.sapo.pt/cinema/sentidodavida/monografia_padilha.pdf [consultado a 25 de abril de 2013].

MARQUES, D., “Mouras encantadas, sereias e um coração arrancado: *Floripes*, de Miguel Gonçalves Mendes”, in *O Cinema de Miguel Gonçalves Mendes*, disponível em: http://imgs.sapo.pt/cinema/sentidodavida/monografia_padilha.pdf [consultado a 25 de abril de 2013].

MONTEIRO, J., “Floripes ou a tradição fantasma”, in *O Cinema de Miguel Gonçalves Mendes*, disponível em: http://imgs.sapo.pt/cinema/sentidodavida/monografia_padilha.pdf [consultado a 25 de abril de 2013].

PEREIRA, R., “O cinema de Miguel Gonçalves Mendes”, disponível em: http://imgs.sapo.pt/cinema/sentidodavida/monografia_padilha.pdf [consultado a 25 de abril de 2013].

SOUSA DIAS, V. e CIPRIANO, M., “Miguel Gonçalves Mendes: Infelizmente escrevo sozinho”, Entrevista disponível em: http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/868/1/miguel_goncalves_mendes.pdf [consultado a 23 de abril de 2013].

TAVARES, G. M., “O cinema de Miguel Gonçalves Mendes”, disponível em: http://imgs.sapo.pt/cinema/sentidodavida/monografia_padilha.pdf [consultado a 25 de abril de 2013].

Sites:

“A Conquista de Faro conclui rodagem”, disponível em: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=619846 [consultado a 23 de abril de 2013].

Blog “A Senhora Sócrates”, <http://senhorasocrates.blogspot.pt/2008/01/floripes-ou-morte-de-um-mito.html> [consultado a 23 de abril de 2013].

Filmografia:

Autografia (2004), Miguel Gonçalves Mendes, Portugal.

Floripes (2007), Miguel Gonçalves Mendes, Portugal.

Floripes ou a Morte de um Mito (2005), Miguel Gonçalves Mendes, Portugal.

José e Pilar (2010), Miguel Gonçalves Mendes, Portugal.

La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (1895), Lumière, França.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Terra Sonâmbula, de Teresa Prata: Correntes de imagens, palavras, fantasias, transcrição e imortalidade

Josette Monzani

Resumo: Pretende-se discutir o processo de transcrição do romance *Terra Sonâmbula* (1992), do escritor moçambicano Mia Couto, empreendido por Teresa Prata, em 2007, no filme homônimo. No seu *modus operandi*, Prata pontua e faz refletir sobre os caminhos da mestiçagem cultural que se prestam à formação do modo maravilhoso de ver e viver o mundo, principalmente através da figura do menino Muidinga.

Palavras-chave: Teresa Prata; *Terra Sonâmbula*; Mia Couto; transcrição; intertextualidade.

Quando, de volta, viajares para Ítaca, roga que tua rota seja longa, repleta
de peripécias, repleta de conhecimentos.
(*Ítaca*, Kaváfis, transcrito por Haroldo de Campos)

Este texto faz parte de uma pesquisa que venho realizando sobre as referências e as recriações da *Odisseia*, de Homero, no cinema. Gosto tanto desse filme, *Terra Sonâmbula*, de Teresa Prata, 2007, que resolvi abordá-lo aqui, apesar de não considerar já pronta a minha leitura. Contudo, espero que essa abertura possa ser de alguma valia para vocês, leitores — que ela os instigue a ver ou rever essa película —, e que dela decorram sugestões e comentários auxiliares da sua ampliação e fortalecimento.

Teresa Prata é uma cineasta nascida em Portugal, que passou parte da infância em Moçambique e no Brasil, tendo complementado os seus estudos em Portugal e na Alemanha. O filme *Terra Sonâmbula*, sua primeira longa-metragem,

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 217 - 248]

realizada após cinco *curtas*, recria o romance homónimo do premiado escritor moçambicano Mia Couto, publicado em 1992.

Terra Sonâmbula é, portanto, a primeira longa de Teresa Prata, um filme de rara sensibilidade e beleza. Daí haver-me interessado pensar o processo de transcrição por ela realizado e as suas formas de contacto com a poética obra de Couto.

Muidinga, Tuahir e o ônibus que transformam em casa provisória.
À direita, a árvore ao pé da qual enterram os mortos



1. Uma mirada a Teresa Prata e Theo Angelopoulos

Como ponto de partida, quero abordar uma possível aproximação entre os filmes *Terra Sonâmbula* e *O Olhar de Ulisses* (1995), de Theo Angelopoulos. É importante destacar que *O Olhar de Ulisses*, como o próprio título diz, trava um diálogo intertextual manifesto com a *Odisseia* de Homero. Talvez até a identificação de *Terra Sonâmbula* com o filme de Angelopoulos se tenha dado em mim em virtude de terem por fonte comum aquela obra clássica — já que a *Odisseia* me parece ser um paradigma para o escritor Mia Couto. Entretanto, não encontrei palavras suas, ou da diretora Teresa Prata, nesse sentido. O que me intrigou foi a percepção do caminho reverso, ou seja, o quanto um enredo

perpassado pela cultura mitológico-fantástica africana e, simultaneamente, pela história contemporânea de Moçambique, fez ressaltar em mim a percepção e a leitura das estratégias motivacionais do filme grego.

De que tratam um e outro filme?

O Olhar de Ulisses mostra um diretor de cinema, nomeado A., que, convidado para realizar um documentário sobre os irmãos Manakias — primeiros cineastas a filmarem a região dos Balcãs —, se sente compelido a ir em busca de três rolos de filmes por eles rodados, nunca revelados ou vistos até então. Seguindo a sua trajetória, sai da Grécia e cruza a Albânia, a Macedónia, a Bulgária e a Roménia — passando por Belgrado e chegando a Sarajevo, onde finalmente se depara com eles. No caminho tem a oportunidade de reviver as fronteiras físicas desses países e os conflitos sócio-étnico-políticos ali presentes — em grande parte através do seu processo de descoberta da vida e obra dos irmãos Manakias —, conflitos esses acentuados no século XX mas que vêm marcadamente ocorrendo desde o século XIV. Na destacada espacialização imagética, realizada através de longos planos-sequência e do uso predominante de externas, as suas viagens encontram-se mescladas às suas lembranças afetivas do passado e ao processo de criação do documentário a ele encomendado — o que resulta numa narrativa próxima do devaneio e do fantasiar.

A. frente ao mar, em Atenas



Angelopoulos disse, numa entrevista dada em 1996 a propósito da realização deste filme: “Tenho estado preocupado com as idéias de exílio e jornada, interior e exterior — com a possibilidade do sonhar neste mundo de final de século no qual há uma ausência de sonhos” (2001: 90). Assim, bem de acordo com a intenção do diretor, o verismo espaço-fotográfico da quase totalidade dos planos vai sendo contaminado por uma poetização — uma infiltração de emoções, fazendo com que, no dizer do próprio diretor Angelopoulos “o espaço se torne o passar do tempo” (2001: 92). Ainda, a ênfase nas relações dos personagens com as paisagens e locações externas fez-me evocar o dito por Northrop Frye sobre os canadenses que, segundo esse autor, se perguntam mais a respeito da identidade do seu país do que da sua própria, já que aquela se revela mais desconcertante (Manguel, 2001: 150).

O início da jornada de A., ao cruzar a fronteira da Grécia com a Albânia — a desolação da paisagem gelada



E *Terra Sonâmbula*, o que aborda? O filme acompanha a jornada do menino Muidinga e do velho Tuahir, a quem o garoto chama de “tio”, pelos campos de Moçambique — país devastado pelas guerras de libertação da condição de colônia de Portugal (terminada em 1975) e Civil (que durou de 1976 a 1992). Os dois buscam sobreviver a grupos de saqueadores assassinos ambulantes, enquanto procuram pelos pais do garoto, que ambos não sabem quem são. Sabe-se, por Tuahir, que o menino foi salvo por ele, depois de ter sido encontrado quase morto num campo de refugiados. Muidinga havia praticamente perdido a memória, por via da doença provocada pela ingestão de mandioca “brava”, venenosa. Estabelecem-se, para descanso, num ônibus incendiado à beira de uma estrada, do qual retiram os passageiros carbonizados e os enterram. Nessa oportunidade encontram também um jovem assassinado a tiro. A mala deste contém vários cadernos de anotações, uma espécie de diário do morto. Enterram o rapaz e conservam os seus cadernos, que passam a ser lidos em voz alta por Muidinga, já que o velho é analfabeto. À medida que o garoto lê, a saga de Kindzu (o morto), da sua família, amigos e da amada Farida vai ganhando espaços de intensa emoção naquelas duas vidas, e contamina-as.

Notem-se a paisagem que se alterna e o esmaecido das cores



O que gera a intriga em ambos os filmes é a *busca*, o movimento. Esse motor já aproxima os dois filmes, tão diversos à primeira vista. O diretor A. sai em busca dos três rolos filmados pelos Manakias, que simbolizam o primeiro olhar cinematográfico sobre aquela que é a sua região natal. O diretor encontra-se em crise, acreditando haver perdido a inocência do primeiro olhar pela câmara, inocência que um realizador precisa manter ao longo da vida e que significa saber para onde, como e por quanto tempo enquadrar a sua objetiva, o que, metaforicamente, significa, é claro, fazer cinema — a criação audiovisual. A missão que ele se impõe pode, talvez, pensa ele, redimi-lo dessa falta, re-ensiná-lo a ver e ouvir o mundo. Já Muidinga, procura por sua mãe, fonte do conhecimento de si. Aliás, Muidinga, inicialmente, não procura a mãe; ele pensa nela, mas só passa a procurá-la e a crer na possibilidade da sua existência depois dos cadernos. Da mesma forma, A., só depois de o filme lhe ser proposto passa a procurar os rolos. Surge aos dois — a um através dos livros, a outro do cinema — uma oportunidade de procurar a sua identidade perdida. Com o encontro dela, o garoto acredita poder reconstituir parte da sua história e preencher as lacunas do seu passado primordial. Tudo o que o constitui até àquele momento foi-lhe contado por Tuahir, que o encontrara havia pouco tempo.

Guiando-me pelo escritor Italo Calvino, ao discorrer sobre Ulisses, atento para o facto de este ter uma meta precisa desde o início da narrativa: entre tantas peripécias, o herói não poderia jamais se esquecer do seu lar (a sua origem), do retorno a ele que é o foco da sua jornada (1983: 07). Esta questão foi o primeiro ponto que me fez assemelhar as jornadas de A. e de Muidinga à de Ulisses. Ainda, nestas três trajetórias os caminhos vão-se abrindo e bifurcando rumo ao inesperado e tendem a obnubilar/enevoar o sentido primeiro delas. A. tem fantasias com a figura da mulher amada e perdida, com a mãe, o pai e demais familiares, envoltos nas complicadas e constantemente tensas atmosferas políticas dos Balcãs, nas quais ainda se pode incluir a trajetória artística dos irmãos Manakias. Muidinga e Tuahir, a cada nova empreitada pela estrada, deparam-se com *estranhices*: inicialmente, com um velho louco que quer matá-los e, quais sementes, plantá-los para repovoar aquela sua terra (terra que foi abandonada por conta da guerra) com os homens que daquela semente brotasse; mais tarde, encontram-se com um pai que traz a filha amarrada em

torno de um tambor para que o seu corpo se transforme no de uma contorcionista de circo; esbarram ainda em perigosas minas escondidas no meio dos matos, para além de lutarem contra o acaso enganoso que provoca o seu eterno retorno ao mesmo ponto de partida (o ônibus incendiado). Não será necessário aqui relembrar os conhecidos descaminhos de Ulisses na *Odisseia*, que fizeram com que ele tardasse vinte anos para retornar a Ítaca.

A paisagem de guerra



Seguindo aqui Tzvetan Todorov, no seu artigo “A narrativa primordial”, quero deixar claro que concordo com este autor quando ele afirma: “O tema da *Odisseia* não é a volta de Ulisses para Ítaca; essa chegada é, pelo contrário, a morte da *Odisseia*, seu fim. O tema da *Odisseia* são as narrativas que formam a *Odisseia*, é a própria *Odisseia*” (2003: 115). São as peripécias do regresso ao lar. O leitor deve lembrar-se que, aquando do retorno ao seu país, Ulisses só pensa nas suas aventuras. “Ele pensa a *Odisseia*” (2003: 115). E é nessa direção que conduzo a minha leitura.

Pode-se dizer ainda que ambos os filmes são profundamente épicos e, no entanto ao mesmo tempo, pessoais e plenos de fantasia. Possibilidade de sonhar, disse Angelopoulos, que mais precisamente pode significar imiscuir lembranças e devaneios do personagem dentro da lógica do cotidiano que embasa aquela narrativa. Lógica do cotidiano, apoio na realidade sócio-político-econômica da região dos Balcãs que, de tão forte, “perturba” a intromissão do devaneio na diegese. Quase não nos é permitido flunar pelos ecos da *Odisseia* ao lado do protagonista, tal a dureza e a inclemência das circunstâncias que o estão a envolver. A natureza desse espaço deve ter contribuído para a ausência criativa do protagonista A., acredito poder afirmar. Impor-se essa jornada ao seu passado e ao passado daquela região (uma jornada, em diversos sentidos, afetiva) parece haver permitido o aflorar de emoções submersas, esquecidas e enrijecidas.

A. e a mulher amada



A emoção, renovada a cada reencontro do realizador A. com a figura da mulher amada e para sempre perdida no passado — e que é criada pelos calmos e por vezes enevoados ou chuvosos planos-sequência, ao lado dos belos textos

e banda sonora —, intensifica-se pela repetição da atriz Mata Morgenstern em contextos diversos. Mas as paisagens, na verdade, são em geral feias, de tempo frio, com neve — bem ao gosto de Angelopoulos, que diz recusar-se a filmar a Grécia ensolarada dos cartões postais. Também as circunstâncias vividas pelos irmãos Manakias, entre as filmagens e exposições que vão sendo descobertas pelo realizador, são de muito sofrimento, dificuldades e perseguições.

Esta situação, retomo eu, quase não nos permite vivenciar/introjetar o clima de devaneio que vai surgindo com o desabrochar da afetividade do realizador e das referências diretas à *Odisseia*. A ressaltar aqui que penso que este último procedimento vem a pontuar para o espectador o retorno de A. (o realizador na narrativa) ao mundo interior da criação, do devaneio, no qual ele próprio passa a ver-se/sentir-se como ator, protagonista, um avatar de Ulisses, personagem ao qual o passado, o presente e o seu futuro — a sua criação artística em pleno processo — ocorrem harmoniosamente. No momento da fusão realizador/personagem, ele diz à sua jovem amante, à beira do rio Danúbio, repetindo palavras de Odisseu à deusa Circe: “Não posso amá-la.”

Pura mistura do real à fantasia, no Danúbio



À semelhança do que sucede na *Odisseia*, passa a haver ali “dois Ulisses: um que vive as aventuras, outro que as narra” — e, novamente aqui, guio-me por Todorov (*op. cit.*: 115). O mesmo vai ocorrer em *Terra Sonâmbula*. A narração dos diários por Muidinga vai ser representada na tela ao ganhar espaço na sua imaginação, passando a integrar aquele universo narrativo tal qual as aventuras vivenciadas por ele e Tuahir. Narrativa e experiência concreta vão adquirindo a mesma natureza. A complementar, neste caso, que Muidinga, o menino, narra e vive as aventuras, mas o mesmo ocorre com Tuahir, velho experiente que relata oralmente, gesticula e expressa as suas aventuras passadas ao menino — traço que insere a tradição da cultura oral e popular na diegese e que será abordada mais detidamente à frente. A inserção na intriga das duas películas selecionadas, de meios de registo estético-cultural — sejam eles a fotografia e as imagens cinematográficas, em *O Olhar de Ulisses*; sejam o diário e o relato oral e ritual, em *Terra Sonâmbula* — aproxima em mais um aspeto estas duas obras, e ambas novamente à *Odisseia*, na qual a narrativa, enquanto se faz, revisa o ocorrido. Como na vida real, na qual não se conhece o momento final, nestas três obras — reguladas pela busca — a memória gravada nos registos artísticos lida dialeticamente com a história em curso e em aberto, sendo aquela que vai fornecer elementos impulsionadores e direcionadores da expectativa na narrativa e dar novo sentido ao passado. Como muito bem colocado por Paul Ricoeur, ao tratar do relato psicanalítico: “(...) é a orientação até [a]o futuro, a dialética entre a expectativa e a rememoração a que nos dá a nós mesmos com que nos projetarmos” (2009, 215). Por outro lado, “se produz claro um intercâmbio entre as duas (expectativa e rememoração): há um efeito retroativo da visão do porvir sobre a maneira de reler [o] nosso próprio passado”. Na mesma direção vai a colocação de Italo Calvino sobre a memória: “A memória verdadeiramente conta — para um indivíduo, uma sociedade, uma cultura — apenas se mantém unida a marca do passado e do plano para o futuro, se permite fazer as coisas sem esquecer o que se queria fazer: tornar-se sem deixar de ser, ser sem deixar de tornar-se” (1983: 15).

Em *Terra Sonâmbula*, o maravilhoso irrompe livremente quando o brinquedo do menino — um barco à vela, com rodinhas, se movimenta sozinho e Muidinga começa a escavar loucamente a terra para deixar a água nascer. Só o deixar-

-se imergir na fantasia irá tirá-los da secura, da aridez daquela realidade, em direção ao mar, parece dizer a diegese. O caminhar pela estrada e o enlevo dos personagens pelos trilhos do comboio ali não bastavam. Era preciso criar um rio, desencadear um fluxo criativo livre para nele embarcar rumo ao mar. Através da oralidade e da ritualística de Tuahir (impregnadas pela cultura e crenças populares) e das aventuras pelas quais os dois viajantes vão passando, o universo mágico vai pouco a pouco instaurando-se, deixando ver-se até à explosão da torrente de água, similarmente ao que ocorre em *O Olhar de Ulisses*, em que essa maneira de ler o mundo parecia ter sido esquecida, brotando, porém, com o relembrar do afeto.

Muidinga e Tuahir, buscando comida e água



2. Pulsações histórico-maravilhosas em *Terra Sonâmbula*, de Teresa Prata

Nesta altura, estabelecido o “parentesco” de *Terra Sonâmbula* com *O Olhar de Ulisses* e de ambos com a *Odisseia*, livro que, de certo modo, está presente no romance de Mía Couto, vale adentrar e especular mais a respeito do processo transcriativo de Teresa Prata.

2.1 Cortes na fábula e manutenção da estrutura narrativa

A cineasta realiza, inicialmente, um trabalho de economia e síntese do texto romanesco, que consiste em supressões de passagens e de personagens, a fim de concentrar a narrativa fílmica na relação familiar estabelecida entre o menino Muidinga e o velho Tuahir durante as agruras da Guerra Civil, e no contágio dos seus destinos por aqueles dois personagens do diário (Kindzu e Farida, em especial); e, em segundo lugar, opta por manter o paralelismo narrativo que vai gerando uma diégese dúplice e híbrida, posto que a imaginação de Muidinga se vai encarregando de unir a outra história à que supõe ser a sua (suposições, já que pistas da mesma lhe vão sendo fornecidas por Tuahir, o único a saber parte da sua história pregressa, conforme acima citado).

Este tipo de trabalho, como bem apontado por Ismail Xavier (2003), é o mais fácil de ser identificado num processo de recriação, por possuir um carácter numérico e concreto. Resta a tarefa mais complexa que consiste em refletir sobre a essência de ambas as obras — livro e filme. Para Haroldo de Campos, recriar (ou transcriar)¹ é desmontar e remontar a máquina criativa da obra, podendo “acrescentar-lhe, como numa *continua sedimentação de estratos criativos*, efeitos novos e variantes, que o original *autoriza em sua linha de invenção*” (2004: 37) [grifo nosso]. Também, para o mesmo autor, “(...) a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela *autônoma, porém recíproca*

1) Haroldo de Campos inicialmente denomina o processo tradutório como recriação ou tradução intersemiótica, seguindo a terminologia jakobsoniana, para, posteriormente, a nomear, mais argutamente, de transcriação.

(...)” (2004: 35), fatores que buscarei ter em mira na minha leitura: perceber o que jaz, evidente e latente, no romance e se efeitos similares ou isomorfos são suscitados no espectador do filme, além de buscar os eventuais sedimentos acrescidos pelo filme à obra literária.

2.2 Substituição e ênfase no trabalho audiovisual para intensificação dramática

No primeiro caso que apontarei, a realizadora transfere para Muidinga a “plantação” do rio, ao destacá-la na trama, fortalecendo a centralização da narrativa nele. É graças a esse ato que um fabuloso rio se formará e os levará ao mar. No romance, é um antigo colega de trabalho de Tuahir, Nhamataca, a ser encontrado “fazendo” um rio com uma enxada (Couto, 2007: 84 e seg.). Em segundo lugar, há que abordar o trabalho audiovisual criativo e intenso que possibilitou a recriação do romance com larga intensidade dramática. Assim, a banda sonora, que no romance somente indica o canto popular africano, pode no filme ganhar destaque, riqueza e *nuances* variadas. À música erudita de Alex Goretzky, orquestrada pela Filarmónica Helios Chamber, juntam-se ainda um excerto de *A Velocidade da Tristeza*, de Naya Consuele Sternel e do mesmo Goretzky, a música indiana de Fidu e o canto diegético popular dos protagonistas. São ouvidos solos de flauta, clarinete, violinos, fagote, viola, violoncelo e contrabaixo que criam um estranho e delicado diálogo com a rude beleza das situações e paisagens vistas nas imagens.

Ainda em relação à banda sonora, diversas oralidades relativas a raças e línguas distintas (além dos dialetos) são ouvidas lado a lado: hindus, africanos e portugueses convivem e influenciam-se mutuamente. No mesmo campo, tem-se também a presença da oralidade de Tuahir, que conhece e transmite o português e dialetos ao menino, fala expressa com o acréscimo de gestos e expressões faciais próprios. Tanto quanto o carácter múltiplo desta cultura em estabelecimento contínuo, vale distinguir a cultura do gesto e da expressão da palavra (professada por Muidinga, que foi alfabetizado). Lembro-me aqui do apontado por Bela Balázs a esse respeito, ao abordar o cinema no seu desabrochar:

“Os gestos do homem visual não são feitos para transmitir conceitos que possam ser expressos por palavras, mas sim as experiências interiores, emoções não racionais que ficariam ainda sem expressão quando tudo [o] que pudesse ser dito fosse dito. (...) O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras.” (Balázs, 1983: 78)

O filme de Prata reforça esse potencial da obra cinematográfica em experimentar formas de expressão anteriores à escrita. Tuahir usa um boné de trabalhador ferroviário, mas, somente a certa altura da trama, evidencia a Muidinga as funções anteriormente desempenhadas por ele numa ferrovia, através de gestos das mãos que simulam onomatopeicamente o barulho do comboio a chegar e do uso do apito que até então guardara no pescoço como um amuleto da sorte. Contraposto à leitura (já então parte do universo cultural de Muidinga), esse espaço não-verbal vai sendo nele introjetado por intermédio de Tuahir, afinando-se assim a sua percepção do mundo.

Na estrada de ferro, Tuahir, feliz, com o boné de ferroviário e o apito



Apitando e ensinando o gesto para a imitação do ruído do comboio



Nessa direção, Angela Tamaru bem discorre sobre a importância do espetáculo cinematográfico ao poder fazer uso dos gestos e expressões para o apuro comunicativo-emocional do espectador. Diz ela:

“A pesquisa linguística descobriu que a linguagem originou-se no movimento expressivo em que todos os músculos do rosto e do corpo moviam-se em um mesmo grau de movimento dos lábios e língua e que, originalmente, o propósito não era produzir som, fenômeno secundário e fortuito que, só mais tarde, foi utilizado com fins práticos. Desta forma, o movimento expressivo, *o gesto, é a língua-mãe aborígine da raça humana*. Com o cinema, começamos um movimento de lembrar esta língua, ainda desajeitada, primitiva e muito distante dos refinamentos da arte da palavra, mas que já mostra potencialmente sua capacidade de expressão.” (Tamaru, 2006: 150)

Vale dizer que Teresa Prata faz uso consciente e exploratório dos elementos da linguagem do cinema, potencializando-os. Cria audiovisualmente a passagem

das noites no filme — mantendo as modificações sofridas pela paisagem no decorrer das mesmas —, através do jogo de claro-escuro e de ruídos noturnos que exaltam esse detalhe do livro. Aproveita-se também da força da luz diurna para estabelecer um contraste entre a palidez que cerca os dois viajantes na estrada (tons pálidos presentes na paisagem e nas roupas e adereços de ambos) e as cores fortes e vibrantes presentes na narrativa de Kindzu, efetivada pelo imaginário de Muidinga.

Na sua tarefa transcriadora, a realizadora insere na diegese efeitos novos e variantes que o original autoriza em sua linha de invenção. Assim, aparece o veleiro sobre rodinhas enquanto brinquedo de Muidinga, a fazer lembrar, já num primeiro olhar, o barco à vela condutor de Odisseu nas suas aventuras; o menino dá o nome de *Moby Dick* ao cabrito por eles encontrado, referência idêntica ao romance de Herman Melville encontrada na designação do navio encalhado onde se encontra Farida; introduz na trama um excerto do conto *A Menina de Futuro Torcido*, de Mia Couto, que traz o mesmo “clima” do romance mais a questão amorosa ao menino, sem fazer uso do final triste do texto para não quebrar o otimismo de Muidinga.

Kindzu e o seu barco à vela: as cores vibrando



A menina torcida e seu pai, no encontro com Muidinga e Tuahir



Ainda, ao transcriar o romance, Prata autoriza-se a realizar uma “dobra” no que considero um dos eixos fundamentais da obra coutiana: o realismo-fantástico. Ao fazer isso, novamente, ela não rompe com a essência da mesma. Em meu entender, ela coloca-a em discussão, o que só vem engrandecê-la. Vejamos isso.

3. O maravilhoso, o fantástico e as suas derivações

Loucura deve ser uma forma de dor; sonho, o seu oposto.

(Josette Monzani)

Há duas grandes figuras ou representações extremamente importantes no livro e bem evidenciadas pela audiovisualidade: a água e o lar. A primeira delas, através das suas derivações: o ruído do mar, em *off*, ouvido por Muidinga logo no início da diegese; as suas lágrimas, o rio buscado enquanto utopia da salvação e, por fim, o oceano Índico de Kindzu e Farida; num outro registo, o ir e vir incessante da estrada (um “rio seco”) metaforizando a corrente marítima, o correr das

águas fluvial e pluvial, em paralelo com o correr do tempo, das estações do ano, das narrativas e da imaginação. Ainda, a figura da água, unida ao veleirinho de Muidinga e à jangada de Kindzu, ao lado das referências a *Moby Dick*, traz a *Odisseia* e o romance de Melville para dentro da estrutura narrativa e, dessa forma, insere *Terra Sonâmbula* na mesma tradição, a das aventuras e dos desafios marítimos fantásticos.

Essas alterações, lembro novamente, têm uma dupla função: enquanto estabelecem a recriação da linguagem verbal para a cinematográfica, põem em *relevo* — para o leitor coutiano — detalhes estilístico-temáticos do texto, estabelecendo assim a reciprocidade necessária apontada por Campos no processo transcriativo, no qual a nova obra traz outras luzes para a obra da qual partiu.

Amálio Pinheiro, ao tratar também da tradução criativa, fala na necessidade de se “montar uma discórdia operativa” (1995: 50) a partir do novo enquadramento linguístico-científico-cultural em que a obra se inclui (*idem*). Não se trata de *rua de mão única*, da passagem simples da obra de Couto para o filme de Teresa Prata: a operação tradutória pede o estabelecimento de um laço criativo mútuo, no qual o repertório de Prata também seja contemplado, o que a cineasta consegue fazer, dando, assim, um grande mérito à sua realização.

O segundo carácter figural deve-se à rusticidade, ao primitivismo do momento: nenhum dos caminhantes tem casa, ou família. Aparecem na trama as figuras do lar e da família que não há. No seu lugar estão o *machimbombo* (ou ônibus), a mala e o diário enquanto lugares de pouso e repouso *transitórios* do corpo, do espírito, das linguagens, do “eu” que, graças inclusive a esse traço, fazem ver os seus estados de mutação constante. Está presente em ambos os criadores — Couto e Prata —, portanto, essa parábola da dinamicidade da Natureza, do sujeito, do pensamento e da linguagem, da vida — por oposição a uma visão estática ou determinista do mundo². Couto detém-se nos dados históricos moçambicanos, esmiuçando a situação atual; Prata dá *flashes* daquela questão, parecendo mais querer pontuar que, uma vez estabelecida a força motriz

2) Isto ocorre igualmente no filme de Angelopoulos, no qual o movimento do personagem A., o realizador em processo de criação e “ebulição” constante, dá esse olhar à vida.

Natural (esta bastante evidenciada na diegese), o seu oposto — os “paradigmas de realidade”³ — aparecerá, sem a necessidade de discorrer verbalmente sobre os seus eles e os seus males. A força poética das imagens sonoro-visuais usadas naquela fábula bastará para manifestar a existência de pelo menos dois modos de ser/estar no mundo e de dizer que, portanto, aquela realidade histórica é passível de ser modificada. Nesse sentido, recebem-se da sonorização que corre em *off* lamentos, choros e ruídos de tiros à distância; há a sequência (apenas no filme) da mina que explode, levando com ela o cabrito *Moby Dick*; e as sequências de Kindzu a chegar à praia, onde muitos moradores esperam por um barco com comida; na ida até um campo de refugiados; e as passagens em que se veem os bandos que circulam matando e saqueando em desvario.

Com subtileza, a realizadora consegue identificar essa condição fazendo uso da tipologia característica de um período de conflito social, político e económico intenso, sem perder de vista o lado pessoal que, na figura de um menino, representa o futuro, o vir-a-ser daquele país e povo.

Saqueadores



3) “Paradigmas de realidade”, de forma sucinta, são os valores, padrões e modelos segundo os quais lemos a realidade, esquecendo que realidade significa “tudo aquilo que se pode pensar” e não “tudo aquilo que é” (definição do físico David Bohm, *apud* Ceserani, 2006: 147).

Família de Kindzu dizimada pela guerra



Pelo que fica dito, chega-se aqui à constatação de que se está frente a uma *narrativa de formação* que a minha leitura do romance não deixou evidente. Está lá este traço, mas o filme fez-me notá-lo ou fortaleceu-o — agora já não é mais possível separar um sedimento do outro. Trata-se da formação de Muidinga e de Moçambique, do particular e do geral, do pessoal e do nacional, formação que podemos nomear como sendo de uma visão de mundo maravilhosa, já que dentro de uma narração de tom realista, histórico, tem-se subitamente o desvio da mesma pela irrupção da fantasia quando o brinquedo de Muidinga se movimenta sozinho, aponta a localização de um veio de água, local no qual o menino escava e “faz” um rio, rio imponente, pelo qual navegam a bordo do *machimbombo* e alcançam o desejado mar.

Pode-se naquele momento pensar também, retroativa e, talvez, mais propriamente, que se está a tratar na trama do *ciclo de iniciação* de Muidinga, base mais antiga do conto maravilhoso, segundo Vladimir Propp (1984: 524), o que reforça a tese acima apresentada. Esta linha é fortalecida ao considerar-se o encontro de Muidinga e Tuahir com a menina torcida no tambor e seu pai, casualidade que propiciou o surgimento do desejo e a iniciação sexual do menino, tarefa na qual foi instruído por Tuahir. Além desse, os motivos da catástrofe

(marcada pela guerra e pela falta dos pais e de um lar) e da seguida falta de proteção (de ambos, Tuahir e Muidinga), que os levou à viagem (o “herói” e o seu protetor), indiciam em latência extratos do conto maravilhoso, continuando aqui na linha de reflexão de matriz proppiana (1984).

Tuahir e Muidinga num pseudo-abrigo, inovação de Prata também, no qual ocorre a iniciação do menino. Notem-se a poeticidade de ambos, a composição, as cores



Poder-se-ia falar aqui da inserção do “fantástico” no romance de Mia Couto. Isso realmente ocorre, diferentemente do sucedido no filme. No capítulo “Mulheres profanadoras”, para citar apenas um exemplo, Muidinga é atacado por um grupo de idosas que mais o assustam do que o excitam sexualmente. A passagem está mais para pesadelo do que para sonho prazeroso, mais uma vez, por oposição ao ocorrido no filme, em função da supressão e substituição desse trecho (por aquele da menina) pela realizadora. Os cortes das “aparições” do pai de Kindzu e do velho português, suposto pai de Muidinga, também reduziram o impacto do fantástico na obra cinematográfica.

Chegamos então à “dobra” que afirmo existir no cerne do filme com relação ao espírito do romance e que consiste mais numa questão de grau do que propriamente de diferença⁴. A distinção entre ambos — o maravilhoso e o fantástico —, assim como o fator que lhes é comum, pode ser pontuada pelo comentário de Julio Cortázar (Ceserani, 2006: 123-124), longo, mas bastante elucidativo:

“O grande fantástico, o fantástico que inspirou os melhores contos, raramente é baseado na alegria, no humor, nas coisas positivas. *O fantástico é negativo* e se aproxima sempre do horrível, do terror. [grifo nosso]

A nossa realidade esconde uma *segunda realidade* (uma realidade *maravilhosa*), que não é nem misteriosa nem teológica, mas, ao contrário, profundamente humana. [grifo do autor]

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico *por falta de um termo melhor* e se contrapõem àquele falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, como queria o otimismo científico e filosófico do século XVIII, ou seja, no âmbito de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita de que [exista] uma outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro *estudo da realidade não residia nas leis mas nas exceções a elas*, foram alguns dos princípios orientadores da minha pesquisa pessoal e de uma literatura à margem de qualquer realismo exageradamente ingênuo.” [grifo nosso]

Diz Propp que da desventura e da reação contra ela nasce o tema do conto maravilhoso (1984: 60), ou seja, “o tema não nasce da evolução do reflexo direto

4) Esta distinção pode ser vista de forma esmiuçada nos estudos de T. Todorov e Lucio Lagnani, entre outros.

da realidade, mas de um processo de negação dessa realidade” (1984: 27), de onde é possível depreender que o maravilhoso tem um carácter otimista e de burla, de crença na possibilidade de mudança, reviravolta, em consonância com as palavras de Cortázar mencionadas e o buscado por *Terra Sonâmbula*. E o autor russo segue afirmando que “o que hoje se narra, em outra época se fazia, se representava, e o que não se fazia, era imaginado” (*idem*: 525), o que significa que a “unidade de composição do conto maravilhoso está na realidade histórica do passado, e, portanto, não se deve buscá-la em certas particularidades da psique humana, nem em uma particularidade da criação artística” (*idem, ibidem*), colocações que muito bem amparam o solo histórico no qual as aventuras de Muidinga, Tuahir, Kindzu e demais personagens germina.

Seguindo ainda Vladimir Propp, pode-se dizer que *Terra Sonâmbula* (romance e filme) funda as suas bases no conto maravilhoso para, no caso do filme, à medida em que a trama avança, ir evidenciando os seus rastros épicos; o romance, diferentemente, mantém os mesmos intervalos entre os episódios, do início ao fim. Diz Propp que, diferentemente do conto maravilhoso, no qual o destaque é dado aos momentos estáticos, de repouso, de realização dos ritos, a epopeia demarca também os espaços, a viagem e os intervalos entre os acontecimentos (*idem*: 63). Parece-me então que a modificação do estilo narrativo, ao longo da história literária, é mais um traço estilístico enxertado na narrativa pela realizadora do filme⁵.

A destacar aqui as palavras da cineasta, através das quais discorre um pouco acerca do seu processo de criação:

“O livro é maravilhosamente bem escrito. Ele abriu meu coração. Mas meu roteiro diverge do livro — por exemplo, eu queria que o filme começasse muito áspero/cruel e se movesse lentamente em direção ao realismo mágico. E eu fiz esta escolha porque o livro é escrito, desde o início, em um modo do realismo mágico. Eu queria começar com coisas pesadas da guerra e ir lenta, lentamente para dentro do mundo poético, e eu fiz isso fazendo o

5) Quando apontei traços de similaridade entre *Terra Sonâmbula* e *O Olhar de Ulisses*, abordei-as enquanto obras épicas; volto aqui ao tema para colocar, conforme Propp, a anterioridade do maravilhoso em relação ao épico.

diálogo muito áspero no começo e depois mais poético. Do mesmo jeito, com a música.” (2009)

Também a contínua luta contra a morte, como mola propulsora dos deslocamentos, é parte da estratégia das narrativas maravilhosas presentes no romance e tornadas manifestas seguidamente no filme. O motivo do velho Siqueleto, o motivo do cabrito (lembrança primeva da caça), do comércio de trocas de alimentos e da busca pela água são exemplos desse tema.

O velho Siqueleto que quer plantar Tuahir e Muidinga



O que fica posto em evidência, no entanto, não é somente a oscilação entre extratos do conto maravilhoso arcaico, do fantástico e da epopeia — em ambos, livro e filme (com intensidades diversas) —, e a vontade de deixar assinalados os territórios transitados. Trata-se de apresentar dois projetos poéticos que se distinguem: o de Couto, *grosso modo*, parece-me mais melancólico e tendente ao realismo-fantástico (ao horror, ao estranho) enquanto forma de contestação

e revolta; o de Prata, predisposto ao maravilhoso, também como maneira de luta e crença na possibilidade de mudanças, contudo, com espaço para o afetivo enquanto modo de conceber a existência, o que o vincula a *O Olhar de Ulisses* novamente.

Kindzu e Farida, à noite, no navio. Note-se a vivacidade do vermelho e do branco



Beleza e negritude de ambos



4. Considerações finais

Voltemos às figuras do rio e do mar, que, antes de quaisquer outros elementos, me fizeram criar uma analogia entre estes dois filmes. Em ambos, o rio aparece enquanto metáfora do tempo e do narrar que flui sem barragens em direção ao futuro, ao sabor da imaginação e da memória; e o mar como metáfora da totalidade das águas, ponto de união e vazão dos fluxos d'água; o mar como somatório do geral, a amplitude máxima, o ponto de encontro dos tempos, ou seja, o imensurável, atemporal, inatingível, desconhecido e temido eu constituinte de cada ser — desconhecida e temida natureza, a qual, na esfera externa, na vida objetiva, é chamada de finitude humana.

As referências ao mar em *Terra Sonâmbula* estão presentes desde o início da narrativa, como já vimos. Muidinga praticamente não tem passado (não se conhece, não tem família) — o que ele sabe é o que o velho Tuahir lhe contou. E a sua jornada em direção ao futuro (ao mar, ao encontro de sua mãe) vai-se mostrando como a configuração do seu próprio passado — pela sua crença nas narrativas que lê e escuta, uma ou duas dentre muitas histórias que poderiam ser a sua.

Ao protagonista A. sucede o mesmo. A sua caminhada faz com que o passado — o seu, pessoal, e o universal, por meio das fotos e filmes dos Manakias e das ressonâncias de Odisseu — ressurja e seja por si vivido à luz do seu presente, enquanto a coexistência de ambos (passado e presente) na narrativa constitui um *vir-a-ser*: aponta em *latência* o seu futuro (que é também o futuro do filme que ele cria na diegese). Em *O Olhar de Ulisses*, o percurso do realizador-personagem também tem início na estrada, passa depois pelo comboio e chega ao rio; ali, no caso, o Danúbio — que desagua no Mar Negro e poderá levá-lo de volta ao lar.

O diretor, A., na sua busca pelos filmes perdidos



Retomando, ao reassumir ou tomar para si seu processo criativo, o realizador A. submerge no caldo da *Odisseia*, no caldo da trajetória dos irmãos Manakias, no caldo da história contemporânea (o inferno em Sarajevo), no caldo de sua história amorosa. Há neste ponto uma fusão entre vida presente e passada do protagonista e as jornadas de Ulisses e dos irmãos Manakias, a união de ato, ilusão e criação. Em *Terra Sonâmbula*, lugar da explosão do maravilhoso, é no final do filme que temos a constatação dessa fusão: terminada a leitura dos diários em pleno mar, Tuahir morre enquanto Muidinga encontra o barco *Moby Dick* onde está a “sua” mãe; há um corte narrativo e ambos, menino e velho, estão de volta à mesma estrada do início da diegese, e tudo transcorre exatamente como da primeira vez. Seres flutuantes no leito da História e da Cultura, cada um desses personagens está em constante busca da configuração de si — do estabelecimento do seu caminho até ao mar.

Na *Odisseia*, em *O Olhar de Ulisses* e em *Terra Sonâmbula* têm-se então jornadas marcadas pela apresentação da instabilidade do tempo, bem no viés apontado por Santo Agostinho nas *Confissões*, livro. Diz Ricoeur, comentando Santo Agostinho, que o tempo nasce “da incessante dissociação entre [os] seus

três aspectos: a espera, a que ele chama presente do futuro; a memória, a que chama presente do passado, e a atenção, que é o presente do presente” (2009: 203-204).

Portanto, guiando-me novamente pelas palavras de Todorov, posso afirmar que não importa o fim, importa a viagem, colocação esta que, vista sob a ótica ricoeuriana, significa perceber que o correr do tempo externo não conta, mas sim os episódios, os eventos vividos, *os fragmentos temporais armazenados na memória em constante processo de uso e recriação (de atualização) inspirado pelo fantasiar*. O que também permite dizer que o percurso de vida por cada um de nós empreendido, modesto ou grandioso, é (ou pode ser) uma Odisseia, fazendo coro aqui com a opinião de Italo Calvino (*op. cit.*).

Os mortos de Sarajevo



Enfim, só sei que *O Olhar de Ulisses* é uma obra maravilhosa e madura do realizador grego Theo Angelopoulos. E que *Terra Sonâmbula*, de Teresa Prata, enquanto simplesmente flui, de forma singela, revive e atualiza o olhar de Mia Couto, de Melville, de Homero, do conto maravilhoso, e ilumina o de Angelopoulos, estrela dessa mesma constelação.

Arte é algo que se situa na estreita margem entre o real e o irreal (...) é irreal e, no entanto, não é irreal; é real e, no entanto, não é real.
(Chikamatsu Monzaemon)

O *machimbombo* e a *Árvore do Tempo*, em primeiro plano



Referências bibliográficas:

Livros:

CALVINO, I. (1993), “Por Que Ler os Clássicos”, São Paulo: C.^{ia} das Letras.

CAMPOS, H. de (2004), “Metalinguagem & Outras Metas”, São Paulo: Perspectiva.

____ (1997), “O Arco-íris Branco: Ensaaios de Literatura e Cultura”, Rio de Janeiro: Imago.

____ (2010), “O Segundo Arco-íris Branco”, São Paulo: Iluminuras.

CAMARGO, M. L. B./PEDROSA, C. (orgs.) (2001), “Poesia e Contemporaneidade”, Chapecó: Argos.

CASSIRER, E. (1990), “Linguagem, Mito e Religião”, Porto: Rés.

CESERANI, R. (2006), “O Fantástico”, Curitiba, UFPR/Eduel.

COUTO, M. (2007), “Terra Sonâmbula”, São Paulo: C.^{ia} das Letras.

DAVIS, F. (1979), “A Comunicação Não-Verbal”, São Paulo: Summus.

FAINARU, D. (2001), “Theo Angelopolus: Interviews”, Mississippi: University Press of Mississippi.

GADAMER, H-G. (1985), “A Atualidade do Belo”, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

PINHEIRO, A. (1995) “Aquém da Identidade e da Oposição: Formas na cultura mestiça”, Piracicaba, SP: Unimep.

PROPP, V. (1984), “Las raíces históricas del cuento”, Madrid: Fundamentos.

RICOEUR, P. (2009), “Escritos y Conferencias: Alrededor del Psicoanálisis”, México: Siglo XXI.

SALLES, C. A. (2011), “Gesto Inacabado”, São Paulo: Intermeios.

TAMARU, A. H. (2006), “Descrição e Movimento. Imagens descritivas no Cinema e na Literatura”, São Paulo: Scortecci.

TODOROV, T. (2003), “As Estruturas Narrativas”, São Paulo: Perspectiva.

XAVIER, I. *et alii* (2003), “Literatura, Cinema e Televisão”, São Paulo: SENAC.

Artigos:

BALÁZS, B. (1983), “O homem visível”, in *A Experiência do Cinema*, Ismail Xavier (org.), Rio de Janeiro: Embrafilme/EBAL.

MANGUEL, A. (2011), “Imagem como pesadelo”, in: *Lendo Imagens*, São Paulo: C.^{ia} das Letras.

MONZANI, J. (2005) “Gênese de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, São Paulo: Annablume/FAPESP; Salvador: CEB da UFBA e Fundação Gregório de Mattos.

Publicações *on-line*:

NUNES, M. L. (2008), “*Terra Sonâmbula*, de Teresa Prata”, disponível em:
<http://bloguedeletas.blogspot.pt/2008/04/terra-sonmbula-de-teresa-prata.html> [consultado a 12 de fevereiro de 2013]

PRATA, T. (2009), “Entrevista”, disponível em: <http://awfj.org/2009/01/19/women-on-film-filmmaker-teresa-prata-jenny-halper-interviews/>
[consultado a 12 de fevereiro de 2013]

_____ (2008), “Entrevista”, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HKfdb4TCC8I> [consultado a 12 de fevereiro de 2013]

Filmografia:

O Olhar de Ulisses (1995), Theo Angelopoulos, Grécia.

Terra Sonâmbula (2007), Teresa Prata, Portugal.

O *El Dorado* como não-lugar: *Performances* do poder em *Viagem a Portugal*, de Sérgio Tréfaut

Mariana Duccini Junqueira da Silva

Resumo: A organização de elementos audiovisuais na tessitura dos filmes dinamiza uma inscrição da experiência social: é na *mise-en-scène*, como sistema ordenado de representações, que podem ser apreendidos os gestos articuladores do poder, assim como o engajamento dos sujeitos nos espaços simbólicos decorrentes desse processo. A *mise-en-scène* institui-se então como facto social. Face a essa reflexão, propomos uma análise da longa-metragem *Viagem a Portugal*, de Sérgio Tréfaut, a fim de apreender como as opções estético-estilísticas que se materializam na obra (assim como as características do regime ficcional que a engendram) ordenam formas de visibilidade ancoradas numa crítica sobre as instituições de poder na sociedade portuguesa contemporânea.

Palavras-chave: *Viagem a Portugal*; *mise-en-scène*; regimes de visibilidade; não-lugares; inscrição ficcional.

A recorrência de obras de temática política no cinema português contemporâneo, determinada a uma espécie de revisão crítica dos quase 50 anos de regime ditatorial no País — e, ainda mais importante, dos resquícios desse exercício autoritário nas práticas socioculturais que perduram —, materializa formas de visibilidade bastante específicas quanto às instituições e ao posicionamento dos sujeitos em relação a elas. De maneira mais abrangente, tais modos de “dar a ver” constituem-se, eles mesmos, em atos políticos. Conforme sublinha Rancière, uma estética sempre subjaz na base da política, tendo em vista que se apresenta “como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir”, sendo “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (Rancière, 2005: 16).

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 249 - 266]

A organização de elementos audiovisuais na tessitura dos filmes dinamiza, pois, uma inscrição da experiência social: é na *mise-en-scène*, como sistema ordenado de representações, que podem ser apreendidos os gestos articuladores do poder — assim como o engajamento dos sujeitos nos espaços simbólicos que decorrem desse processo. Para além de uma composição inerente à cena fílmica, a *mise-en-scène* institui-se como um facto social:

“Diante do empilhamento das representações, o cinema mostrou que, de todas as artes, é a mais política, justamente porque, arte da *mise-en-scène*, sabe desentocar as *mise-en-scènes* dos poderes dominantes, assinalá-las, sublinhá-las, esvaziá-las ou desmontá-las, se necessário rir delas, fazer transbordar o seu excesso na perda (...)” (Comolli, 2008: 63)

Face a estas reflexões, a longa-metragem ficcional *Viagem a Portugal* (2011), de Sérgio Tréfaut, parece-nos instigante a uma análise das representações do poder instituído na sociedade portuguesa contemporânea. A figurativização, na obra, do exercício das instituições (notadamente os setores de imigração), dos entraves burocráticos e da impossibilidade de questionamento do Estado por parte de cidadãos “comuns” remete para uma crítica contundente aos modos de *encenação* (e de encarnação, portanto) das políticas de imigração do País. Mais amplamente, o filme propõe, ainda, uma desestabilização radical quanto à construção de uma identidade nacional forjada, no decorrer das duas últimas décadas, à luz da ideia de Portugal como um novo *El Dorado* — adensada pelo progressivo alinhamento da nação à União Europeia e, mais recentemente, por uma contínua expansão dos setores ligados à construção civil.

A escolha de um tratamento ficcional por parte de um realizador que se notabilizou no campo do documentário [tendo dirigido obras como *Outro País: Memórias, sonhos, ilusões... Portugal 1974-1975* (2000) e *Cidade dos Mortos* (2009)], também suscita o nosso interesse. A este respeito, atentamos no facto de que a temática da imigração já estivera no horizonte dos trabalhos de Tréfaut, com a realização do documentário *Lisboetas* (2004), o que permite assinalar, concomitantemente, pontos de contacto e de dissonância entre esta obra e *Viagem a Portugal*. Não nos parece produtivo, entretanto, propor uma observação

dicotômica entre as obras, orientada pela mútua exclusão dos regimes ficcional e documental. Acreditamos, antes, que um certo tensionamento entre os dois modos de inscrição torne ainda mais expressivas as configurações de *mise-en-scène* a que aludíamos¹.

1. A *mise-en-scène* do poder: repetição e incomunicabilidade

O dilema da incomunicabilidade sobressai como o efeito de sentido mais imediato de um confronto entre os sujeitos e um sistema político engendrado pela burocracia acéfala. Enquanto em *Lisboetas* isso se estrutura maioritariamente pelo recurso da duração, em *Viagem a Portugal* é o efeito de repetição (interrupção e retomada de cenas praticamente idênticas) que garante expressividade ao tema.

No primeiro caso, a opção pelo plano-sequência nas cenas em que imigrantes passam por entrevistas num escritório do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras ressalta a impossibilidade de entendimento entre esses indivíduos e os representantes do poder, cujos rostos não são expostos. “Trouxeste o documento?” e “Falas português?” são perguntas reiteradas pelas figuras de uma autoridade sem face. Imperturbável, a câmara resiste: o plano dura — e o sentido de incomunicabilidade adensa-se — com o silêncio dos imigrantes, que nada respondem ou se esforçam por, minimamente, articular uma contestação.

Esta forma peculiar de *mise-en-scène* quanto ao registo do tempo conjuga-se com um efeito de “inscrição verdadeira”, aquela que faz coincidir o tempo do plano e o tempo da experiência vivida. “A inscrição verdadeira é, antes de tudo, a inscrição do tempo (...). Apenas a *duração real* da gravação fílmica abre as portas aos efeitos de real” [Comolli, 2008: 112 (grifos do autor)]. *Lisboetas* perfaz-se, assim, por um conjunto de *sketches*: a duração do plano coincide com

1) Conforme já referido, esta análise centra-se na observação de *Viagem a Portugal*. As menções a *Lisboetas*, tão pontuais quanto possível, prestam-se apenas a sugerir relações de contraste, aproximação e complementaridade entre os dois filmes, quando isso se mostrar oportuno às reflexões aqui apresentadas.

a duração de um “pedaço” de experiência humana — e, uma vez apresentado na sua totalidade, nenhum episódio será retomado no filme.

No caso de *Viagem a Portugal*, ainda que o recurso ao plano-sequência se faça notar, a repetição dos segmentos é que organiza a *mise-en-scène*, amplificando, contrariamente ao efeito de real, a densidade ficcional do que é exposto. A “duplicação” de *performances* idênticas pelas personagens — sobretudo os diálogos entre Maria Itaka (Maria de Medeiros) e a agente da imigração (Isabel Ruth) — desconstrói uma suposta naturalidade da representação: o ritmo das repetições instala a dúvida dissonante, suscitada por uma alternância entre os pontos de vista das referidas personagens.

Longe de compor um maneirismo, tais repetições expõem a carga de absurdo de que se revestem as situações de interrogatório: as ações parecem durar apenas para que voltem ao ponto de origem, de forma a que o impasse jamais se resolva. Maria, ucraniana que chega a Portugal para visitar o marido, expressa-se em russo, não entende aquilo que diz a agente de imigração e repete maquinalmente as palavras “marido” e “Lisboa”. A funcionária da imigração fala português a maior parte do tempo (eventualmente articula frases em francês) e, à maneira da “interlocutora”, mostra certa irredutibilidade, mesmo que involuntária, face à continuidade da comunicação. Ainda quando um esboço de diálogo se insinua, sobrevém o equívoco. Neste sentido, é exemplar a sequência em que Maria, tentando provar que pode arcar com os custos da sua permanência em Portugal, empunha um maço de notas diante da agente, que sentencia: “Minha querida, eu não quero o teu dinheiro. Aqui a polícia não é corrupta como no teu país.”

A alternância de pontos de vista que se estrutura com as sequências em repetição guarda ainda outra estratégia de *mise-en-scène* a reforçar o sentido de incomunicabilidade: a mudança de planos que caracteriza a passagem de um segmento a outro não é pontuada por *raccords*², o que torna inviável o efeito de transparência tão caro às narrativas clássicas no cinema. A duração,

2) Aumont e Marie definem a prática do *raccord* como um “tipo de montagem na qual as mudanças de plano são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira [a] que o espectador possa concentrar toda [a] sua atenção na continuidade de narrativa visual”. Os autores referem ainda que tal continuidade se dá em termos da simbolização de uma percepção análoga àquela do mundo físico — e que o *raccord*, assim, seria prioritariamente uma noção empírica, pouco empregada pelos teóricos do cinema (Aumont/Marie, 2003: 251).

potencializada pelas tomadas em plano-sequência, é bruscamente interrompida, o que frustra expectativas quanto ao sentido de continuidade das cenas. Separados por cortes secos (arrefecidos apenas por quadros totalmente brancos que marcam a transição entre sequências), cada um desses segmentos, em vista da circularidade, não apresenta progressão.

Aqui, é o efeito de opacidade que se intensifica para impedir um certo “carregamento dramático”. O carácter absurdo das situações tem então a dimensão de uma caricatura, pois cada sequência (ainda que remeta para uma totalidade) parece encerrada e encarcerada — em si mesma, assim como as posições de Maria e da agente da imigração que, no limite, se mostram inconciliáveis.

Em *Lisboetas*, os segmentos (jamais retomados) são verdadeiramente autónomos, posto que denotam a multiplicidade das vivências dos diferentes imigrantes no País. Em *Viagem a Portugal*, trata-se de uma experiência particular, *situada*, mesmo que mais de um ponto de vista seja apresentado. Assim como o fluxo temporal, que, embora contínuo, se detém por um efeito de circularidade, o espaço é inalterável — a não ser por uma única sequência: aquela em que Grégoire (Makena Diop), o marido de Maria, vagueia pelas ruas de Faro no meio da escuridão, e toda a ação se passa no aeroporto. A “viagem a Portugal”, então, acaba por se tornar uma alusão irónica: um destino a que nunca se chega, o *El Dorado* que só reluz quando olhado à distância.

2. O espaço como não-lugar: vigilância e controlo

A delimitação da ação fílmica no espaço praticamente inalterável do aeroporto de Faro relaciona-se com o que Augé (1994) conceitua como a multiplicação dos “não-lugares”, expressão por excelência de um contexto de supermodernidade. Em oposição aos lugares antropológicos, que dinamizam articulações de sentido para quem os habita — e de inteligibilidade para quem os observa —, os não-lugares são marcados por uma espécie de *desinvestimento* de sentido. Ao contrário dos lugares, engendrados por um trabalho simbólico do espaço (constituindo feixes de identidade dos sujeitos com ele relacionados), os não-lugares constituem-se como pontos de trânsito, de passagem e de ocupação

provisória: são esvaziados do seu componente histórico e das suas relações interpessoais, engendrando-se em função de determinadas finalidades.

Como espaços que se subtraem à experiência, às trocas intersubjetivas e ao encontro, os não-lugares condicionam ações protocolares, modos codificados de interação mínima e de comportamento. Propõem maneiras de circulação em que os indivíduos reagem a um conjunto de interpelações de carácter prescritivo, proibitivo ou mesmo informativo. Preveem respostas similares para condições análogas (a exemplo da chegada aos guichês dos serviços alfandegários, das formas de posicionamento quando se é inquirido pelas polícias de fronteira, entre outras tantas).

Dada esta configuração, o princípio dos não-lugares não é o de possibilitar a conformação de identidades singulares, mas o de criar similitudes solitárias — o ato de “fazer como todos os outros” não visa uma possibilidade de interação, mas uma adequação aos protocolos, uma atestação apriorística de inocência pelos sujeitos.

No plano formal, *Viagem a Portugal* intensifica o estado de isolamento (e de uma certa *desterritorialização*) dos indivíduos por meio da estética do preto e branco, assim como pelos enquadramentos inspirados nos trabalhos do fotógrafo Richard Avedon³, cuja força expressiva advém de um efeito de despojamento. Aqui, retomamos as ideias de Comolli quanto à dimensão político-social que se materializa na *mise-en-scène* fílmica: este tipo de enquadramento, ao reter apenas o essencial de cada personagem ou situação, insinua-se como a última reserva de subjetividade ante a máquina burocrática do Estado, não raro posta em movimento sem uma ordenação racional, investindo contra os indivíduos segundo as modulações do equívoco ou do acaso.

A denotação da identidade, no contexto dos não-lugares, não visa uma elaboração da subjetividade individual, mas às injunções de controlo e de vigilância por parte do poder institucionalizado. É assim que, em *Viagem a Portugal*, os gestos de autocomposição da personagem Maria acabam por “traí-la”. Não só o que ela diz, mas também o que não diz, o que veste, o que carrega

3) A inspiração nos trabalhos de Avedon foi referida por Sérgio Tréfaut durante o debate que se sucedeu à exibição de *Viagem a Portugal*, em 08/07/12, na mostra Cinema Português Contemporâneo, promovida pela Caixa Cultural São Paulo, na cidade de São Paulo, Brasil.

na bolsa, tudo se precipita em camadas de significados para sobredeterminar as opiniões que recaem sobre ela. “É uma rapariga ucraniana. Veio num [voo] *charter*. Toda apumada, parece uma boneca”, diz a agente da imigração para o chefe, ao telefone, perscrutando a beleza exuberante da moça, as suas roupas vistosas, a sua maquilhagem.

O filme faz entrever assim a dinâmica de estereotipização inerente aos mecanismos de controlo, que instala uma atitude preditiva das instâncias de poder em relação aos sujeitos:

“[A ambivalência do estereótipo] garante [a] sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa [as] suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente.” (Bhabha, 2007: 105-106)

Todas as atitudes de Maria são, pois, interpretadas à luz de um julgamento prévio, o de que ela possivelmente chegava a Portugal para se prostituir — ou ainda que estava envolvida num esquema de tráfico de pessoas. Ainda que o espectador saiba tratar-se de uma ideia infundada, a “performance do poder” autolegitima-se em nome do zelo e da manutenção da ordem social, mesmo quando exerce violência física ou simbólica contra o indivíduo: é notável a sequência em que Maria é submetida a um exame ginecológico, levado a cabo pela agente da imigração. Por trás de uma cortina, são visíveis apenas os pés das duas personagens, que remetem para uma disparidade de forças: a agente calça um sapato de saltos muito altos; Maria, descalça, equilibra-se precariamente nas pontas dos pés.

A configuração do aeroporto como uma espécie de “no man’s land”, vista a sua articulação como espaço utilitário — e não como lugar de memória, onde tiveram papel e valor as práticas sociais que sedimentam uma ideia de comunidade —, propõe um sentido de suspensão da experiência subjetiva. Tal possibilidade de desidentificação provisória (ou de anonimato circunstancial),

entretanto, só se efetiva após o passageiro se ter mostrado competente para fazer prova da sua identidade, da sua origem, do seu destino.

Presas a esse “território de ninguém”, impossibilitada de convencer as autoridades acerca do seu lugar no mundo, Maria é engolfada por um universo de desorientação. Num refeitório do aeroporto, assiste à interação entre pessoas que entram, alimentam-se, saem. Ouve as conversas mas, por não entender a língua, as palavras tornam-se-lhe um grande borrão sonoro. Incapaz de compreender os códigos cifrados, apenas lança olhares de súplica aos seus interlocutores. Ainda outra vez, este sentido de dissonância e ininteligibilidade é amplificado na obra pela disjunção de elementos audiovisuais que se ordenam na escritura da cena: frequentemente, a ação, no campo (expressa pela imagem), diverge daquilo que é dito, no extracampo (expresso pelas vozes articuladas em falas e pelos ruídos).

Como a volta — ou a chegada — a um “lugar” é talvez o único recurso de quem transita por não-lugares (Augé, 1994), Maria capitula ante as intransigências da burocracia estatal: expulsa de Portugal, vê-se obrigada a retornar à Ucrânia sem nem sequer ter saído do aeroporto, mas tem de custear o próprio bilhete aéreo, como ónus simbólico do resgate da identidade:

“O espaço da supermodernidade é trabalhado por esta contradição: ele só trata com indivíduos (clientes, passageiros, usuários, ouvintes), mas eles só são identificados, socializados e localizados (nome, profissão, local de nascimento, endereço) na entrada ou na saída. Se os não-lugares são os espaços da supermodernidade, é preciso explicar este paradoxo: o jogo social parece acontecer mais noutros lugares do que nos postos avançados da contemporaneidade. É à maneira de um imenso parêntese que os não-lugares recebem indivíduos a cada dia mais numerosos.” (*Idem*: 100 - 101)

É precisamente a ideia desse “imenso parêntese”, em alusão a uma forma de experiência humana pontuada por um estado de exceção, que faz desencadear o enredo de *Viagem a Portugal*. E é também nesse contexto que referimos ainda outra vez o carácter de alguma aleatoriedade na atuação dos agentes do poder, no filme. A violência simbólica que se precipita sobre os sujeitos parece exercida

às cegas, sem finalidade ou propósito mais amplos que o de confirmar uma *performance* de autoridade há tempos cristalizada no hábito das instituições.

Torna-se isto bastante sensível, sobretudo, em face do desempenho dramático da atriz Isabel Ruth, que sublinha uma ambiguidade essencial à conformação da sua personagem. A agente de imigração por ela interpretada, ao mesmo tempo que encarna a figura da lei (e lança olhares inquisidores em direção aos sujeitos, própria figurativização da renitente vigilância estatal), mostra comportamentos de viés paternalista e de apreço pelas relações familiares.

Ainda que seja evidente a dissimetria de poder entre os cidadãos comuns e aqueles que atuam em nome do Estado, o filme não se enreda no maniqueísmo: a narrativa faz ver uma trama de relações que, embora urdida por indivíduos, os ultrapassa em termos de consequências, chegando a um efeito de *nonsense*. É nesse sentido que o tratamento ficcional que estrutura a obra é competente a expor, sublinhar e questionar a já referida *mise-en-scène* dos poderes instituídos, conforme desenvolveremos agora.

3. A ficção como constructo: potências do verdadeiro na fabulação

Claramente circunscrito ao género ficcional, *Viagem a Portugal* apresenta estratégias discursivas localizadas, pontuais, que remetem para uma escritura documental. Trata-se, em termos gerais, de duas modalidades. A primeira refere-se ao próprio mote do enredo, que se baseia em uma história real, como denota uma cartela ao final do filme⁴. A segunda diz respeito a uma construção estética que se faz presente na primeira sequência: a narração em voz *over*. Muito

4) O texto completo desta sinopse é o que segue: “Este filme é inspirado na história real de um casal, Tanya e Kita, diplomados em medicina pela Universidade de Donetsk (Ucrânia). A meio dos anos ‘90, Kita deixa a Ucrânia para Ganhar a Vida em Portugal, trabalhando na construção. Quando Tanya vem visitar o marido, é expulsa pela polícia de estrangeiros do aeroporto de Faro. Pouco tempo depois, atravessa a Europa para vir viver com Kita. Em Portugal, Tanya exerce as mais variadas profissões: empregada de limpezas, operária, tradutora no Conselho de Refugiados, assistente telefónica na linha SOS-imigrante... Doze anos mais tarde, Tanya faz um estágio para obter equivalência de seu diploma de medicina. Kita nunca exerceu medicina em Portugal.”

frequente na estilística documental, este recurso catalisa um efeito referencial que, no mais das vezes, se presta a situar o espectador quanto aos factos que serão apresentados, fornecendo-lhe um acervo de informações “elementares” à compreensão da narrativa⁵.

A despeito dessas características, não se optou por uma construção representativa do universo documental, como são os casos dos docudramas, dos filmes de reconstituição (aproximados às telerreportagens) ou mesmo do próprio documentário. Esta aparente “subtração de uma potência de realismo” faz antever, no entanto, uma escolha enunciativa que tem na ficção a possibilidade de desvelar múltiplas verdades possíveis, ou mesmo a ambiguidade irreduzível que caracteriza algumas circunstâncias quotidianas e as relações entre os sujeitos e o mundo sensível:

“(…) a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum ‘cada um com sua verdade’, uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros.” (Deleuze, 2007: 161)

A característica *falsificante* de certas narrações, na perspectiva deleuziana, não se identifica evidentemente com um intuito de lograr o espectador, mas de potencializar, “no presente, diferenças inexplicáveis; no passado, alternativas indecíveis entre o verdadeiro e o falso” (*idem*: 161). A verdade como estatuto alcançável e operacionalizável como critério de prova, nessa perspectiva, torna-

5) A narração em voz *over*, coberta por imagens tomadas no interior de um avião, é: “Estamos em 31 de dezembro de 1997. Um avião ucraniano voa a baixa altitude, perto da costa. É um voo proveniente de Kiev que se prepara para aterrar em Faro, no Algarve. Depois da aterragem, a hospedeira informa sobre a temperatura local, recomenda aos passageiros que acertem os relógios e deseja uma agradável estadia em Portugal [*insert* de tela branca com a denotação do horário: 16:35]. Os primeiros passageiros começam a descer do avião. Na maior parte, são homens sós. Trabalhadores ucranianos, imigrantes em Portugal [novo *insert* de tela branca com a denotação do horário: 16:55]. Na zona de controlo de fronteiras, os passageiros preparam os passaportes. Um rapaz tenta preencher o formulário de entrada no país. Pede uma caneta à mulher ao seu lado. ‘Tem uma caneta?’. Maria empresta-lhe uma caneta.”

-se uma impossibilidade — e a eventual chancela de “factualidade” é também secundarizada. A ficção assume, assim, uma face de constructo, de fabulação, de enunciação de virtualidades.

É em vista desta articulação que uma demarcação ficcional se mostra sensível à revelação das formas de exercício do poder em *Viagem a Portugal*. Torna-se então inevitável, mais uma vez, uma relação contrastiva com *Lisboetas*. Neste documentário, conforme referimos, as autorrepresentações do poder são entrevistas ou insinuadas — a câmara detém-se nos corpos, nas expressões e no modo de vida *dos imigrantes*. Isto, entretanto, dá a ver (mesmo que de maneira indireta) os gestos inerentes às figuras que encarnam a autoridade (os funcionários dos serviços de fronteira, os médicos, os professores). Como facto social, a *mise-en-scène* sempre carrega os rastros de uma relação entre sujeitos, dissimétrica por natureza — e essa relação, de alguma maneira, inscreve-se nos corpos, nas expressões e nos modos de vida dos imigrantes.

Em *Viagem a Portugal*, a virtualidade dos “presentes impossíveis” e dos “passados indecíveis” a que se refere Deleuze ganha pregnância com a exasperante repetição dos gestos. Não se trata mais de autorrepresentações entrevistas ou insinuadas, como em *Lisboetas*, mas reiteradas, friccionadas, levadas a um limite da figuração: ainda que eventualmente inspiradas nas formas de desempenho “reais” das instâncias de poder, o efeito de hipérbole das atuações (alcançado evidentemente pela montagem) explicita o potencial de constructo próprio à ficção — ela mesma política, visto que orientada por formas de configuração do sensível:

“(…) a arte não é política pelas mensagens que transmite nem pelas maneiras de representar as estruturas sociais, os conflitos políticos ou as identidades sociais, étnicas ou sexuais. É política antes de mais nada pela maneira como engendra um sensorium espaço-temporal, que configura modos de se estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou em meio de. É política enquanto recorta determinado espaço ou determinado tempo, enquanto os objetos com que povoa este espaço ou o ritmo que imprime a este tempo determinam um modo específico de experiência (...), uma forma determinada de visibilidade (...). Porque a política, antes de ser o exercício

de um poder ou a luta pelo poder, é o recorte de um terreno específico de ‘ocupações comuns’.” (Rancière, 2004: 36)

Retomando, pois, a ideia de multiplicação de *performances* idênticas por diferentes personagens (Maria, a agente da imigração e Grégoire), inferimos que as mudanças de ponto de vista de que falamos não se restringem à revelação de julgamentos individuais, situados. Não se trata de uma representação da “verdade de cada um”, mas de um *recorte estético* que tematiza a ambiguidade, por vezes, irreduzível que perpassa as relações entre os sujeitos e deles com as estruturas burocráticas do Estado.

Não seria o caso, portanto, de se questionar o coeficiente de “fidelidade” com que *Viagem a Portugal* aborda a história factual de Tanya e Kita, mas o de apreender a multiplicidade de posicionamentos subjetivos e de possibilidades enunciativas quando tal experiência se confronta com certa modalização do poder instituído e quando é organizada na forma de um discurso artístico (o próprio filme). Eis por que as configurações de *mise-en-scène* materializam ainda um lugar de autor nos trabalhos cinematográficos.

Entendida como um fenómeno do próprio enunciado que se dá a ver — posto que é engendrada em concomitância com a dinâmica de enunciação —, a instância autoral *autoriza* certos modos de visibilidade, ao mesmo passo em que desautoriza outros. Põe em marcha opções estéticas que remetem para um posicionamento ético, no sentido de um modo específico de *encarnação* de uma subjetividade no mundo sensível. Contar a “mesma” história de uma outra forma, em verdade, não equivale a contar, de facto, a “mesma” história. As escolhas formais articuladas na tessitura do discurso fílmico criam um lugar de autor, que não é, por isso mesmo, anterior ou exterior a esse discurso.

Neste sentido, a circunscrição de uma instância autoral no filme de Tréfaut também se legitima pela densidade de um regime de ficção. A montagem em repetição que desnaturaliza a *performance* do poder, o enquadramento que preconiza um sentido de expropriação/isolamento das personagens, a interpretação dos atores, entre outras características, servem a uma desestabilização dos *clichés* já inconscientemente impregnados nas nossas percepções de mundo: recortam o sensível de uma outra maneira. Mais uma vez sublinhamos o papel

da ficção em *Viagem a Portugal* como narrativa de possibilidades, ainda que tão sensivelmente implicadas à concretude das nossas ações quotidianas.

Conclusão

Ao fim do nosso percurso analítico, cremos interessante sublinhar em que medida a *mise-en-scène* de uma obra filmica faz depreender um posicionamento político, inextricável, ademais, de qualquer produção artística, conforme já intuímos com as formulações de Rancière. Não retomaremos as descrições formais sobre as opções estilísticas que ordenam as sequências mais expressivas de *Viagem a Portugal*, mas, tendo-as no horizonte, intentaremos relacioná-las com uma abordagem crítica quanto a algumas instituições de poder da sociedade atual — viés que nos parece estruturante no filme de Tréfaut.

Já aludimos à recorrência de obras de extração política no cinema português contemporâneo⁶ como uma das diversas manifestações culturais engajadas numa espécie de revisão crítica da ditadura Salazar-Caetano (1926-1974). Nesse âmbito, não apenas localizar mas sublinhar, tensionar e dar a ver os mecanismos de atuação das instituições políticas possibilita que depreendamos os resquícios de um exercício autoritário em práticas sociais que ainda vigoram. Isto porque, lembra-nos Bourdieu (2007), a eficácia simbólica de que se revestem os grupos e as instituições conduz à universalização dessas mesmas práticas, que adquirem um estatuto de naturalização. Trabalhar em nome de uma desnaturalização do hábito torna-se então o ato político por excelência da *mise-en-scène* no cinema — algo que se efetiva ou não de acordo com os inúmeros fatores que condicionam a produção de uma obra.

De maneira mais específica, a tessitura do enredo em *Viagem a Portugal* mobiliza regimes de visibilidade que orientam figurações de identidade e de

6) Apenas para efeitos de uma brevíssima ilustração, citamos, neste contexto: *Entre Muros* (João Filipe Costa e João Ribeiro, 2002); *Um Filme Falado* (Manoel de Oliveira, 2003); *Quem é Ricardo?* e *O Manuscrito Perdido* (José Barahona, 2004 e 2010, respetivamente); *Natureza Morta e 48* (Susana Sousa Dias, 2005 e 2010, respetivamente); *Juventude em Marcha* (Pedro Costa, 2006); *Maria de Lourdes Pintasilgo* (Graça Castanheira, 2009) e *Guerra Civil* (Pedro Caldas, 2010), entre outros.

alteridade: como o Estado se posiciona ante o contingente estrangeiro que aflui a Portugal? Em que medida o alinhamento com a Comunidade Europeia, desde os anos 1980, tem conformado a imagem do país no campo das relações internas e externas? Como se forjou uma identidade nacional, nas últimas décadas, no sentido de reavivar o mito do *El Dorado*, que ora se mostra um tanto desacreditado?

A conjuntura que conduziu à adesão do país à União Europeia, e à consequente entrada de Portugal num circuito de atividades culturais e desportivas de destaque⁷, representou um momento de notável efervescência económica. A construção civil dinamizou-se, assim como o setor dos serviços, o que se repercutiu numa demanda por mão de obra. No final dos anos 1990, o afluxo de imigrantes do Leste europeu, logo acompanhado pelo acesso de asiáticos e pela contínua presença de brasileiros e de habitantes das ex-colónias (angolanos, moçambicanos, cabo-verdianos), ajudava a cristalizar a imagem do país como a de uma terra de oportunidades, o que se tornava mais promissor perante o contexto de crise atravessado por várias dessas nações.

Como a recessão não tardou a alcançar a própria economia portuguesa, as oportunidades escassearam⁸ e a nação perdeu parte de seu apelo simbólico junto dos imigrantes. É então que as formas dessa relação se tornam a cada dia mais tensas, donde a propensão à incomunicabilidade, tão expressivamente retratada no filme.

Note-se que, em *Lisboetas*, a língua materna é figurativizada como recurso de aglutinação entre conterrâneos (o jornal radiofónico *Slovo* irradiado em russo; as melodias de forró cantadas e dançadas por brasileiros; o culto religioso proferido em bengali e em urdu). Compartilhar a língua e os costumes amalgama um sentido de comunidade, ainda que no plano dos interesses individuais: desta forma, tanto quanto possível, a pátria estrangeira é transformada num lugar

7) Referimos, de maneira sumária, a EXPO 98 (Exposição Internacional de Lisboa de 1998); o “Porto — Capital Europeia da Cultura”, em 2001, (ao lado de Roterdão); e a notável construção de estádios de futebol no País, sobretudo durante os anos 2000.

8) De maneira geral, as taxas de imigração em Portugal têm decrescido nos últimos dois anos, conforme atesta a reportagem “Redução do número de cidadãos estrangeiros deve-se à crise”, do *Diário de Notícias* (Cf. Bibliografia deste artigo).

antropológico pelos imigrantes, já que se compõe como pano de fundo para as suas relações intersubjetivas e a articulação de memórias.

Em *Viagem a Portugal*, não resta possibilidade de aglutinação: a ação transcorre num espaço de não-lugar e as manifestações de alteridade são prontamente localizadas, pelas instâncias de poder, no reino do desvio, do estereótipo e da segregação, que se efetivam fisicamente. Ao telefonar para o chefe, a agente da imigração alude à ascendência senegalesa do marido de Maria, destacando o facto de ele ser “retinto”. Na mesma sequência, a personagem informa que a ucraniana “não percebe nada”, pois “não fala língua nenhuma, coitada”. Se a língua é entrevista como marca por excelência de uma identidade, Maria — “que não tem nenhuma” — é, por derivação lógica, a encarnação de uma alteridade inconciliável: modo cada vez mais recorrente de se situar o imigrante no imaginário coletivo contemporâneo.

Referências bibliográficas:

Livros:

AUGÉ, M. (1994), “Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade”, Campinas: Papyrus.

AUMONT, J. *et al.* (1995), “A Estética do Filme”, Campinas: Papyrus.

AUMONT, J./MARIE, M. (2003), “Dicionário Teórico e Crítico de Cinema”, Campinas: Papyrus.

BHABHA, H. (2007), “O Local da Cultura”, Belo Horizonte: Editora UFMG.

BOURDIEU, P. (2007), “O Poder Simbólico”, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

DELEUZE, G. (2007), “A Imagem-Tempo: Cinema 2”, São Paulo: Brasiliense.

FOUCAULT, M. (2007), “Vigiar e Punir”, Petrópolis: Vozes.

RANCIÈRE, J. (2004), “Malaise dans l’Ésthetique”, Paris: Galilée.

— (2005), “A Partilha do Sensível: Estética e política”, São Paulo, Editora 34.

XAVIER, I. (2003), “O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues”, São Paulo: Cosac & Naify.

— (2008), “O Discurso Cinematográfico: A opacidade e a transparência”, São Paulo: Paz e Terra.

Artigos:

BARTHES, R. (2004), “A morte do autor”, in *O rumor da língua*, São Paulo: Martins Fontes.

COMOLLI, J.-L. (2008), “Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário”, in César Guimarães e Ruben Caixeta (sel. e org.), Belo Horizonte: Editora UFMG.

FOUCAULT, M. (1994), “Qu’est-ce qu’un auteur?”, in *Dits et écrits*, vol.1, Paris: Gallimard.

ODIN, R. (1984), “Film documentaire, lecture documentarissante”, in *Cinémas et Réalités*, Jean-Charles Lyant e Roger Odin (eds.), Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne.

Publicações *on-line*:

“Redução do número de cidadãos estrangeiros deve-se à crise”, in *Diário de Notícias*, (25.07.11), disponível em: http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=1928294

“Sérgio Tréfaut: ‘Nunca fiz filmes a pensar só em Portugal’”. Entrevista a Sérgio Tréfaut, conduzida por Jorge Jácome. *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo* — Secção: Entrevistas com realizadores, disponível em: <http://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/904>

Filmografia:

Lisboetas (2004), Sérgio Tréfaut, Portugal.

Viagem a Portugal (2011), Sérgio Tréfaut, Portugal.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Gabriel Abrantes: O contador de histórias

Paulo Cunha

Resumo: Vindo das Artes Plásticas, mas com formação académica em Cinema e Artes Visuais, Gabriel Abrantes começou por fazer cinema em contexto de galeria, realizando e produzindo filmes essencialmente para serem exibidos em exposições de artes plásticas. No entanto, desde cedo começou a construir um universo estético muito singular no contexto do cinema português contemporâneo. O objetivo deste trabalho é conhecer o percurso cinematográfico de Gabriel Abrantes, identificar referências e filiações éticas e estéticas, e tentar uma análise plástica, temática e estética à sua obra filmica.

Palavras-chave: multiculturalismo; globalização; colonialismo; transdisciplinaridade; arte contemporânea.

Vindo das Artes Plásticas, mas com formação académica em Cinema e Artes Visuais, Gabriel Abrantes começou por fazer cinema em contexto de galeria, realizando e produzindo filmes essencialmente para serem exibidos em exposições de artes plásticas. No entanto, desde cedo começou a construir um universo estético muito singular no contexto do cinema português contemporâneo.

Em 2009, o júri internacional que atribuiu o Prémio EDP Novos Artistas a Gabriel Abrantes destacou a “energia criativa” do seu projeto, a forma “singular como aborda o mundo contemporâneo” e a sua capacidade de criação de “universos narrativos” que cruzam, através de várias linguagens, “visões sarcásticas da cultura, da política e do quotidiano” (Nunes, 2009). O momento mais mediático da jovem carreira cinematográfica de Gabriel Abrantes aconteceria no ano seguinte, quando *A History of Mutual Respect* (2010), correalizada com Daniel Schmidt, venceu o Leopardo de Ouro para a Melhor Curta-Metragem Internacional, no Festival de Cinema de Locarno desse mesmo ano, e o Prémio

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 267 - 286]

para a Melhor Curta-Metragem Experimental no Festival de Melbourne de 2011, conseguindo ainda a nomeação para Melhor Curta-Metragem no Festival de Roterdão. Seguiram-se outras obras que consolidaram um “padrão estilístico” singular para o cinema de Gabriel Abrantes, nomeadamente *Fratelli* (2011), correalizado com Alexandre Melo, *Liberdade* (2011) e *Palácios de Pena* (2012), correalizados com Daniel Schmidt, e *Zwazo* (2012), filmes que confirmaram a coerência plástica, temática, formal e estética revelada desde cedo.

O objetivo deste trabalho é conhecer o percurso cinematográfico de Gabriel Abrantes, identificar referências e filiações éticas e estéticas, e tentar uma análise temática e estética à sua obra fílmica.

1. Um cineasta impuro?

A obra fílmica de Gabriel Abrantes iniciou-se em 2006 com a produção de vários pequenos filmes que integravam exposições de artes plásticas do autor¹, mas gradualmente foi-se encaminhando para processos produtivos mais próximos do cinema e procurando enquadrar-se no circuito cinematográfico, particularmente no circuito dos festivais de cinema. Apesar desta aproximação processual, Gabriel Abrantes (Marmeleira, 2010) rejeita ser classificado apenas como um cineasta: “Quero fazer cinema, mas vejo-me como um artista (...) Não como pintor, escultor, fotógrafo ou cineasta. Sou um artista que está a trabalhar em diversos meios.”

A transdisciplinaridade é, naturalmente, uma característica muito cara a Gabriel Abrantes. O jovem autor afirma que trabalha em diversas plataformas

1) *Dear God Please Save Me* (2006), *Anarchist King* (2006), *The Razor Thin Definition of Punk* (2006), *Arabic Hare* (2006), *Tunel Performance* (2006) e *Gugg 'n' Tate* (2008). Infelizmente, não me foi possível ver nenhum destes filmes, pelo que, por isso mesmo, ficarão fora da análise deste trabalho. Mas, segundo Alexandre Melo, estes incluem-se nos “trabalhos escolares”, que se distinguem da restante obra de Gabriel Abrantes, “antes de mais, pelo seu afastamento em relação a temáticas que dizem respeito à história da arte, às instituições do mundo da arte contemporânea e ao modo como com elas se relacionam os jovens artistas” (Abrantes, 2010: 110). Gabriel Abrantes (2010: 294) concorda com a análise: “Os filmes [seguintes] deixaram de focar questões relacionadas com a crítica institucional do mundo da arte: a função/economia do mundo da arte, a forma da arte, o questionamento da representação como tema.”

porque acredita que “o conceito ou ideia é a parte mais importante ou valiosa de qualquer trabalho e é transferível entre plataformas.” O que realmente lhe interessa “é a narrativa, que pode ir desde a escultura até ao cinema, bem como à vida. A criação de objetos úteis, sejam filmes, pinturas ou concertos, é a [sua] principal intenção” (Abrantes in *Rua de Baixo*, 2009). Ainda a este propósito, ao programa *Fotograma*, da RTP (2009), Gabriel Abrantes explicava que não considerava haver diferenças significativas entre as suas pinturas, filmes e fotografias.

Alexandre Melo prefere classificar o cinema de Abrantes como:

“exemplo de um dilema de localização disciplinar: entre o mundo da arte contemporânea e o mundo do cinema (...) O autor não faz apenas filmes. Fez e faz também fotografia, pintura sobre tela, trabalhos sobre papel (desenhos, aguarelas), esculturas (...) e instalações que, em muitos casos, criam o contexto especial para a projeção de filmes.” (Abrantes, 2010: 110)

Visionary Iraq (2008) e *Too Many Daddies, Mommies and Babies* (2009) foram produzidos precisamente nesse referido contexto de instalações: o primeiro filme foi produzido para integrar a exposição homónima apresentada na Galeria 111, no Porto; o segundo foi o resultado de três exposições em três espaços distintos da cidade de Lisboa (Museu da Eletricidade — espaço institucional; Galeria Zé dos Bois — espaço de residências artísticas; e Lumiar Cité Escola Maumaus — espaço expositivo num bairro social), servindo, cada um destes, como cenário à rodagem das três partes do filme. Para o efeito, foram transformados em instalação e utilizados como salas de exibição do próprio filme. Segundo o próprio Abrantes, estes trabalhos iniciais “relacionam-se diretamente com a forma como estes lugares [galerias de arte e espaços de arte institucionais] funcionam. As estruturas das narrativas, a teatralidade dos cenários e a relação com o espaço de exposição foram elementos que estruturaram a dinâmica do trabalho” (2010: 294).

Poderá ser muito útil para uma análise à obra de Gabriel Abrantes convocar aqui o conceito de “cinema expandido”, que se refere ao cinema produzido para ser exibido em galerias de arte ou espaços museológicos. Parece-me

claro e pacífico considerar que o modo de exibição — projeção fragmentada por múltiplos espaços, ausência ou desvalorização da linearidade narrativa, coexistência com outras peças artísticas não-filmicas, manipulação do tempo pelo próprio espectador, entre outros — influencia objetivamente o modo de produção. A espaços, este dispositivo próprio do “cinema expandido” parece muito próximo do “cinema das atrações”, onde a narrativa linear e a tradicional lógica de causa-efeito perdem relevância, porque mais importante do que contar uma história é mostrar momentos de uma história, momentos marcantes que se justificam mais pelo aspeto visual do que racional, procurando-se que essas imagens possam provocar reações emocionais no espectador.

Christopher Kihm designa o cinema de Abrantes como “arcaico”, explicando: “Dada a abundância de afiliações e de orfandades, estabeleceu-se um novo território para o cinema, onde as formas não se desenvolverão através de novas alianças ou heranças, mas antes através de um novo arcaísmo” (Abrantes, 2010: 12). Ainda a propósito desse “cinema arcaico”, Kihm conclui: “O cinema arcaico de Gabriel Abrantes é um laboratório de lugares comuns (étnico, social, político, cultural ou artístico), e isso demonstra, através de deslocamentos e redistribuições, como é possível tecer novas histórias, definir novos problemas e delinear novas verdades” (*ibidem*: 24).

E concretiza o seu raciocínio com o exemplo de *Olympia I* (2006) e *Olympia II* (2006), que considera “o primeiro filme” realizado pelo autor. Gabriel Abrantes correalizou e coprotagonizou com Katie Widloski um díptico inspirado no quadro homónimo do francês Édouard Manet (1832-1883), pintado em 1863² e considerado “imoral” na época, e num ensaio fotográfico publicado na revista *Vogue* sobre outro trabalho de Manet, o *Dejeuner sur l’Herbe* (Fotograma RTP, 2009). Basicamente, o quadro de Manet retrata uma jovem nua, deitada, com vários pormenores que a podem identificar como uma cortesã da alta sociedade, acompanhada por uma empregada negra com um ramo de flores. As versões de

2) Por sua vez, Manet havia-se inspirado em *Vénus de Urbino*, do italiano Tiziano Vecelli (1488-1576), e em *Vénus Adormecida*, do também italiano Giorgione (1477-1510), mas existem várias outras referências contemporâneas com a mesma temática e composição: *La Maja Desnuda* (c. 1800), de Francesco Goya; *La Grande Odalisque* (1814) e *Odalisque with a Slave* (1842), de Jean Auguste Dominique Ingres; *Odalisque* (1842), de Charles Jalabert; *Esther with Odalisque* (1844), de Léon Benouville.

Abrantes contam duas histórias distintas: “Uma prostituta é visitada pelo irmão adolescente homossexual e os seus dois cães. Ele confronta-a sobre a forma de ela viver depois de ter jogado *Trivial Pursuit* com a mãe no pátio. Ele não pagaria um cêntimo pelas suas mamas nojentas”; “Um prostituto travesti de uma família de classe média do Texas espera clientes enquanto ouve Henry Gorecki e bebe uma mini *Coca-Cola diet*. A sua empregada, a ‘morango com cobertura de chocolate’, tenta acalmá-lo, apalpando-lhe o ‘material’, e os dois começam a fazer amor” (*Arte_Facto*, 2011).

Mais do que pela reprodução, as versões de Abrantes são marcadas pelo cruzamento de referências clássicas com outras contemporâneas, adaptando a composição à realidade norte-americana, denunciada por várias referências linguísticas, geográficas e históricas inequívocas. De forma provocatória, o realizador parece mesmo brincar com significados simbólicos das referências usadas, como o facto de a escrava negra ser interpretada por Katie Widloski pintada com uma tinta negra.

As múltiplas referências artísticas são um elemento fundamental na leitura e na compreensão do trabalho de Abrantes. Se em *Olympia I* e *Olympia II* a referência matricial é a pintura, a literatura é referencial em *Palácios de Pena*³, o teatro em *Fratelli*⁴ e *Zwazo*⁵, e o próprio cinema, nomeadamente os subgéneros da ficção científica e do filme-catástrofe em *Too Many Daddies*, *Mommies and Babies*, o melodrama e o filme de guerra em *Visionary Iraq* e o meta-filme em *2002, 2003, 2004... 2002*.

Outra particularidade da obra de Abrantes é a acumulação das funções de produtor⁶, que, segundo depoimento do próprio, é uma questão ambígua: por um lado, prejudica um pouco a qualidade final dos seus filmes e, pelo outro, garante-

3) O filme cita excertos da correspondência enviada por Frei Francisco, da Ilha da Madeira, ao Frei Mathias de Mattos, por volta de 1690, que estaria na base da pena de morte na fogueira decretada pela Inquisição.

4) O filme propõe uma adaptação muito livre do prólogo de *Fera Amansada* (*The Taming of the Shrew*), uma peça teatral de William Shakespeare, uma das primeiras comédias escritas pelo autor inglês.

5) O filme cita parte da tragédia grega *Os Pássaros*, escrita por Aristófanes.

6) Em 2010 criou a produtora *Mutual Respect*, que tem produzido todos os seus filmes desde então. Mas, já antes, era o produtor individual de todos os seus filmes ou instalações.

-lhe a “liberdade total” para fazer “filmes muito estranhos” (*Fotograma RTP*, 2009). Ironicamente, Abrantes desvaloriza esta questão: “Mas a qualidade não é o mais importante, é a energia...” (*ibidem*), e sublinha que essa circunstância permite-lhe fazer um tipo de cinema que “está longe de obedecer a qualquer convenção” (Nunes, 2009).

A autoria partilhada é outro dos elementos singulares na obra de Gabriel Abrantes, que a justifica como uma questão conceptual:

“Comecei a fazer cinema porque estava interessado numa arte impura e porque é uma máquina que precisa de imensas pessoas para funcionar. A colaboração tem sido uma questão moral para mim, de alguma forma inspirada pelos grupos de arte como o Grupo Material [coletivo que nos anos 80 do século XX agitou a cena nova-iorquina com exposições que lidavam com temas políticos e sociais]. Contrariavam a ideia do autor singular ou da expressão pura. A arte deve fazer sentido em discussão com outras pessoas.” (Marmeleira, 2010)

Alexandre Melo acredita que a presença assídua dos mesmos colaboradores permite “o exercitamento de dinâmicas de cumplicidade/rivalidade e fidelidade/traição, particularmente em termos de possibilidade de torções narrativas” (Abrantes, 2010: 116). Em vários projetos, tem também dividido a escrita do argumento e a realização com outros artistas, como Daniel Schmidt, Benjamin Crotty, Alexandre Melo e Katie Widloski, ou a colaboração de Natxo Checa.

2. Um cineasta político?

Em 2008, Gabriel Abrantes concretizou dois projetos, ambos correalizados com Benjamin Crotty, com reconhecida atualidade política: *Obama for President* “designa já a atualidade política mas de um modo simples e humorístico ainda que eficaz no seu efeito desestabilizador do sentido das conveniências” (Abrantes, 2010: 110); *Visionary Iraq* é uma curta-metragem que fala de um envolvimento imaginário de Portugal no conflito iraquiano, através de uma família portuguesa

residente em Lisboa cujos dois filhos (entre eles uma filha adotada, de Angola) se voluntariam para a guerra do Iraque.

Alexandre Melo considera que os filmes de Gabriel Abrantes abordam diretamente “temas candentes da atualidade política e ideológica” de um “modo totalmente diferente das formas convencionais dos discursos críticos que se tornaram a vulgata dos exercícios escolares sobre relação entre arte e política para jovens artistas por exibir uma boa consciência social” (Abrantes, 2010: 114). Abrantes afasta-se declarada e conscientemente da “arte pseudo-política [que] serve apenas para garantir o lugar institucional, os rendimentos e a boa consciência dos seus autores e dos respetivos professores e comissários” (*ibidem*).

Segundo o próprio Gabriel Abrantes, a mensagem política assumida nos seus filmes não é convencional, mas antes conceptual: “Mas não é propaganda para um modo político. A política da estética tenta perceber isto mesmo: como é que se pode ser político na arte. Todo este projeto resulta de um esforço meu e do Ben [Benjamin Crotty] para perceber como é que se pode agir politicamente dentro da arte” (Mendes, s.d.).

Em conjunto, os dois filmes acima referidos marcam uma certa viragem no cinema de Gabriel Abrantes e assinalam o início de uma fase marcada pelos fenómenos da globalização, da geopolítica internacional, das novas identidades culturais, do sentimento de culpa histórica, dos movimentos migratórios ou da economia global atual. Abrantes declarou mesmo que esta mudança de temáticas pressupõe também uma mudança de estratégia na sua produção artística:

“Esta mudança advém da interrogação: ‘Qual é a utilidade do trabalho que estou a produzir?’ Esta pergunta é algo que sempre conduziu o meu interesse em estruturar o trabalho em torno de públicos específicos, ou esferas culturais específicas [...] É uma mudança do uso da arte como forma de questionar os mecanismos do mundo da arte para o uso da arte como forma de questionar os mecanismos da política global.” (Abrantes, 2010: 295)

As preocupações políticas também são claras no último filme de Gabriel Abrantes. *Zwazo* cruza o cotidiano de adolescentes e idosos haitianos a braços com a reconstrução do seu país após o terramoto de 2010 com a tragédia grega *Os Pássaros*, que encerra uma forte sátira aos defensores das utopias políticas e sociais. O fascínio pela cultura popular, iminentemente oral, e o seu cruzamento com a cultura erudita, iminentemente escrita, ou com formas de expressão artística mais contemporâneas e radicais, coreografadas ou performáticas — como na sequência autorreferencial e meta-filmica ao próprio filme —, tornam o filme muito complexo do ponto de vista reflexivo e na sua relação com o espectador (Cunha, 2012).

Com *Zwazo*, Gabriel Abrantes promete iniciar um trabalho mais duradouro em torno da preocupante situação social e humanitária do Haiti, tendo já garantido apoios financeiros para mais dois projetos: *Tristes Monroes* e *Narciso, Edipo and Orpheus*, ambos correalizados com Daniel Schmidt e selecionados para o Atelier Cinefondation, em Cannes, e para o FIDLab, fórum de coprodução promovido pelo FIDMarseille. Os dois projetos são próximos de *Zwazo* no que diz respeito à reflexão do autor sobre a globalização e a geopolítica no mundo contemporâneo.

Na apresentação do próximo projeto *Narciso, Edipo and Orpheus*, Gabriel Abrantes esclarece que se tratará de um documentário que procura criticar alguns aspetos da globalização. Filmado no Haiti, o filme procura refletir sobre as atividades de algumas agências governamentais, sobretudo o Banco Mundial, e não governamentais no processo de reconstrução, propondo analisar “as diversas ambições, sucessos e contradições” dessas instituições: “O principal objetivo é olhar para a atual situação do Haiti como um exemplo paradigmático das políticas controversas e, numa escala maior, nos problemas inerentes à globalização” (Abrantes, FIDMarseille, 2012).

Entre *Visionary Iraq* (2008) e *Zwazo* (2012), as questões políticas aparecem com recorrência nos filmes de Abrantes, concentrando-se na reflexão sobre as “novas identidades, novas dinâmicas de poder e novas narrativas que resultam do rápido desenvolvimento económico das nações não ocidentais” (Agência, 2012). O cinema de Abrantes centrou-se num conjunto de temáticas que revelam preocupações com questões mais globais.

Ainda assim, a situação concreta de Portugal no mundo também é um objeto de reflexão importante no cinema de Gabriel Abrantes: “Vivemos numa época global e para mim é interessante opor a fragmentação da identidade nacional à identidade global” (Teixeira, 2010).

Com *Palácios de Pena*, o autor regressa alegoricamente às questões políticas e sociais através da história de Portugal: duas pré-adolescentes da classe média-alta portuguesa visitam a avó doente que, em delírio, descreve um sonho em que ela própria é juíza num tribunal da Inquisição e condena dois homossexuais mouros à morte na fogueira.

Segundo considerações do próprio realizador, o filme trata de “um medo português culturalmente herdado dos tempos da opressão política e social exercida durante a Inquisição e o fascismo”, analisando o caso concreto da influência desse episódio traumático no processo de definição da identidade social das duas pré-adolescentes na sociedade contemporânea (*Festival Scope*, 2011).

A Inquisição volta a ser abordada em *2002, 2003, 2004... 2002* (2010, 30 min). Este filme nasceu, segundo depoimento do próprio Abrantes (2010: 296), do “conceito de ‘não-inscrição’; um medo culturalmente herdado em Portugal, ligado à opressão política e social durante a Inquisição e o fascismo em Portugal [...] O filme expõe a falta de consciência por parte das raparigas da sua culpa culturalmente herdada e justapõe os seus desejos e medos ambivalentes de adolescentes com a violenta opressão da Inquisição”. *A History of Mutual Respect* também lida com esse sentimento de culpa de Portugal em relação ao Brasil: “O filme também gira em torno desta identidade imaginada, uma mistura perversa de discursos de extrema-esquerda e de extrema-direita, ligando o discurso anticolonialista ao discurso colonialista” (*ibidem*: 297).

Com a curta *Liberdade*, Gabriel Abrantes inicia também uma deslocação do foco no mundo ocidentalizado tradicional — Europa e Estados Unidos da América —, e preocupa-se com a emergência de novos poderes económicos e políticos no atual contexto geopolítico:

“Até agora tenho vindo a explorar a culpabilidade no mundo ocidental e questões relacionadas com o poder dos Estados Unidos, a guerra no Iraque,

o petróleo, o aquecimento global, a Inquisição, o colonialismo... Mas o filme *Liberdade*, que é filmado em Angola, é sobre as relações chinesas e angolanas e incorpora outras narrativas de culpa.” (Teixeira, 2010)

Em última análise, a reflexão iniciada com *Zwazo*, que continuará nos dois próximos projetos já anunciados, também prossegue esse trabalho de tentativa de compreensão das novas centralidades económicas e políticas do mundo globalizado.

Depois dos trabalhos rodados em espaços institucionais, nomeadamente galerias ou espaços de arte, Gabriel Abrantes inicia com *A History of Mutual Respect* uma itinerância das suas rodagens — Luanda, Costa Rica, Iguaçu, Amazônia e Haiti — cuja opção também obedece a questões políticas. Alexandre Melo destaca a deslocação geográfica nos filmes de Abrantes como tendo o “efeito ideológico” de “proporcionar um descentramento do ponto de vista, potencialmente enriquecedor em termos políticos e narrativos”, que o afasta dos “estereótipos colonialistas” divulgados “em e por Hollywood, através de uma recriação (que em muitos casos foi uma invenção mais do que um reinvenção) em estúdio com imagens convencionais do exotismo longínquo” (Abrantes, 2010: 112).

A sua relação com Hollywood e com o seu cinema de géneros claramente demarcados também é ambígua. Se, por um lado, não se revê no estereótipo moral e social convencional que domina nesse sistema de produção, por outro lado, reconhece algumas influências ao identificar *Transformers* (Michael Bay, 2007) como um dos filmes que mais o marcaram: “A aceitação de Hollywood ao mau gosto, a sua representação cinicamente superficial do amor como necessário mas numa narrativa paralela e a utilização de técnicas estruturalmente inovadoras são o que torna este filme em algo radical” (*Rua de Baixo*, 2009).

O cinema de Abrantes tenta “romper com essas abordagens estereotipadas”, deslocando “o processo de criação e produção dos filmes para os lugares em apreço, trabalhando com as pessoas e as realidades específicas do contexto” (Abrantes, 2010: 113). Mas, nesses processos, Abrantes evita “duas tentações fáceis e empobrecedoras”: “A tentação naturalista que reproduz o culto colonialista

do exótico” e a tentação de “apostar na propaganda desenvolvimentista, apresentando imagens estereotipadas de modernidade” (*ibidem*).

Em 2009, numa entrevista à *Rua de Baixo* (2009), Gabriel Abrantes afirmava: “Um trabalho político é aquele que tenta imaginar o mundo, distorcê-lo e pervertê-lo, para que seja possível refletir moralmente sobre o que o nosso mundo devia ser.” Apesar desta aproximação à “realidade”, filmando nos próprios espaços com a colaboração de pessoas locais e com todas as condicionantes do contexto geográfico e social, o trabalho de mediação — imaginação, distorção ou perversão — de Abrantes enquanto artista é fundamental para que o autor assumira uma visão subjetiva da realidade, para que possa olhar a “realidade” e entendê-la de uma forma singular e autoral.

3. Um cineasta das relações humanas?

“O interesse no cinema advém de vários fatores, sendo um deles a forma como Hollywood funciona em relação a uma consciência coletiva, à maneira como moldou a sua visão coletiva da história e a sua relação com os valores e estilos da vida norte-americana (...) A interseção desta ideia com as suas perversões/inversões psicosssexuais reveladas pelas personagens nos filmes chama atenção para duas coisas. Primeiro, para a incapacidade de fazer a indistinção moral entre conflitos privados e públicos (...) A segunda razão para a interseção resulta da inversão da primeira. Tem a ver com a ideia de que todas as pessoas estão implicadas, e que todos os aspetos da vida pessoal de cada um estão envolvidos nos conflitos públicos atuais. A forma como orientamos as nossas vidas, o contexto de onde vivemos, como somos educados, e as nossas tendências... tudo se relaciona [com a forma] como o mundo se está a desenvolver, a forma como os seres humanos se relacionam uns com os outros e com o que nos rodeia.” (Abrantes, 2010: 295-296)

A citação é longa, mas parece-me pertinente para contextualizar a importância das relações humanas no seu cinema e a interação com as preocupações políticas e

sociais do jovem realizador. A reflexão em torno das mesmas relações, sobretudo as amorosas e sexuais, continua muito presente na obra de Gabriel Abrantes.

Estas preocupações relacionais aparecem pela primeira vez⁷, de uma forma mais presente e visível, em *Too Many Daddies, Mommies and Babies*, uma vídeo-instalação também exibida em alguns festivais de cinema. Num futuro apocalíptico, Ryan e Rob, um casal homossexual de cientistas, sentem-se divididos: devem continuar as suas pesquisas na Amazónia, sem qualquer garantia de sucesso para a salvação do planeta, ou ter um bebé com a ajuda de uma barriga de aluguer? Optam por ter a criança mas, depois do seu nascimento, ambos se arrependem por terem sido egoístas e não terem pensado no interesse coletivo e na salvação do planeta. Após um trágico acidente de viação, Ryan morre, não sem antes confessar ao companheiro que foi ele quem boicotou o projeto científico que desenvolveram durante anos na Amazónia, porque queria muito ter uma família. No final Rob, Ana (irmã de Ryan) e a pequena Sasha formam essa nova família.

E estas preocupações prosseguem em vários dos seus filmes posteriores. *A History of Mutual Respect*, uma curta-metragem correalizada e coprotagonizada com Daniel Schmidt, centra-se na viagem filosófica de dois rapazes europeus pela América do Sul, com passagens por Brasília, Amazónia e cataratas de Iguaçu. Enquanto desejam ter sexo com as nativas sem contrair doenças venéreas, divagam sobre o dia em que, sem complexos, estarão preparados para misturar o sangue. Ouvem, ainda, um autóctone falar das suas sete mulheres — cada uma com sete filhos e cada filha com sete namorados —, e do facto subsistir do que a terra lhe dá. Na floresta tropical encontram uma rapariga “limpa” e ambos sentem desejo e atração sexual. Um deles faz amor com ela e faz planos para o futuro, mas os ciúmes levam o outro a envolver-se com a mesma rapariga “limpa”, a abandonar o amigo e a fugir com a jovem para Lisboa. Em Portugal, no entanto, a situação altera-se: o rapaz manifesta-se infiel e indiferente, enquanto a rapariga parece servir apenas para ser barriga de aluguer.

7) Já antes, em *Big Hug* (correalizado com Katie Widloski, rodado em 2010, mas ainda não concluído) as relações humanas são elementos fundamentais na história da noiva sem noivo numa remota aldeia transmontana prestes a ser destruída por um desígnio transcendente. Sentimentos extremos regulam as relações sociais entre os habitantes dessa intrigante povoação.

2002, 2003, 2004... *2002* retrata três dramas distintos: duas jovens de classe alta, que vivem com “dúvidas existenciais, amizades envenenadas e relações familiares degeneradas”; dois cavalheiros, um bom e outro mau, em estado de frustração; dois mouros em estado feliz de consumação, e que, por isso, seriam condenados à fogueira pela Inquisição. Dividindo a sua ação em duas épocas históricas distintas — a contemporânea e a medieval —, abordam-se assuntos mais vastos, como a Inquisição e a corrupção.

Em *Liberdade*, correalizado com Benjamin Crotty, a história centra-se nos sonhos de um problemático jovem angolano de nome Liberdade, que vive nos bairros da periferia de Luanda, e a sua namorada Betty, uma sedutora rapariga chinesa com um temperamento um pouco dominador. Quando Betty quer mais da relação conjugal e pretende avançar para o “nível seguinte”, Liberdade sente-se pressionado e prestes a atingir os limites físicos e psicológicos.

Baby Back Costa Rica, uma encomenda do Curtas, Festival Internacional de Cinema, de Vila do Conde, segue por breves momentos uma conversa entre três raparigas que estão a ser levadas para casa num *Mini Cooper S*. Durante o percurso, as três amigas falam sobre os namorados, as mães dos namorados, os carros das mães dos namorados, e do judaísmo. Chegadas a casa, e depois de aquecerem umas *pizzas*, vão nadar na piscina.

Fratelli, correalizado com Alexandre Melo, aborda a temática da guerra dos sexos: na Pádua rural do séc. XVII, um nobre muito rico resolve divertir-se convencendo um “pobre infeliz” de que ele viveu durante quinze anos como pobre mas que na realidade é muito rico. O nobre veste ainda um pajem de mulher e convence o “pobre infeliz” de que se trata da sua esposa. Quando o “pobre infeliz” acorda, o nobre tenta civilizá-lo com várias formas de expressão artística, em particular com uma representação sobre Abel e Caim.

Em *Tristes Monroes*, um dos “projetos haitianos” em pré-produção, Gabriel Abrantes reforça e inicia uma reflexão mais vasta sobre essas preocupações humanas: Jacques e Fredeline (duas amantes, adolescentes haitianas, filhas de dois agricultores que perderam tudo devido ao terramoto e que pretendiam imigrar para a Flórida) fogem de casa para viver o seu amor. Fingem ser irmãs órfãs em Port-au-Prince e, através de um esquema corrupto, conseguem ser adotadas por Natália, uma brasileira de esquerda, com muito dinheiro, que

procurava os “filhos perfeitos”. As tensões sexuais entre as três aumentam rapidamente, e o ciúme acaba por provocar um acidente que deixa Natália cega. Jacques foge do Brasil mas o trio acaba por se reencontrar no Haiti, na aldeia natal das adolescentes, onde todas se reúnem com os seus pais e formam uma nova e estranha família.

Alexandre Melo considera que a “emergência de novas ficções” no cinema de Gabriel Abrantes “cumpre-se através da apresentação e invenção de nós ou núcleos complexos e originais de contradições, conflitos, expectativas e realizações, vividos por personagens em movimento, envolvidos no processo de afirmação de novos centros vitais para mundos futuros” (Abrantes, 2010: 113). E, nesta linha, é o próprio autor quem acrescenta:

“Uma parte fundamental do nosso trabalho é fazer convergir o privado e o público, para analisar a relação entre eles, desconstruí-los, e criar novas ficções relacionadas com eles. A relação privada dos indivíduos com as dinâmicas coletivas, os cenários políticos, e os mecanismos históricos é um dos principais temas do nosso trabalho (...) Queremos trabalhar com pessoas e fazer trabalhos sobre pessoas, bem como com esferas públicas e sobre esferas públicas. Estamos a tentar criar a consciência sobre situações e pessoas que ainda hoje não são completamente compreendidas (...) Os filmes são sobre as pessoas que hão de vir.” (*Ibidem*: 297)

4. Algumas considerações finais

Gabriel Abrantes (Marmeleira, 2010) resume o seu trabalho transdisciplinar numa breve frase: “O que me interessa no cinema é uma coisa simples: contar uma história, do princípio ao fim.”

Em 2011, a propósito da passagem de *Fratelli* pelo festival Curtas Vila do Conde, escrevi o seguinte acerca de Gabriel Abrantes:

“[um filme] que prossegue uma ideia de cinema que o realizador vem tentando explorar de forma sistemática, insistindo na estranheza como

forma de falar de conflitos de sentimentos intensos e inconciliáveis (...) Se ao primeiro contacto com um filme seu se pode estranhar o aparato artificial e propositadamente inverosímil, nos contactos seguintes ‘entranha-se’ e compreendem-se as continuidades visuais, ou não se tratasse ele de um artista plástico antes de tudo, processuais e emocionais.” (Cunha, 2011)

Hoje estou cada vez mais convencido de que o trabalho que Gabriel Abrantes tem desenvolvido nos últimos anos enquanto cineasta é sistemático e coerente, e que contém um conjunto de características criativas e produtivas que lhe conferem uma unidade e uma singularidade no contexto do cinema português que importa sinalizar e analisar.

A forma como resolvi estruturar este trabalho de análise da obra cinematográfica de Gabriel Abrantes procura responder a algumas questões que a crítica cinematográfica e a crítica de arte contemporânea têm feito nos últimos anos a alguma da sua produção criativa, respondendo a três questões específicas: Será Gabriel Abrantes um cineasta impuro? Será um cineasta político? Será um cineasta das relações humanas?

A resposta às questões não pretende ser definitiva nem exclusiva, mas tenta recolher dados e refletir sobre esses três aspetos que me parecem fundamentais para compreender a sua obra fílmica.

A propósito de *Olympia I* e *Olympia II*, Christopher Kihm definiu três grandes eixos para a filmografia de Gabriel Abrantes:

“Cultural, relacionando referências artísticas e não-artísticas, mobilizadas pelos seus diferentes projetos; humano, através das relações dos personagens em histórias em que os problemas familiares são focados; político, sobretudo nas relações estabelecidas entre estados económicos ou poderes com formas passadas ou atuais de colonização.” (Abrantes, 2010: 14)

Outro aspeto que me parece importante abordar é o facto de Gabriel Abrantes protagonizar diversos dos seus filmes, ou figurar noutros. No meu entender, esta questão pode ser um sintoma de um carácter autobiográfico ou prosopográfico

da sua obra. Esta hipótese acentua a visão subjetiva e autoral que os seus filmes transportam.

Alexandre Melo considera que a “presença do autor como ator facilita a enunciação de hipóteses de leitura psicanalítica que são suscitadas com muita frequência por obras de jovens artistas que trabalhem com este tipo de temáticas e materiais” (*ibidem*: 116). O autor defende-se geralmente com a justificação da falta de recursos e da necessária economia de meios, mas as referências biográficas podem ajudar a compreender o seu ecletismo cultural e artístico. Filho de mãe angolana e pai zairense, nasceu nos Estados Unidos da América, onde cresceu e estudou; também estudou em França e agora radicou-se em Portugal. A singular obra filmica de Gabriel Abrantes parece, em última análise, refletir um pouco do percurso pessoal do próprio artista e o seu olhar sobre o mundo contemporâneo, nomeadamente, o fascínio com o multiculturalismo e a preocupação com a culpa histórica do colonialismo.

O projeto eternamente adiado de fazer uma longa-metragem rodada em Trás-os-Montes (Anelhe, terra natal de uma parte da sua família) será um momento particularmente interessante para avaliar o posicionamento do cinema de Gabriel Abrantes no contexto do cinema português, uma vez que essa região já serviu de espaço cinemático a alguns dos trabalhos mais revolucionários do cinema luso: *Acto de Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira, *Trás-os-Montes* (1976), *Ana* (1982) e *Rosa de Areia* (1989) de António Reis e Margarida Cordeiro, ou *Veredas* (1977) de João César Monteiro.

Referências bibliográficas:

Livros:

- ABRANTES, G. (dir.) (2010), “And I am so thankful for all of the friendships i have made: Films by Gabriel Abrantes and in collaboration with Benjamin Crotty, Daniel Schmidt and Katie Widloski”, Guimarães: Centro Cultural Vila Flor.

Publicações *on-line*:

Agência da Curta-Metragem (2012), “Gabriel Abrantes”, disponível em: <http://curtas.pt/agencia/realizadores/899/> [consultado a 13 de julho de 2012].

Arte_Facto (2009), “Gabriel Abrantes”, disponível em: <http://arte-factoheregesperversoes.blogspot.pt/2011/09/gabriel-abrantes.html> [consultado a 13 de julho de 2012].

CUNHA, P. (2011), “Cinema Português no 19.º Curtas Vila do Conde: Colheita 2011”, disponível em: http://www.acuartaparede.com/?attachment_id=2233 [consultado a 14 de setembro de 2012].

CUNHA, P. (2012), “Zwazo, de Gabriel Abrantes”, disponível em: <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2012/08/zwazo-cvc2012.pdf> [consultado a 14 de setembro de 2012].

Festival Scope (2011), “Gabriel Abrantes”, disponível em: <https://www.festivalscope.com/diretor/abrantes-gabriel> [consultado a 17 de julho de 2012].

FID Marseille (2012), “Narcissus, Oedipus & Orpheus”, disponível em: http://www.fidmarseille.org/dynamic/index.php?option=com_content&task=view&id=1075&Itemid=62&lang=english [consultado a 18 de julho de 2012].

Fotograma RTP (2009), “Gabriel Abrantes”, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Po0xZb3uk-k> [consultado a 14 de julho de 2012].

MARMELEIRA, J. (2010), “O cinema impuro do artista Gabriel Abrantes”, disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=264748> [consultado a 13 de julho de 2012].

MENDES, M. (s.d.), “Entrevista: Gabriel Abrantes”, disponível em: <http://artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=59> [consultado a 13 de julho de 2012].

NUNES, M. L. (2009), “Gabriel Abrantes: Prémio EDP”, disponível em: <http://bloguedeletas.blogspot.pt/2009/04/gabriel-abrantes-premio-edp.html> [consultado a 13 de agosto de 2012].

POMBA, S. (s.d.), “Making of of *Too Many Daddies, Mommies and Babies*”, disponível em: http://www.missdove.org/2009/03/making-of-too-many-daddies-mommies-and_25.html [consultado a 15 de julho de 2012].

Rua de Baixo (2009), “Gabriel Abrantes segue os passos de Herzog!”, disponível em: <http://www.ruadebaixo.com/gabriel-abrantes.html> [consultado a 15 de julho de 2012].

Teixeira, M. J. (s.d.), “Encontrado no baú: Gabriel Abrantes”, disponível em: <http://www.parqmag.com/?p=13405> [consultado a 13 de julho de 2012].

Filmografia:

A History of Mutual Respect (2010), Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, Portugal.

Anarchist King (2006), Gabriel Abrantes, Portugal.

Arabic Hare (2006), Gabriel Abrantes, Portugal.

Baby Back Costa Rica (2011), Gabriel Abrantes, Portugal.

Big Hug (2008), Gabriel Abrantes e Kate Widloski, Portugal.

Dear God Please Save Me (2006), Gabriel Abrantes, Portugal.

Fratelli (2011), Gabriel Abrantes e Alexandre Melo, Portugal.

Gugg 'n' Tate (2008), Gabriel Abrantes, Portugal.

Liberdade (2011), Gabriel Abrantes e Benjamin Crotty, Portugal/Angola.

Olympia I (2006), Gabriel Abrantes e Kate Widloski, Portugal.

Olympia II (2006), Gabriel Abrantes e Kate Widloski, Portugal.

Palácios de Pena (2011), Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, Portugal.

The Razor Thin Definition of Punk (2006), Gabriel Abrantes, Portugal.

Too Many Daddies, Mommies and Babies (2009), Gabriel Abrantes, Portugal.

Tunnel Performance (2006), Gabriel Abrantes, Portugal.

Visionary Iraq (2009), Gabriel Abrantes e Benjamin Crotty, Portugal.

Zwazo (2012), Gabriel Abrantes, Portugal.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Tabu, de Miguel Gomes

Salomé Lamas

Resumo: Nabokov enuncia a literatura, mas creio que se procedêssemos à substituição dos nomes *escritor*, *romance* ou *poemas* por *realizador* e *filmes*, obteríamos, ainda assim, as categorias essenciais para um “bom” realizador. Se circunscrevermos o campo de ação, obtemos quatro andamentos iniciais na intenção de um realizador: *Linguagem*, *Tradução*, *Crítica*, *História* (conceitos utilizados aqui numa abordagem walterbenjaminiana). O cinema de Miguel Gomes é caleidoscópico, mas, sobretudo o seu último filme, *Tabu* (2012), encontra-se ancorado na experiência cinematográfica de interrogar a construção do tempo e a natureza maleável da memória e da identidade.

Palavras-chave: Miguel Gomes; *Tabu* (2012); Walter Benjamin; memória; trauma.

1. O encantador

Vladimir Nabokov, em *Aulas de Literatura* (1980), afirma que um grande escritor possui três facetas — *magia*, *história* e *lição* —, e que poderá ainda ser considerado de três pontos de vista distintos — como um bom contador de histórias, um professor e um encantador. A respeito desta última característica (a do encantamento), acrescenta: “é aqui que chegamos à parte realmente excitante, quando tentamos capturar a magia individual do seu génio e estudar o estilo, a imagética, a estrutura dos seus romances e poemas” (Nabokov, 1980: 30).

Nabokov enuncia a literatura, mas creio que se procedêssemos à substituição infantil dos nomes *escritor*, *romance* ou *poemas* por *realizador* e *filmes*, obteríamos, ainda assim, as categorias essenciais para um “bom” realizador.

Miguel Gomes surge como um dos protagonistas de uma nova geração de cineastas portugueses, cuja produção e rutura se fixam sensivelmente nos 10 a 15 anos que nos precedem. *A Cara que Mereces* (2004), *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e *Tabu* (2012) surgem como filmes seminais do cinema

contemporâneo português, espaçados por ciclos de quatro anos de pousio. Contudo, é sobre *Tabu* que nos vamos debruçar; um filme em que Gomes encontra precisamente a harmonia entre a *magia*, a *história* e a *lição* a que se refere Nabokov. De modo subtil, sem escolher uma em detrimento de outra, e sem denunciar a forma como estes três vetores concorrem.

Se circunscrevermos o campo de ação, obtemos quatro andamentos iniciais na intenção de um realizador: *Linguagem*, *Tradução*, *Crítica* e *História* (conceitos aqui utilizados sobre um prisma walterbenjaminiano).

I. A Linguagem – De acordo com Benjamin, não existe evento ou objeto na natureza que, de certa maneira, não tenha paradeiro na linguagem. Toda e qualquer exteriorização da vida humana espiritual pode ser entendida como uma forma de linguagem. A ser assim, a essência espiritual comunicada como linguagem não é coincidente com a própria linguagem. O que comunica a linguagem? Comunica aquilo a que corresponde.

A linguagem é imperfeita na sua essência comunicativa, ambicionando a universalidade, uma vez que a essência espiritual não é totalmente uma estrutura linguística.

Nomes são atribuídos ao *que não tem nome*. Contudo, não existem inomináveis neste jogo.

É na transposição da linguagem das coisas em linguagem humana que o conceito de tradução se funda. A tradução é o transporte de uma linguagem para outra linguagem, conduzida por um contínuo de transfigurações. É a tradução do *que não tem nome* no nome, e é desta forma que existem tantas traduções como linguagens.

II. A Tradução – Será a tradução válida para aquele que não conhece o original? Parece ser o único motivo para dizer o *mesmo* outra vez! O que diz um filme? O que comunica? Tradução é forma, conceção implica retorno ao original.

A tradução deverá ser considerada, mesmo quando intraduzível para o espectador. Se a tradução é forma, então, a possibilidade de tradução deverá ser a essência de algumas obras.

Para compreender a autenticidade entre a tradução e o seu original, alguns critérios devem ser observados, análogos aos processos onde a crítica ou o conhecimento comprovaram a impossibilidade de uma teoria da imagem-cópia.

Se o conhecimento renega a objetividade ou a exigência do objetivo, isto é, se o conhecimento é constituído por uma imagem-cópia, isto demonstra que nenhuma tradução poderá aspirar a uma semelhança com o original — será, portanto, a metamorfose do original. Nesta, conceitos que jamais se colocariam a par, como a liberdade e a fidelidade, são preponderantes quando o trabalho do tradutor é iniciado. Ser fiel à linguagem, ao som e à imagem é uma tarefa incomensurável.

III. A Crítica – Procura a verdade escondida no objeto artístico, comentando as suas propriedades materiais. O processo mais sábio será o da procura pelos *irmãos e irmãs* mais inteligíveis desta obra. Quase como se o realizador construísse um mapa de referências. O trabalho de interpretação é também, virtualmente, o do tradutor.

IV. A História – Converte a representação do passado no seu próprio tema (Benjamin, 1940). É uma exponencial (integração) da realidade, na qual um evento passado (do seu tempo remoto) contém um grau de atualidade maior do que um seu contemporâneo. O método honesto de tornar presente um evento passado consiste em trazê-lo, ou representá-lo, no nosso espaço, para que este faça parte das nossas vidas.

De qualquer forma, podemos entrar no espaço do tempo, mas não na vida do tempo. Olhar para trás não traz o passado de volta. Pelo que é necessário trazer o passado para o nosso tempo e inscrevê-lo na realidade atual.

O tempo é aqui uma dialética suspensa entre passado e presente, contendo de uma forma elevada a marca do momento crítico.

Creio que estes andamentos são nucleares na motivação do realizador para a tradução da realidade — para o transporte da linguagem do real na linguagem

cinematográfica. É ainda neste ponto que as formas discursivas da ficção e da não ficção se sobrepõem.

Gomes conta quatro curtas-metragens e três longas-metragens que partilham o mesmo interesse pelos jogos formais. As suas longas-metragens são estruturadas em duas partes, à semelhança de *Feiticeiro de Oz* (Victor Fleming, 1939), e encontram-se geralmente em diálogo com a especificidade do suporte cinematográfico e com o seu passado histórico.

A Cara que Mereces (2004) é uma comédia musical construída a partir de *Branca de Neve e os Sete Anões* e que resulta num sonho metacinematográfico sobre o crescimento e a perda da inocência infantil. *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), com a sua narrativa frenética sem eixo, centra-se na *tournee* de uma banda de música popular pelas aldeias do interior de Portugal, em agosto, que, eventualmente, acaba por se fixar numa história de amor.

Transversal à sua filmografia, encontramos a conceção da prática cinematográfica como um jogo para o qual se estabelece uma série de regras que os personagens, a equipa e o espectador são levados a perseguir. Em *A Cara que Mereces*, a crença no cinema surge como *redenção* para recuperar uma inocência perdida quando o personagem, relutante em atingir a idade adulta, reinventa um filme com regras próprias de forma a adiar a maturidade e a perseguir o desejo da inocência — um mundo encantado onde tudo é possível. Em *Aquele Querido Mês de Agosto*, Gomes caça¹ situações e figuras iconográficas nas aldeias remotas do interior de Portugal, com o desejo de imprimir não apenas a realidade, mas também a imaginação. Este desejo não se encontra apenas presente no ato de filmar, mas também nas próprias aldeias e nos seus habitantes, que, no verão, se transformam, movidos pelo desejo de loucura e espetáculo, o que conduz ao aparecimento de bailarinas de dança do ventre, festas populares e um universo que não tem paralelo com a realidade destas aldeias no inverno. O desejo de inscrever a imaginação no real é sistematizado na última cena do filme, na qual o diretor de som, Vasco Pimentel, afirma (ao realizador Miguel Gomes) estar a

1) Miguel Gomes, numa entrevista à *The Seventh Art*, Ed. 7, Secção 2, afirma que o ato de filmar é semelhante a uma caçada onde se possui uma espingarda e munição limitada. Também Gomes, quando filma, prefere a película ao digital, pois a película é limitada e torna mais clara a decisão de apostar numa direção em detrimento de outra.

gravar os sons que quer ouvir, como um mágico em busca de sons-fantasma. No momento em que parar de gravar os sons-fantasma, os fantasmas desaparecem e o filme acaba — é assim que termina *Aquele Querido Mês de Agosto*.

É desta forma que o cinema de Miguel Gomes é uma perfeita equação entre a realidade e o desejo da imaginação.

São filmes que, embora se iniciem com um guião condicionado pelas dificuldades de orçamento (condição do cinema português), acabam por se metamorfosear. O guião, em vez de adaptado e submetido aos cortes financeiros, é reinventado à medida que se filma. O cruzamento entre ficção e documentário não terá sido uma preocupação de género para Gomes em *Aquele Querido Mês de Agosto*, mas sim uma contingência e um subterfúgio para continuar a filmar, que apenas mais tarde terá sido apropriado e teorizado.

Como vamos verificar ao longo deste texto, a segunda parte de *Tabu*, em África, surge também nestas circunstâncias, onde, uma vez mais face à falta de orçamento, e estabelecidas as linhas gerais da narrativa, um *comité central*, formado pela coargumentista, pelo realizador e pelo montador, escreve diariamente as cenas a filmar no dia seguinte, que serão, mais tarde, unidas por uma voz *off*.

Outro fator de intersemelhança nas longas-metragens de Gomes é a estrutura de díptico, ou a existência de duas partes que dialogam entre si: em *A Cara que Mereces*, a reinvenção de um filme dentro de um filme; em *Aquele Querido Mês de Agosto*, o registo documental oposto à ficção; e, em *Tabu*, o presente e o passado.

Nos filmes analisados podemos ainda identificar o recurso aos motivos do desencanto do crescimento e da perda da infância aliada ao desejo da imaginação (de filmar o que não está lá) que se ergue da realidade.

O cinema de Gomes é caleidoscópico, mas, sobretudo o seu último filme, *Tabu*, é ancorado na experiência cinematográfica de interrogar a construção do tempo e a natureza maleável da memória e da identidade.

Imagens de imagens, histórias de histórias, apresentam problemáticas especiais — extremamente interessantes. O reconhecimento desta multiplicidade de mundos ficcionais e das suas inter-relações conduz-nos a melhores formas de

compreensão do infindável *puzzle* de casos de estudo, que inclui imagens que apresentam o invisível e narrativas sobre eventos que ninguém viveu.

Porque é a ficção necessária? Por vezes tendemos a pensar que a ficção é indiferente à distinção entre verdade e mentira.

Pretendemos assim analisar de que forma a ficção se relaciona com a verdade e lhe é recetiva, mesmo que renegue a verdade factual — tornando-a uma prática humana necessária.

2. O antes e o agora

Tabu é um filme que se bifurca num *agora* e num *antes*. O *agora* trata-se de “Paraíso Perdido” e o *antes* de “Paraíso”.

Tabu (2012) pede o título emprestado a Murnau e Flaherty, que, entre 1928 e 1929, escrevem, realizam e produzem *Tabu*² (1931), uma história de amor pouco imaginativa. Aqui é certamente pouco verdadeiro que habitantes de ilhas do Mar do Sul (Taiti e Bora Bora) se comportem como europeus e atores americanos. Trata-se de um filme mudo onde o exótico é exacerbado. Contudo, não deixemos de assinalar que é precisamente com este imaginário de preconceito estilizado, característico do cinema clássico de Hollywood, que Miguel Gomes dialoga.

2) *Tabu* (1931) é um filme realizado por F.W. Murnau. O filme está dividido em dois capítulos, o primeiro dos quais denominado “Paraíso”, que retrata a história de dois amantes nas ilhas dos mares do Sul, forçados a fugir da ilha, quando a rapariga é escolhida como dádiva para os deuses. Na segunda parte, em “Paraíso Perdido”, a vida do casal é retratada numa ilha colonizada e explorada pela civilização ocidental.



Retomemos o filme que nos propusemos analisar. Esta primeira parte, de nome “Paraíso Perdido”, tem lugar em Lisboa e diz respeito a Pilar (Teresa Madruga). Mulher melancólica, solitária, personagem tristonha, vizinha de Aurora (Laura Soveral). Aurora é consideravelmente mais velha e tem um problema sério com o jogo (um problema hereditário, talvez; o mesmo que levou o seu pai à ruína, deixando-lhe de herança um património decadente numa antiga colónia portuguesa).

Aurora mora com a paciente Santa, que se ocupa da lida da casa em regime de internato. Aquela afirma que Santa a mantém em cativeiro, e a preocupação de Pilar cresce quanto manifesta níveis de ansiedade anormais.

Santa encontra-se numa escola para adultos, e é com *Robinson Crusoe*³ que treina, todas as noites, a leitura.

3) *Robinson Crusoe* é um romance escrito por Daniel Defoe, publicado originalmente em 1719 no Reino Unido. Epistolar, confessional e didático no seu tom, a obra é a autobiografia fictícia do personagem-título, um náufrago que passou 28 anos numa remota ilha tropical próxima de



Pilar é daquelas mulheres que, segundo um amigo próximo, “se preocupa com tudo”, como que tentando encher a sua vida vazia com uma caridade católica e servil ao outro, seja ao tentar hospedar Maya (uma menina polaca), seja revelando uma veia ativista num bizarro protesto contra a NATO, durante o qual conduz uma oração silenciosa.

A cena em que Pilar vai ao cinema com um amigo e pretendente de longa data, que dorme enquanto ela chora com a banda sonora das *Ronettes* — “Be My Baby” (faixa que será reintroduzida, mais tarde, no filme, associada à cena em que Aurora pede a Pilar para rezar por ela pois “tem as mãos sujas de sangue” e ninguém escutará as suas preces) —, conferem uma certa candura e ingenuidade à personagem de Pilar. Este contraste leva-nos a pensar que talvez inveje a vida aventureira que Aurora levou, aqui envolta em mistério.

Trinidade, onde encontrou canibais, cativos e revoltosos antes de ser resgatado.

Quando Aurora é finalmente hospitalizada, Pilar autoproclama sua a missão de encontrar o ex-amante de Aurora, o misterioso Gian Luca Ventura (Henrique Espírito Santo).

“Paraíso Perdido” tem lugar nos três dias seguintes ao Natal.

Na segunda parte do filme, intitulada “Paraíso”, acompanhamos Ventura (Carlotto Cotta) e a sua memória de um amor perdido na África colonial.

O filme abre com um bonito e melancólico prólogo que narra as aventuras de um intrépido explorador em África. As aventuras são pautadas pelo abandono e o desespero perante um amor perdido na luxuriante paisagem, acompanhadas por um silencioso piano, em melodia menor. O fantasma de uma mulher de negro surge como uma visão, e o explorador acaba por se suicidar num rio de crocodilos (testemunhas das suas desventuras) — “Então morrerei? Triste, podre e infeliz.”

É Pilar quem assiste a este subfilme (ao mesmo tempo que personifica o espectador) e quem nos introduz na atmosfera em que o romance de Aurora terá lugar. Este prólogo de identidade mitológica é um prenúncio do fatídico destino a que o espectador assistirá.



O arco narrativo de Pilar culmina com a procura de Ventura (a pedido de Aurora). Este evento é sinónimo de um retorno do espectador a África e ao desenvolvimento trágico da história de um amor perdido. A busca de Pilar por Ventura é idêntica à busca do espectador pela narrativa e pelo colmatar do infantil desejo de *e depois?*

A transição entre “Paraíso” e “Paraíso perdido” é muitíssimo inteligente, e, embora fruto do exercício formal, é coincidente com o fluxo narrativo e o desejo do espectador de retorno ao passado encantador. Tal mestria é notável na cena que sucede ao funeral de Aurora, na qual encontramos Pilar, Santa e Ventura num café de centro comercial, onde a câmara em panorâmica encontra a artificialidade de uma vegetação tropical, exuberante e artificial. Sentados à mesa, Ventura, em resposta à ação de Pilar — que pega num copo de água para atenuar a sede —, afirma: “Ela tinha uma fazenda em África”⁴. Pilar responde: “Desculpe?” Neste momento, o som diegético é cortado a seco, e uma jovem Aurora (Ana Moreira) surge na imagem. Ironicamente, um personagem a quem o cinema aborrece de morte⁵.

“Paraíso” não contém diálogos, apenas a voz *off* de Ventura e a música que sublima.

Gomes instiga as fronteiras da ficção, e da nossa memória cinematográfica, utilizando códigos de uma cinematografia clássica anterior a 1930. Diverte-se eficazmente com a nossa afeição à imagem de um cinema mudo, em 35 mm e de um luminoso 16 mm p&b, onde a música assume a função de conduzir emoções, e onde a voz grave de Ventura surge como um *pastiche* de sofrimento e lamúria, acelerando o choque e enfatizando a desadequação da banda de imagem com a narração. Uma vez português, muitas vezes o espectador dará por si a tentar descobrir nos lábios dos personagens palavras soltas que se liguem aos eventos.

4) Que não deixa de soar aos famosos 15 segundos de *África Minha* (1985), em que o *flashback* na cena inicial surge com as palavras “I had a farm in Africa”.

5) Para Aurora, nada é mais emocionante que uma vida real, repleta de aventuras e desventuras, em oposição à imagem do cinema como campo estéril. É com ironia que Miguel Gomes transforma a história de Aurora num filme. Podemos recordar a célebre afirmação de Oscar Wilde em *The Decay of Lying* (1889): “Life imitates Art far more than Art imitates Life” (Wilde, 1889: 26).



Como se a nostalgia por uma cinematografia em extinção não bastasse, Miguel Gomes trata da memória de uma época. Para muitos uma adolescência perdida, um tempo adormecido e encerrado em redoma de vidro nos corações daqueles que o habit(ar)am. Se estas recordações são íntimas e pessoais, são também espelho da memória coletiva de uma geração colonial. Um tempo que, devido ao *tabu*, se encontra minado de caminhos interditos à contemporaneidade.

Uma liberdade associada a uma África negra que surge cativa e que é aqui representada por via de um romance tão proibido, perigoso e ingênuo como a música *pop* das *Ronettes* — “Baby I Love You”⁶ e “Be My Baby”.

6) “The night we met I knew I needed you so/ And if I had the chance I’d never let you go/ So won’t you say you love me? I’ll make you so proud of me/ We’ll make ‘em turn their heads every place we go/ So won’t you, please?/ (Be my, be my baby)/ Be my little baby/ (My one and only baby)/ Say you’ll be my darlin’/ (Be my, be my baby)/ Be my baby now/ (My one and only baby)/ Whoa oh oh oh/ I’ll make you happy, baby, just wait and see /For every kiss you give me, I’ll give

A África na narrativa de Ventura é caracterizada como a terra da liberdade prometida: “A África, para além de me atrair com suas promessas de exotismo e vida fácil, abria-me as portas a um mundo novo sem dívidas de jogo e chatices sentimentais”; “O avô de Mário [Manuel Mesquita] foi enviado em pena perpétua quando a colónia era criminal.”



O Ultramar⁷ era, no seu apogeu, um território fértil e aberto, onde a opressão do Estado Novo não se fazia sentir e as influências culturais internacionais eram

you three/ Oh, since the day I saw you, I have been waiting for you/You know I will adore you ‘til eternity/ So won’t you, please?/ (Be my, be my baby)/ Be my little baby/ (My one and only baby)/ Say you’ll be my darlin’/ (Be my, be my baby)/ Be my baby now (...).”

7) Utilizamos aqui propositadamente a palavra “Ultramar” pretendendo fazer uso da sua carga histórica.

acarinhadas. Um período que surge em *Tabu* caracterizado pelo seu universo de personagens cujo quotidiano é exuberante, descontraído e recreativo. Distante das políticas opressivas da metrópole. É neste ambiente que o romance irresponsável de Aurora e Ventura tem a sua origem, o seu desenvolvimento e declínio.

3. O trauma e a memória

Aurora e Ventura são dois personagens traumatizados (embora este trauma se manifeste de forma distinta em cada um). O trauma está fora da memória, e fora da história. É irrepresentável, mas, como defende Marx Hernandez, é também imemorável e inesquecível.

“A precipitada interação de disposições cognitivas e afetivas, uma tensão agravada entre as intensas identificações que foram suscitadas e a necessidade experienciada de uma certa distância protetora relativamente à dor evocada, mina a estabilidade das fronteiras entre testemunhar e contar, evento e narração histórica, narrativa e leitura.” (Hernandez, 1998: 134)⁸

O que preocupa Aurora não é apenas a realidade da violência do evento (o romance com Ventura), mas também o facto desta violência não ser completamente conhecida ou verbalizada para com uma filha distante, uma vizinha curiosa e uma criada zelosa. E que esta última, sendo negra, não a deixa esquecer. Santa tem aqui uma aura política velada.

Este trauma surge fragmentado na Aurora “contemporânea” (do agora), traduzido por meio: *a)* da sua casa nas Avenidas Novas⁹; *b)* das idas suicidas ao casino; *c)* dos ataques de ansiedade; *d)* do afastamento dos outros membros

8) Tradução da autora. No original: “A precipitous interplay of cognitive and affective dispositions, a heightened tension between the intense identifications elicited and the need experienced for some protective distance from pain evoked undermine the stability of the boundaries between witnessing and telling, event and historical narration, narrative and reading.”

9) Bairros construídos nas décadas finais do Estado Novo segundo um modelo arquitetónico que mais tarde vem a ser conhecido como “Português Suave”.

familiares que não partilham o trauma; c) da visão de Santa como o demónio arquiteto da *macumba*.

A sua fragilidade é uma sedução sem significante, que, para nós, enquanto espectadores, e com o auxílio da narrativa de Ventura, se torna compreensível na tradução e narração organizada, à qual adereçamos a História para que o enigma se torne identificável.

Na narrativa de Ventura em “Paraíso” assistimos ao seu encontro com o *real*, com os eventos que tiveram lugar para o sujeito e para o espectador.

Mas não devemos esquecer que *Tabu*, indiretamente, aborda um duplo e inteligente *stream* contínuo — o do romance selvagem e da sua narrativa, que tem como papel de parede a África colonial portuguesa. Ou será o contrário?



Como se todos os eventos fossem pequenas caricaturas espelhadas do estigma da herança colonial, a começar pela referência à antropologia visual e, dentro desta, talvez a uma tradição de etnoficção¹⁰.

Mas a resposta a esta questão é simples: o filme é sobre fantasmas, sobre um romance “à moda” de Hollywood que, desde o prólogo inicial (com o tom de pequeno mito encriptado), está disposto a falhar.

O filme é sobre o peso da memória. É sobre aquilo que, muitas vezes, nos intriga ao encontrarmos pessoas “com uma certa idade”, que olham para trás e que são capazes de identificar o intervalo de tempo mais feliz das suas vidas (o seu apogeu), resumindo tudo o resto à indiferença, ou melhor, a uma espera perpétua. E, como a memória magoa, preferem fazer o seu melhor para viver num estado vegetativo e secreto.

Este intervalo de apogeu é marcado muitas vezes por um corte abrupto, como na narrativa de Gomes (a morte de Mário, o retorno a Lisboa e a separação forçada). Porque quando há um declínio gradual é difícil identificar e tornar concêntrico o período de felicidade. Aqui a quebra é também o momento do não-retorno, do esquecimento, do interdito, do não-partilhável e até do vergonhoso.

10) Etnoficção é um neologismo referente à docuficção etnográfica, uma fusão entre o documentário e o cinema de ficção no campo da etnografia visual. É uma forma de cinema, na qual, por meio da narrativa ficcional, e por vezes da improvisação, os personagens retratados (nativos) encarnam os seus papéis de membros de uma comunidade étnica ou de um grupo social. Flaherty ou Rouch foram precursores e defensores desta abordagem, ao passo que, no cinema português, encontramos autores como José Leitão de Barros, António Reis ou António Campos. A referência à etnoficção é recorrente no título e no seu espelho com a obra de Flaherty e Murnau, na autobiografia ficcional de *Robinson Crusoe* e no reflexo das obras de Rouch quando Gomes filma a África negra e insere elementos narrativos que ressoam propositadamente a História, mas que simplesmente não o são (ou porque os nomes dos personagens nunca existiram, ou porque a geografia é fruto da imaginação).



4. Uma adolescência perdida

Mas “Paraíso” é também o período mais fértil do filme e referencial do imaginário de Gomes, com os seus personagens imaturos e ingênuos que se relacionam por intermédio de jogos (de faz-de-conta), contos de fadas e magia¹¹. Este

11) Miguel Gomes, numa entrevista à “Cinema Scope”, edição 37 (inverno, 2009), afirma acreditar nessas coisas (jogos e contos de fadas apelativos para as crianças), mas também as acha ridículas. “Portanto, creio que os meus filmes têm ambas as coisas ao mesmo tempo. Os meus personagens fazem coisas estranhas e parvas, como enterrar gafanhotos...” — os gafanhotos são aqui referentes de a *A Cara que Mereces* (2004). Os personagens das suas curtas retratam uma passagem à idade adulta. “Creio que o mais importante não são as regras, mas sim as pessoas acreditarem nelas. Há um momento em que as pessoas acreditam em determinadas regras, depois existe um tempo em que deixam de acreditar, mas que acreditam num outro grupo de regras”; “A adolescência é terra de ninguém. Tens a infância em que acreditas, e depois na adolescência existe um momento, por exemplo, em que percebes que os adultos estão por vezes cheios de ‘merdas’ e contam muitas mentiras.”

imaginário tem voz no ritual que o marido de Aurora e Mário partilham quando se cumprimentam — uma relação originada pelo momento em que o marido de Aurora salva Mário da morte (situação nunca explicada no filme). Os mapas topográficos de Mário, fruto da imaginação, as festinhas na casa da piscina, os jogos de ténis de mesa no jardim, as bandas da adolescência, os encontros de rapazes, o fazer de conta e o imaginar figuras nas nuvens são alguns exemplos deste comportamento. Gomes trata de personagens à deriva, eufóricos e alegres, cujo comportamento muda radicalmente quando Aurora engravida e Mário é assassinado.



É precisamente o ponto de vista do morto que marca o momento desta transição, da qual não haverá retorno. Como se inocentemente Aurora não se apercebesse de que é capaz de matar, como se aquela cena para ela fosse um sonho, para o qual olha incrédula, ao mesmo tempo que se apercebe que se

tornará uma mulher angustiada e atraída pela sua imaturidade e liberdade adolescentes.

O momento em que o acreditar da infância e da adolescência tardia é quebrado, em que os deuses deixam de existir e se é forçado a aceitar as regras da idade adulta e da responsabilidade forçada. Este ambiente é sublinhado por uma liberdade e uma protegida imaturidade colonial que parece poder ser mantida para sempre, na qual os seus habitantes demoram a ter a percepção da realidade dura e envolvente: conservar aquela situação é intolerável para a comunidade política internacional. Estas imagens tornam-se aqui ainda mais fortes pela mão da estrutura do filme em *flashback*, que se inicia com uma Aurora adulta, convalescente e desiludida. Como se todo o seu percurso até então, e que podemos imaginar enquanto espectadores, fosse o da convalescência/negação do assassinato, à semelhança das personagens de *Robert Walser* descritas por Walter Benjamin¹².



12) No seu ensaio *Robert Walser*, de 1929, Walter Benjamin reflete como os personagens de Walser não são personagens doentes, mas sim personagens em permanente convalescência.

Falta-nos ainda referir o crocodilo¹³, motivo que percorre o filme. O crocodilo é, em *Tabu*, um símbolo que tem o dom de suspender o tempo e de, simultaneamente, adereçar a alma tão diretamente que ressoa harmoniosamente no nosso interior.

É um crocodilo sem nome, que observa em silêncio. É uma testemunha que nunca poderá ser veículo da história e, por reflexo, da História. O crocodilo é transversal às diferentes partes do filme; surge no prólogo, é mencionado em “Paraíso Perdido” quando, no leito de morte, Aurora, em devaneio, se dirige a Santa e diz: “A África é bonita (...) Santa tem de ir espreitar o crocodilo. Ainda se mete em casa do senhor Ventura...”; situação que rima de imediato com a vergonha de um amor escondido cuja aproximação se inicia com o pretexto de o crocodilo de Aurora ter fugido para a propriedade do vizinho (o senhor Ventura), como temos oportunidade de observar no episódio seguinte, em “Paraíso”.

E, por outro lado, quantos de nós não ouviram descrições efabuladas de uma África portuguesa da boca dos que ali estiveram, onde o que mencionam é o pôr do sol, os animais selvagens, as frutas exóticas e a liberdade, como se tudo o resto fosse de menor importância e não devesse ser lembrado?

5. A questão da “especificidade” do pós-colonialismo português

Boaventura de Sousa Santos, no seu estudo *Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade* (2001), estabelece a possibilidade, em contraste com o imperialismo anglo-saxónico, de o colonialismo português ter sido um colonialismo subalterno, próprio de um império débil e periférico face ao sistema capitalista moderno; de um país que chegou a ser colonizado informalmente pelo império britânico, o que se traduziu num *défi*

13) O crocodilo surge recorrentemente como *a*) símbolo (por via dos seus poderes destrutivos, o crocodilo na mitologia egípcia surge aliado à cólera e ao além); *b*) emblema da fecundidade e poder (na opinião de Mertens Stienon, podemos observar um terceiro aspeto, derivado da sua semelhança a uma serpente ou dragão); *c*) símbolo do conhecimento (no antigo Egito, a morte era recorrentemente representada por um crocodilo) [Cirlot, 1971:67].

de colonização (a incapacidade de Portugal para colonizar efetivamente). Dentro do panorama geopolítico internacional, Portugal começou antes e terminou anacronicamente depois, conduzindo a uma ambivalência, à miscigenação e à hibridez (por necessidade dos seus colonos), mascarando assim o racismo (mesmo que mitigado) e a violência implicados no ato da colonização. Se, por um lado, Portugal se apresenta europeu e ocidental face aos povos que dominou, em termos continentais vive um complexo de inferioridade relativo ao Norte da Europa. Ora, é precisamente esta ambivalência e esta falta de maturidade que caracterizam os personagens de *Tabu* em “Paraíso” (ao não se aperceberem que o mundo colonial anacrónico que habitam está prestes a desmoronar-se), que conduzem ao sentimento de desencanto e traição sentidos em “Paraíso Perdido”.

É desta forma que Miguel Gomes é, em *Tabu*, um belíssimo encantador e nos apresenta um melodrama encabeçado por uma história de amor fantasma, bordada por uma temática mais profunda (o colonialismo) e fazendo jus à intrincada e silenciosa vivência individual deste assunto no universo português.

Referências bibliográficas:

Livros:

BENJAMIN, W. (1977), “The Origin of German Tragic Drama”, London: New Left Books.

— “Illuminations”, New York: Schocken.

CIRLOT, J.E. (2003), “Dover Publications Inc.”, Mineola, New York.

NABOKOV, V. (2004), “Aulas de Literatura”, Lisboa: Relógio d’Água.

WILDE, O. (2004), “The Decay of Lying”, Whitefish: Kessinger Publishing Co.

Artigos:

GOMES, M. (2012), “Interview”, in *The Seventh Art: Issue 7, Section 2*.

HERNANDEZ, M. (1998), “Winnicott’s ‘fear of breakdown’: On and beyond Trauma”, *Diacritics*, Vol. 28, No. 4, Trauma and Psychoanalysis (Winter, 1998), pp.134-141, Baltimore: The Johns Hopkins University Press Article Stable.

PERANSON, M. (2009), “The rules of the game: A conversation with Miguel Gomes”, *Cinema Scope: Cinema Scope Publishing*, Issue 37, Vol. 10, Nº.4 (Winter 2009).

SANTOS, B. de S. (2001), “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e interidentidade”, *Entre ser e Estar — Raízes, percursos e discursos da identidade*, Irene Ramalho e António S. Ribeiro (orgs.), Porto: Ed. Afrontamento.

Filmografia:

A Cara que Mereces (2004), Miguel Gomes, Portugal.

Aquele Querido Mês de Agosto (2008), Miguel Gomes, Portugal.

Out of Africa (1985), Sydney Pollack, EUA.

Tabu (2011), Miguel Gomes, Portugal.

Tabu (1931), F.W. Murnau, EUA.

The Wizard of Oz (1939), Victor Fleming, EUA.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Reflexões sobre cinema feito na universidade

Tito Cardoso e Cunha

Resumo: O artigo está dividido em três partes. Na primeira procura-se refletir sobre a natureza e a história do ensino do cinema na Universidade, em Portugal, a conjuntura em que isso acontece e os conteúdos desse ensino. Nas duas outras partes procura-se fazer uma análise interpretativa de dois filmes produzidos no contexto desse mesmo ensino, por alunos que estudam cinema na Universidade da Beira Interior. A terminar, tecem-se algumas considerações finais.

Palavras-chave: cinema; crítica; interpretação; avaliação.

1. Cinema na universidade

O ensino do cinema na Universidade é, entre nós, como em quase todo o lado, bastante recente.

Como não seria de estranhar, essa integração da matéria cinematográfica na instituição universitária começou por se fazer por via literária. Foram as humanidades, e particularmente os estudos literários, que primeiro introduziram o estudo do cinema no seu currículo, sobretudo por via da atenção dedicada à relação entre esta arte e a literatura, sendo ambas, como são, artes narrativas.

Contemporaneamente, uma outra via se abriu à integração do cinema como matéria de estudo na Universidade portuguesa, a partir dos anos 80: os cursos (alguns) de Ciências da Comunicação.

Isto não acontece, naturalmente, no meio de uma paisagem vazia. Há muito que existia, ao nível do ensino politécnico, uma oferta de formação técnico-profissional bastante apoiada num ensino dito “prático”, assente em meios técnicos amplamente concedidos.

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 309 - 318]

A Universidade, na ausência desses meios, mas também por vocação intrínseca da sua história institucional, propunha uma abordagem do fenómeno cinematográfico mais atenta à sua função artística, compreensível apenas através de uma abordagem teórica própria das humanidades e das ciências sociais.

Na Universidade da Beira Interior, no âmbito de cujo ensino foram realizados os filmes aqui referidos, uma licenciatura foi criada há já dez anos exclusivamente dedicada ao Cinema e integrada na Faculdade de Artes e Letras. À licenciatura seguiu-se um curso de mestrado, igualmente dedicado ao Cinema, sendo que, ao nível da pós-graduação, esta área também não está ausente do curso de doutoramento em Ciências da Comunicação. Todo este ensino está intimamente ligado à investigação que vem sendo igualmente feita na área que lhe é dedicada dentro do centro de investigação LabCom.

Nesse contexto, mais do que o “bem fazer” técnico, o que está em causa avaliativamente reporta-se ao conteúdo de sentido que se exprime na obra fílmica. O que se diz através dela.

O que se pode dizer na — e através da — obra cinematográfica é o que toca o seu intencional destinatário. Este pode deixar-se interpelar nos seus afetos, valores, convicções, modos de ver o mundo. A obra de arte fílmica ajuda a constituir-lhe a visão do mundo, sem a qual a existência seria difícil. Porventura “sem sentido” como soe dizer-se.

Assim, uma obra é válida na proporção da sua intencionalidade significativa. É válida na precisa medida em que se mostra capaz de acolher a projeção construtiva de múltiplas vivências que, na sua experiência, o espectador sente. É a obra quem dá ao destinatário os meios de pensar, de se enunciar (encontrando aí as palavras para o dizer), imaginar e compreender nessa projeção externa e, portanto, objetivada.

O que dá a uma obra essa capacidade de acolhimento?

A pergunta pode ser formulada em sentido inverso: com que capacidade podemos acolher uma obra?

Esse acolhimento pode ser essencialmente técnico, apreciador do *savoir faire/know how* do executante. E é verdade que nenhuma obra alcança um sentido sem que na sua origem esteja uma capacidade — com menor ou maior maturidade, maior ou menor destreza ou mesmo, no limite, virtuosismo — de a

fazer significar, de pôr o domínio dos meios técnicos e artesanais ao serviço da expressão eventualmente artística.

Um bom domínio dos meios técnicos de expressão é condição necessária para que a obra seja acolhida e, de preferência, bem. Mas pode não ser suficiente, e geralmente não o é.

O deslumbramento da tecnicidade (efeitos especiais, etc.) pode obnubilar a clareza da mensagem, isto é, daquilo que pode ser recebido em termos de significação.

Do ponto de vista de quem ensina os futuros cineastas, esta pode ser uma dificuldade maior — a de conseguir fazer ultrapassar a obnubilação. Embora em alguns casos os próprios autores o façam com sucesso. É seguramente o caso de Helder Faria e Ricardo Madeira.

Seguidamente, neste texto, tentaremos dar conta do que nos parecem ser dois exemplos muito bem conseguidos de primeiras obras que superam, com sucesso, dificuldades previsíveis nas circunstâncias em que foram produzidas. São dois jovens autores que, se os impedimentos não forem maiores, podem, a nosso ver, vir a construir uma obra relevante no nosso futuro panorama cinematográfico.

2. *Arpeggio*, de Helder Faria:

Afonso é um jovem que vive numa escola de música, onde também trabalha e estuda. A sua vida é dedicada obsessivamente ao aperfeiçoamento do desempenho musical ao piano. O único afeto de Afonso parece ser uma figura paterna, já idosa, que é também quem afina o instrumento. Um dia, essa figura é internada num hospital, onde acaba por morrer perante o desespero do jovem.

Quando regressa à escola, depois do funeral, o piano encontra-se destruído. Afonso procura recompô-lo e persiste na sua aprendizagem mesmo com o instrumento desafinado.



Afonso é um jovem aparentemente sem família que trabalha, estuda e habita numa escola de música.

O piano parece ser a sua obsessão. Mas não o único afeto, uma vez que se vem a conhecer a existência de uma figura paterna, internada no hospital. Afonso visita amiúde esse homem, sobre o qual ficaremos também a saber que é o afinador do seu piano.

Afonso, obsessivamente, vai aperfeiçoando a sua *performance* de intérprete, ao ponto de não pensar em mais nada, nomeadamente em “namoradas”. É essa a resposta que dá quando sobre o tema é interrogado pela figura paterna durante uma das visitas.

Afonso vai registando num pequeno gravador de bolso o progresso do seu aperfeiçoamento ao piano.

Quando a morte se apresenta, privando-o daquele harmonizador instrumental com quem até então contava no seu quotidiano musical, e nisso intensamente concentrando a sua existência, tudo como que se desmorona a partir da música, isto é, a vida.

A solidão impõe-se, devastadora, e a harmonia desaparece, levada pelo gravador que Afonso abandona junto do caixão, durante o funeral.

O caos instala-se na escola de música, que é também a sua vida e a sua casa. É como se tudo se desmoronasse.

O piano desconjunta-se e com ele a ordem musical desintegra-se também. Desafinado, o piano não tem mais quem o harmonize.

Alguns veriam na figura paterna uma dimensão quase divina — não certamente cristã, mas mais antiga ainda —, numa figura demiúrgica que, do caos primevo, institui a ordem.

Porque a música é uma proporção perfeita, um sentido de antes das palavras, mas que, mais poderosamente ainda, como que as anuncia.

Este é um filme sem palavras, ou quase. Dir-se-ia um filme mudo. Empregamos aqui, e por uma vez, a expressão usual no sentido próprio. “Mudo” porque não fala, mas não “silencioso” como nos incorretamente chamados *silent movies*.

O filme será (quase) mudo porque precisa do silêncio que lhe permitirá escutar a música. É um filme com silêncio mas que não é inteiramente silencioso. Essa contenção do ruído é o que lhe permite enunciar o que há de essencial no audível: a palavra ou o grito que diz a dor e enfrenta a morte. Isto por um lado, porque, pelo outro, o mesmo silêncio é de onde a música se levanta para restabelecer a harmonia e o sentido. Para fazer o mundo existir e persistir, como naqueles mitos antigos cuja recitação sustentava a perene persistência do mundo.

Se a mudez, mesmo no cinema, é um defeito, uma deficiência, algo de menos, as imagens neste filme só realmente se organizam numa ordem narrativa porque ordenadas pela música e as suas notas.

Parecer-nos-á que Afonso, na desolação caótica da morte paterna ou divina, reencontra ou não reencontra o caminho de uma nova harmonia.

O que nos é dado a ver e ouvir ainda é da ordem do caos na música, no seu sentido.

A tarefa, talvez impossível para Afonso, é agora a de restaurar a significação e a harmonia num mundo desertificado pela morte/ausência do Pai.

Nunca saberemos se o conseguirá.

Embora se possa razoavelmente imaginar que, entregue — agora ainda mais — à sua irremediável solidão, destituído da figura tutelar que o estruturava, a si e à música que lhe ia na alma, está condenado, na melhor das hipóteses,

ao desamparo de toda a condição humana. Para tudo reordenar, a harmonia do mundo na música, por si próprio e solitariamente.

À imagem dos dois, jovem e velho, tocando a quatro mãos na invocação nostálgica em *flash-back*, contrapõe-se a luta solitária de Afonso contra a desarmonia deixada no dismantelamento provocado pela morte.

A figura feminina nada tem de materno. É apenas a instituição que lhe dá guarida em desolação.

A figura paterna (demasiado velha para ser pai, antes poderia ser avô) é sempre, nas culturas patriarcais, a de uma representação da transcendência. Ou, ainda mais correta e inversamente, a divindade e o sagrado encontram sempre a sua representação na psique humana através do poder da paternidade.

Essa paternidade tem, em *Arpeggio*, as suas duas dimensões possíveis: o poder de ordenar o mundo, neste caso a música do mundo (*harmonia mundi*), pela ordenação demiúrgica que é a afinação, mas também a paternalidade afetiva que acompanha Afonso e lhe proporciona os meios para aí chegar, na felicidade absoluta da sua interpretação musical, da qual vive o seu “pôr-se em música”.

Não é o pai (no sentido religioso) quem o ensina a tocar/interpretar. Isso cabe à instituição com a qual Afonso se confunde, e que episodicamente se materializa na figura feminina cuja presença é anunciada através de um plano aproximado das suas autoritárias botas a entrar. Será a diretora?

O que a figura paterna lhe proporciona, para além da fixação de um afeto, são as condições e os meios (um piano afinado) para chegar à felicidade a partir do espírito da música. Ou à tragédia, não se sabe.

A música, para Afonso, não é um afeto. É a própria vida descoberta e explorada nas suas significações.

Muito menos afetiva é a instituição — lugar supremo da solidão —, personificada na figura da sua diretora, chamemos-lhe assim.

Todo o afeto de Afonso tem por objeto aquele que vai partir e o vai deixar só, sem abrigo perante o mundo.

De certo modo, Afonso ainda é uma criança, ou menos do que isso, como costuma acontecer com as crianças-prodígio (indiciada pela *rêverie* inicial na direção de uma orquestra). O seu afeto ainda se fixa exclusivamente ao nível do

princípio criador, demiúrgico e ordenador. Nada de namoradas, como ele próprio confessa ao pai quando sobre isso é interrogado.

Aparentemente, a única figura feminina presente no seu universo fechado e centrado na música resume-se à figura institucional da diretora, desprovida de afetos.

Podemos, no entanto, imaginar que Afonso, entregue a si próprio e tendo perdido o objeto real do seu afeto — o pai —, encontrará na vida um outro princípio, o da dissipação, e que este o levará à descoberta de *eros* na alteridade dos afetos, fazendo-se homem ao perder uma relação, filial esta, que, apesar de intensa (como todo o real que se perde), era demasiado consubstancial, para não dizer consanguínea.

Este é um filme que nos fala de um rito de passagem. De como a harmonia perdida se transforma num mundo caótico no qual estamos condenados à liberdade, sem tutela, no desamparo de tudo reconstruir para o resto da vida, se disso ele, Afonso, for capaz.

A figura paterna (o demiurgo da harmonia musical) não é bem a representação verosímil de um pai terreno. Demasiado idoso para o ser. Demasiado distante pela idade. Enquanto operador da harmonia — e pela distância a que a idade o coloca de Afonso —, a sua identidade verdadeira só pode ser a de uma transcendência fundadora, da qual Afonso terá, embora dificilmente, de se distanciar.

Até porque essa distância era largamente compensada pelo afeto exclusivo. No fundo, Afonso é um místico, daqueles que encontram a sua expressão não na poesia, mas na música.

É nela que esse seu afeto tão avassalador — como graficamente se pode ver na cena da morte do pai — se acolhe; é nela, na música, que a distância ao objeto desse afeto se procura superar. Por isso, tudo soçobra com a morte. O desencantamento do mundo traduz-se, a partir daí, na sonoridade desordenada de um instrumento destroçado.

3. *Síncope*, de Ricardo Madeira

Um homem, já de cabelo e barba grisalhos, habita sozinho numa casa quase vazia. Nela vai mantendo um monólogo interior por entre a desordem dos objetos e a quase ausência de móveis.

Numa sequência onírica intercalada em flash-back, vê-se o personagem correndo num prado com uma jovem mulher à sua frente e que dele se afasta.

Finalmente, depois de vestir um fato novo, sai de casa com uma cadeira e uma corda. Caminha pelo campo até uma pradaria, parando junto a uma árvore. Senta-se na cadeira, fuma um cigarro e contempla a paisagem. Na última imagem vê-se que armou, com a corda, uma forca na árvore mais próxima.



Contrariamente a *Arpeggio*, seu contemporâneo, este não é um filme mudo. Apesar de o personagem quase único afirmar, logo de início, “às vezes limito-me a escutar”, é a própria voz o que ele escuta obsessivamente, e nós com ele.

É através do discurso do personagem, do seu monólogo interior, que o entrecho nos chega, uma vez que ninguém mais povoa aquele universo, a não ser a figura oniricamente fugidia que dele se separa.

Figura essa da qual apenas sabemos ser do género feminino e que se afasta.

Há portanto ali uma rutura, uma perda da qual pouco sabemos mas que se nos apresenta como sendo, porventura, a origem de toda a desconstrução que rodeia o personagem.

“Sem tecto, entre ruínas” é o título de um romance de Augusto Abelaira que ocorre invocar para descrever o *décor* em que o filme situa o seu personagem: um ambiente desordenado de onde qualquer harmonia doméstica está ausente.

Uma vida desconstruída, sem qualquer referência a uma normalidade quotidiana.

O que as imagens nos mostram, além do tom decadente em que as paredes se revelam, numa espécie de ruína interior em que a alma se diz por pequenos fragmentos colados na parede.

Tudo está por terra, nada está inteiro ou de pé. Os objetos encontram-se desordenadamente pelo chão, como que exprimindo a confusão que lhe vai na alma.

O autor soube construir uma realidade palpável que é o espelho e a expressão de um tumulto interior. Soube pôr em imagens, dar a ver, aquilo que é um mundo interior — o do personagem.

Mas as imagens não falam apenas por si. Elas são confrontadas pelo monólogo interior. Não que esse monólogo venha explicar ou descrever as imagens. O que teria sido um erro. Mas o solilóquio discursivo significa os males de uma existência que as imagens, paralela e complementarmente, também exprimem.

Ambas, palavras e imagens, convergem numa significação que se reporta à ressonância interior de uma experiência existencial.

A dimensão traumática é dada a ver na sequência onírica que se repete, propondo, de algum modo, a chave para o entendimento de toda aquela destruição.

Nessa sequência vê-se uma jovem, de costas, que se afasta. Nunca lhe veremos o rosto, mas sabemos o seu género (feminino) e a sua juventude.

Esse afastamento, sabemos ser representado por uma imagem metafórica, metaforicidade essa que é acentuada pelo onirismo da sequência.

Sabemos também que não se trata apenas um sonho porque todo o resto do filme o proclama.

Há manifestamente uma dimensão traumática nesse afastamento assim simbolizado. Mas não conhecemos a sua natureza. Uma partida, uma ausência, um desaparecimento?

O trauma está nas consequências: o desabamento do mundo, desorganizado, ao rés do chão.

Só há dois momentos de harmonia vislumbrados em todo o filme: o primeiro vem da música. Tal como em *Arpeggio*, a música, aqui feita corpo na dança, é esboçada por entre o caos ambiente.

Caos que tem sobretudo a forma de um desabamento, como num terramoto, em que nada se tem de pé.

O segundo momento de harmonia está na paisagem contemplada das imagens finais. A cadeira é trazida precisamente para proporcionar, juntamente com o último cigarro do condenado, uma derradeira contemplação dessa “terra da alegria”, como no famoso poema de Ruy Belo, em que o poeta dela se despede.

Essa última visão do imutável é como uma música feita imagem pelo seu esplendor.

Nestes momentos finais do filme, a imagem deixa de se acordar com a desordem do caos interior para lhe contrapor a ordem do cosmos exterior. Antes, o contraste entre ambas — a palavra enquanto expressão da alma (como quando diz, olhando o espelho: “nada que a água lave”) e a ordem sublime da paisagem — não faz senão acentuar a intensidade oposta de cada uma das dimensões.

Filmografia:

Arpeggio (2012), Helder Faria, Portugal.

Síncope (2012), Ricardo Madeira, Portugal.

A presença da invisibilidade em *Alice*, de Marco Martins

Wiliam Pianco

Resumo: O presente artigo prevê uma análise de discurso sobre a longa-metragem *Alice* (Marco Martins, 2005). Sendo assim, pretendemos debruçar-nos sobre alguns indícios alegóricos que o filme nos oferece à leitura. O nosso objetivo é verificar de que maneira pode o protagonista ser tido como personificação do sujeito contemporâneo impossibilitado de se relacionar *organicamente* com as dinâmicas urbanas, sem se perder nas suas regras quotidianas, que delegam aos homens um estado de quase *invisibilidade*. Recorrendo a teóricos do campo das Ciências Sociais, almejamos defender a hipótese de que na obra em questão podemos encontrar a alegoria da solidão e do desespero característicos do homem na contemporaneidade.

Palavras-chave: *Alice*; Marco Martins; alegoria; sociedade globalizada; centros urbanos.

De facto, *Alice* (Marco Martins, 2005) oferece-nos frutífero material para análise em âmbitos diversos das Ciências Humanas que podem (e devem) ser desenvolvidos futuramente. Não obstante o título — clara referência à obra *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*), escrita por Lewis Carroll e publicada pela primeira vez em 1865 —, o filme instiga reflexões ao colocar em primeiro plano um drama recorrente nas mais diferentes sociedades espalhadas pelo mundo (embora, nas suas variações, seja motivado por distintas ordens da injustiça e da ilegalidade: exploração sexual, tráfico de órgãos, sequestro motivado por chantagem financeira, associações direta ou indiretamente ligadas ao tráfico de drogas, etc.): o desaparecimento de um ente querido e as consequências psicológicas, sociais e comportamentais daqueles assolados por tal dor. Há também (e sem a pretensão de esgotarmos as possibilidades de análise) em tal título, uma gama de elementos predominantemente cinematográficos que atesta a competência do seu realizador, bem como a qualidade da sua equipa técnica.

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 319 - 342]

A este propósito, podemos mencionar o seu belíssimo trabalho fotográfico, que reforça no espectador, por meio dos tons esbranquiçados e/ou uso de câmara à mão, a permanente sensação de desespero e de angústia vivenciada pelo protagonista, Mário; a sua mais que eficiente direção de som, capaz de *conduzir* o público pelas diferentes camadas dramáticas exploradas nas cenas de interior e exterior; e, obviamente, a segura, empática e comovente atuação de Beatriz Batarda e Nuno Lopes.

No entanto, o filme desperta-nos para um tema caro ao chamado mundo ocidental contemporâneo: o cáustico estado de solidão atribuído ao homem urbano globalizado.

Em *Alice*, acompanhamos a história da desesperança e aflição de um jovem casal, Mário (Nuno Lopes) e Luísa (Beatriz Batarda), que perdera a pequena filha, Alice, de três anos, nas ruas de Lisboa. A narrativa, no entanto, concentra-se no pai da menina que, na expectativa de a reencontrar, refaz diariamente o mesmo caminho que tomou no dia em que a filha deixou de ser vista. A sua obsessão leva-o a instalar uma série de câmaras de vídeo com o objetivo de vigiar o movimento das ruas. No meio da multidão anónima que as câmaras registam, ele procura descobrir o mais ínfimo vestígio da sua filha.

No presente artigo, pretendemos debruçar-nos sobre alguns dos indícios alegóricos que *Alice* oferece à leitura. No caso, o nosso objetivo é verificar de que maneira a personagem de Mário pode ser tida como personificação do indivíduo contemporâneo impossibilitado de se relacionar *organicamente* com as dinâmicas urbanas, sem se perder nas suas regras quotidianas que delegam aos homens um estado de quase *invisibilidade*. Por outras palavras, recorrendo a teóricos do campo das Ciências Sociais, almejamos a defesa da hipótese segundo a qual o protagonista deste filme pode ser compreendido como uma espécie de alegoria da solidão e do desespero característicos do homem urbano na contemporaneidade.

Para tanto, conceitos como “alegoria” (Ismail Xavier, 2005; Flávio Kothe, 1986; João Adolfo Hansen, 2006), “globalização”, “modernidade mundo”, “modernidade líquida” e “pós-modernidade” (Octavio Ianni, 2000; Zygmunt Bauman, 2007; Fredric Jameson, 2006) ganham notoriedade nas nossas reflexões.

De acordo com Hansen, por exemplo, frente a um filme/texto supostamente alegórico, o espectador/leitor tem duas opções: analisar simplesmente os procedimentos formais que produzem a significação figurada, observando-os apenas como convenções que ornamentam o discurso em questão, “ou analisar a significação figurada (...) pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas, nos homens e nos acontecimentos e, assim, revelado de alegoria” (Hansen, 2006: 09). Portanto, é a partir desta segunda opção, tal como propõe Hansen, que avançaremos com a nossa análise. O que pretendemos é verificar os “sentidos primeiros”, sugeridos pela narrativa de *Alice*, para alcançarmos as suas possibilidades alegóricas.

Nesse sentido, Mário, ao exercer duas atividades essenciais à procura da filha, ora como *voyeur* dos seus pares — por meio dos filmes realizados com as câmaras espalhadas pela cidade —, ora como vagante solitário, percorrendo as mesmas ruas e entregando folhetos com a imagem fotográfica da menina, parece-nos interessante figura para o debate acerca das ambiguidades que cercam e ditam os passos das sociedades urbanas.

Com a pretensão de sustentar a hipótese aqui proposta, este artigo tomará como encargo três distintas etapas, que devem, no entanto, ser complementares: a primeira delas visa delimitar o conceito de *alegoria* a partir de autores considerados pertinentes, por nós, diante do desafio de tornar o mais claro possível tal termo e, assim, bem justificar os parâmetros metodológicos que serão adotados na nossa análise. Na segunda etapa do nosso percurso lançaremos mão de algumas das teorias observacionais, analíticas e críticas de autores interessados na configuração dos grandes centros urbanos na contemporaneidade e, a partir daí, avançaremos para a verificação dos dilemas impostos aos sujeitos que vivem dentro delas. Por fim, mediante o trajeto previamente estabelecido, voltaremos a nossa atenção para três questionamentos que, acreditamos, podem auxiliar uma (futura) pertinente, devida e completa análise do filme em questão: *a)* É possível pensarmos em alegoria de alguma ordem ao investigarmos a longa-metragem *Alice*? *b)* Quais são as relações passíveis de comparação entre a narrativa do mencionado título e o atual panorama social/comportamental dos sujeitos inseridos nos grandes centros urbanos? *c)* Mário pode ser entendido como a alegoria do homem urbano na contemporaneidade?

Sendo assim, iniciamos o nosso percurso a partir da sua primeira etapa.

Pensada como um código que respeita a tradição clássica, a *alegoria* apresenta-se como um tipo de enunciação em que alguém afirma algo, mas com o propósito de dizer uma coisa diferente. Nesse âmbito, o que nos interessa mais imediatamente neste momento é determinar uma metodologia de análise que permita o reconhecimento dos sentidos contidos no discurso de *Alice*, nos quais possamos encontrar os *índices da sua intenção alegórica*, ou seja, a associação entre o filme-objeto e os recursos de abordagem disponíveis. Portanto, a seguir apresentaremos um panorama que compreende a presença da alegoria em momentos por nós considerados chave e os dilemas que lhes estão no entorno e que são pertinentes para a sua compreensão na perspectiva contemporânea.

É a partir da década de 1970, com a relevância dada às ideias propostas por Walter Benjamin, que é estabelecida uma “relação essencial entre a alegoria e as vicissitudes da experiência no tempo” (Xavier, 2005: 339). Ou seja, a percepção e proposta de uma história como processo ininterrupto acabaram por desautorizar antigas concepções de práticas discursivas, que respeitavam noções de “verdades essenciais” na compreensão e interpretação do mundo ao longo dos séculos da sua existência. Por outras palavras, o que fica em jogo nesta abordagem é o facto de os significados, na cultura moderna, poderem ser alterados, mediante o seu carácter de instabilidade contraposto às forças e sistemas de poder dominantes. Assim, tratar-se-ia de um momento privilegiado para a elaboração de linguagens relacionadas com a noção de opacidade no contexto contemporâneo da cultura. É nesse âmbito que a alegoria fica em evidência, uma vez que o seu processo de significação mais facilmente identifica com a “presença da *mediação*, ou seja, com a ideia de um artefacto cultural que requer sistemas de referências específicos para ser lido, estando, portanto, distante de qualquer sentido do ‘natural’” (*idem*: 340).

É oportuno verificarmos como o conflito a partir das diferentes interpretações de signos e eventualidades históricas, ao longo do tempo e por forças contrapostas, implica constituições míticas de sobreposição cultural observáveis num processo que se estende até aos dias de hoje, redefinindo um carácter novo para tais significações:

“(…) em diferentes momentos de um processo histórico multifocal, a dialética da identidade e da alteridade utilizou-se de uma variedade de estratégias de leitura pelas quais novos significados foram atribuídos a antigos significantes, de modo que novas hegemonias culturais foram erguidas sobre ruínas de sistemas simbólicos derrotados, num processo que obedecia, em termos gerais, embora de formas complexas, ao poder material e desejo dos vencedores.” (*Idem*)

No âmbito deste processo, no que diz respeito ao contexto contemporâneo, quando a ideia de nação se encontra em crise¹, cabe notar a permanência de alegorias que se constituem pautadas nesse conceito. Assim, poderíamos verificar, sem grandes esforços, nas mais variadas cinematografias, a presença de narrativas alegóricas que lançam mão do uso de determinados protagonistas, ou grupos de personagens, como figurações do momento fundador ou contemporâneo das suas origens nacionais, ou mesmo da relação passado-presente sustentada por essa noção, dentro de uma estrutura em que os eventos anteriores da história visam comunicar sentidos implicados na contemporaneidade, dada a semelhança entre eles.

Ou seja, compreender este processo, em que personagens incorporam o carácter de figuras alegóricas de nações, culturas, ideias e comportamentos é questão fundamental para as pretensões deste trabalho. Os esforços aqui empreendidos devem compreender também a complexa relação que parte das dinâmicas entre a “intenção”, passando pela “enunciação”, até à “interpretação” da obra (Xavier, 2005). Por outras palavras, esta proposta de investigação sobre *Alice* deve considerar não apenas o filme-objeto em si, mas também promover uma aproximação (ao máximo possível, mesmo reconhecendo a impossibilidade da sua plena concretização) com o universo cultural supostamente representativo do ponto de vista do seu realizador.

Pensando nas questões acerca da dinâmica “intenção-enunciação-interpretação”, é oportuno ter em mente, como observa Xavier, que, como

1) Reflexões sobre os conceitos e a crise acerca das ideias de “Nação” e “Estado-Nação” podem ser observadas a partir dos trabalhos de autores como Milton Santos (1994; 2004; 2006), Eric Hobsbawm (1995) e Benedict Anderson (1989; 2008), entre outros.

“vivemos dentro da história, as condições sob as quais praticamos o ato de leitura variam no tempo e no espaço” (*idem*: 346). Tal afirmação encontra eco num outro autor, Flávio Kothe (1986), que também se dispõe a investigar os princípios para uma definição do conceito de *alegoria*. Kothe nota que, ao comparar dois termos de uma determinada relação alegórica, o que se busca são atributos comuns entre eles. Nesse processo, os dois elementos comparados propiciam o surgimento de uma nova identidade a partir do seu contacto, da sua união. Trata-se de uma dialética criadora de novos significados. Porém, a percepção desse movimento dialético implica o facto de que, para ele, “a significação de todas as alegorias, de todas as linguagens cifradas, encontra-se, entretanto, em algo que não é privilégio de ninguém em particular: a realidade. E esta pode alterar o significado que qualquer grupo possa querer atribuir a alguma alegoria” (Kothe, 1986: 20). Assim, “a linguagem da alegoria é marcadamente convencional” (*idem*: 16). Ou seja, os significantes adotados por ela só formam significados mediante um reconhecimento advindo da repetição. Desta maneira, é necessário reconhecer determinados códigos de valores definitivos num tempo e num espaço, pautados por uma ideologia, para se relacionar uma enunciação com a sua interpretação.

Como exemplo, o autor sugere a “figura da Justiça”: com os seus olhos vendados, a balança e a espada em cada uma das suas mãos, significando uma instituição que não julga de acordo com a imagem dos seus réus, que equilibra as suas decisões e que detém o justo poder para tal. Mas essa interpretação poderia estar relacionada com uma certa retórica do sistema de poder dominante, localizada num determinado tempo e num determinado espaço. Assim, havendo um discurso oposicionista a este, outra interpretação para este mesmo enunciado poderia vir à tona, sendo algo como: a Justiça é cega — portanto, falha nas suas decisões —, carrega uma balança como quem apenas se interessa pelo peso do ouro a ser cobrado e utiliza a espada como força contrária aos seus opositores. Logo, o pertinente, nestes dois exemplos de interpretação, passa pelos pontos de vista embutidos no contexto cultural e ideológico, tanto daquele que enuncia como daquele que interpreta (Kothe, 1986).

Desta maneira, o estabelecimento dessa associação só é possível mediante o esforço de posicionamento e/ou reconhecimento do investigador acerca do contexto cultural e ideológico do realizador, no caso, questionando os atributos

comuns aos dois polos: o do posicionamento histórico e o da representação diegética.

Os esforços que partem da nossa análise fílmica, portanto, respeitam as argumentações de Kothe, quando este diz que:

“Tanto a alegoria quanto a fábula expressam através de elementos concretos um significado abstrato. Em ambos os casos têm-se uma dimensão corpórea, concreta, instrumento de transmissão de significação — um significante —, e uma dimensão ideal, incorpórea, abstrata — o significado —, constituindo-se assim um signo.” (1986: 12)

Respeitando as argumentações metodológicas de Xavier e Kothe no tocante, respetivamente, à dinâmica “intenção-enunciação-interpretação” e à “relação de polos” que atribuem novos significados quando colocados em contacto, como avaliar o contexto diegético em contacto com a alegoria criada?

Portanto, o desafio que se coloca para a metodologia de interpretação alegórica do filme-objeto deste trabalho passa pela dialética entre o “significado oculto” e a necessidade de decifrar a verdade, provocada pela alegoria a partir da noção de um “texto a ser decifrado” (Xavier, 2005). Ou seja, “uma concepção que transforma a produção e recepção da alegoria num movimento circular composto de dois impulsos complementares, um que esconde a verdade sob a superfície, outro que faz a verdade emergir novamente” (*idem*: 354). Assim, surge a necessidade de “novas formas de arte que possam fornecer (...) um ‘mapeamento cognitivo’² lúcido que nos auxilie a compreender a sociedade e nossa posição dentro dela” (*idem*: 363).

Num contexto em que o discurso alegórico assume a impossibilidade da totalização, já que a alegoria não cumpriria tal propósito, conceitos que propõem *verdades absolutas, ideologias inquestionáveis* como modos de interpretação da realidade, bem como os seus correlatos, ficariam postos em xeque. Por exemplo, a categoria “nação”, pensada como uma “comunidade política imaginada —

2) O conceito de “mapeamento cognitivo” trabalhado por Ismail Xavier é proveniente de Fredric Jameson a propósito do seu *Pós-modernismo — a lógica cultural do capitalismo tardio* (2006).

e imaginada como implicitamente limitada e soberana” (Anderson, 1989: 14) —, encontra contraposições à sua afirmação dentro de um panorama em que autonomias políticas, económicas e culturais já não vislumbram contornos determinados exclusivamente pelas fronteiras territoriais. Há nesse embate movimentos que se afirmam tanto do global para o local como inversamente. Pertencer a esse espaço-tempo, hoje comprimido, implica reconhecer as regras que estabelecem as interações entre os variados agentes que impulsionam o mundo, nas suas diversas possibilidades: étnicas, mediáticas, técnicas, financeiras e ideológicas (Appadurai: 1999). E é justamente tal configuração sociopolítica que parece incidir diretamente sobre o âmbito narrativo de *Alice* — ali, de facto, os dramas, problemáticas, relações, frustrações e expectativas atuam sobre um sujeito inserido *no* mundo, embora narrativamente ancorado na cidade de Lisboa.

João Adolfo Hansen, no seu *Alegoria — construção e interpretação da metáfora* (2006), defende, de maneira simplificada, podermos afirmar que: a *alegoria* diz *A* para significar *B*. No entanto, devemos observar que estes dois polos (*A*, como designação concretizante, elemento do concreto; e *B*, como elemento de significação abstrata) são mantidos dentro de uma relação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados entre eles (Hansen, 2006: 15). Por este motivo é que a alegoria não pode ser analisada simplesmente, por exemplo, como a metáfora. Enquanto a metáfora substitui termos isolados, de forma mais imediata, a alegoria equivale a um enunciado, a uma reflexão mais complexa, carregada, todavia, de abstrações. Como afirma o autor: “(...) a alegoria serve para demonstrar, pois evidencia uma ubiquidade do significado ausente, que se vai presentificando nas ‘partes’ e no seu encadeamento no enunciado” (*idem*: 33).

Assim, chegamos a três palavras-chave neste processo: *convenção*, *verosimilhança* e *analogia*. Ou seja, somente ao admitirmos, aceitarmos, como espectadores, as *convenções* do drama proposto por Marco Martins na narrativa de *Alice* — passando pelas *verosimilhanças* que somos capazes de reconhecer a partir do nosso próprio repertório pessoal (como leitores, espectadores) —, é que podemos ultrapassar “a narrativa por ela mesma”, estabelecer *analogias*,

atingindo um outro discurso implícito, subtexto que vai sendo produzido à medida que vamos visionando o filme.

Nesse sentido, recorremos, mais uma vez, a Hansen: “O critério da legibilidade da alegoria como expressão retórica é (...) o critério desse discurso implícito: seu desconhecimento, sua obscuridade ou sua incoerência determinam alterações na recepção” (*idem*).

A propósito das analogias possíveis, quando investigamos as alegorias existentes em *Alice*, alcançamos a noção de “alegoria retórica”, onde os seus significados e os seus significantes estabelecem uma relação “mais ou menos” explícita. Trata-se, neste caso, portanto, de uma “alegoria imperfeita”. Tal “imperfeição”, é importante destacar, não se refere à capacidade de alcance da alegoria, mas diz respeito, mais especificamente, ao seu carácter de exigência de um repertório prévio dos espectadores.

Em suma, para a hipótese aqui lançada, adotaremos uma metodologia de análise que corrobora as propostas de compreensão do conceito de *alegoria* mediante os três autores supracitados, a saber: Ismail Xavier, observando a estrutura *intenção-enunciação-interpretação* para verificarmos os posicionamentos histórico e cultural do filme e do *investigador/espectador* no ato da leitura alegórica; Flávio Kothe, pretendendo determinar quais são os termos dos *polos colocados em contraste* na avaliação alegórica (os enunciados filmicos e as características do sujeito urbano na contemporaneidade); e João Adolfo Hansen, destacando a pertinência da *convenção*, da *verosimilhança* e da *analogia* para reconhecermos, em *Alice*, a existência daquilo que ele denomina como “alegoria imperfeita”.

Definido o nosso campo de atuação metodológico, passamos agora a vislumbrar algumas das características que configuram os grandes centros urbanos na contemporaneidade para, a partir de então, verificarmos alguns dos dilemas impostos aos sujeitos que dentro deles sobrevivem. Desta maneira, alcançamos a segunda etapa prevista para o percurso deste trabalho.

Preocupado em compreender o papel destinado às grandes cidades no contexto da “modernidade mundo”, quando a compressão do espaço-tempo, o acelerado fluxo de capitais, as distintas e complexas formas de interação social impõem

novas formas de sociabilidade ao homem dentro do âmbito da globalização na contemporaneidade, Octavio Ianni, no seu *Enigmas da Modernidade Mundo* (2000), afirma que a grande cidade tem vindo a instituir-se, cada vez mais, como uma síntese excecional da sociedade:

“Muito do que é a sociedade, seja esta nacional ou mundial, se desenvolve e decanta-se na grande cidade. Aí se desenvolvem as relações, os processos e estruturas que constituem as formas de sociabilidade. Muito do que se faz e imagina nos mais diferentes círculos sociais, em âmbito micro e macro, aí ressoam. São muitas as diversidades e desigualdades, tanto quanto os impasses e os horizontes da sociedade que se expressam na cidade. Tanto é assim que a grande cidade tem sido o lugar por excelência da modernidade e pós-modernidade.” (Ianni, 2000: 123)

Sendo assim, de acordo com as reflexões do sociólogo brasileiro, as grandes cidades serviriam como campo privilegiado de observação dos dilemas e das problemáticas características de uma esfera muito mais ampla e pulsante: a sociedade globalizada. De acordo com ele, é a partir das grandes cidades que a nossa compreensão do mundo adota uma nova perspectiva, sendo passível, portanto, de contrastes relacionados com o específico e o geral, o local e o global:

“São as luzes da cidade que iluminam praticamente todas as outras partes do mundo. Quando se fala em modernidade e pós-modernidade, tendo-se em conta o local, o nacional, o regional e o mundial, não se pode esquecer que uma e outra modulações ressoam desde a grande cidade. É aí que se radicam as relações, os processos e as estruturas que organizam, movimentam e transformam o mundo. E vice-versa, todas as fermentações, tensões, novações e frustrações que se manifestam por todas as partes do mundo, todas se manifestam mais aberta e profundamente na grande cidade.” (*Idem*: 135)

Portanto, se são as grandes cidades uma espécie de resultado (e resultante) da aproximação mais aguçada sobre as potencialidades notadas na sociedade

globalizada do mundo contemporâneo, cabe-nos questionar quais são os dramas, as distorções, as problemáticas e as injustiças concernentes a esse âmbito. Noutras palavras: se, para deduzirmos algo acerca das grandes metrópoles devemos, também, notar aquilo que as origina e aquilo que delas é originado, as nossas atenções devem ser voltadas para o contexto planetário, em primeira instância — seguindo-se a isso a nossa impressão sobre a relação entre ambas e, por fim, o saldo daí resultante sobre o indivíduo urbano.

Por este motivo, acreditamos ser útil (ainda que resumidamente) uma abordagem das propostas de Zygmunt Bauman correlacionadas com o contexto acima mencionado. Para descrever esta sociedade globalizada, compreendida por ele como inserida numa era de valorização de práticas efêmeras, imagéticas e limitadas ao presente, período de aceleração, temores, angústias e solidão, determinada pela passagem da fase “sólida” da modernidade para a “líquida”, ou seja, “para uma condição em que as organizações sociais (...) não podem mais manter sua forma por muito tempo (...), pois se decompõem e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam”; onde “a separação e o iminente divórcio entre o poder e a política, a dupla da qual se esperava, desde o surgimento do Estado moderno e até muito recentemente, que compartilhasse as fundações do Estado-nação ‘até que a morte os separasse’”; sociedade, em que, segundo o autor, pelo menos “na parte desenvolvida do planeta”, ocorrem atualmente algumas alterações “seminais e intimamente interconectadas” que provocam um ambiente jamais observado na sociedade, implicando toda uma série de desafios e buscas por alternativas nas atividades da vida individual, Bauman cunhará o termo “Modernidade líquida” (Bauman, 2007: 07 - 08).

E nessa era de “tempos líquidos”, o sociólogo polaco vislumbrará um papel temeroso para o sujeito urbano. Dentro das suas perspetivas, o recuo da garantia de segurança comum por parte do Estado contra o “fracasso e o infortúnio individuais retira da ação coletiva grande parte da atração que esta exercia no passado e solapa os alicerces da solidariedade social.” Assim, “a ‘comunidade’, como uma forma de se referir à totalidade da população que habita um território soberano do Estado, parece cada vez mais destituída de substância” (*idem*: 08-09). Por consequência a esse estado de desolação

íntima e coletiva, o homem contemporâneo encontra-se frente à exacerbação da ansiedade e da solidão. Além disso, o atual contexto de inseguranças e de falta de garantias numa estrutura sólida que o ampare, delega no sujeito do mundo globalizado a recusa (ou incapacidade) do planejamento, da ação de longo prazo: as suas alternativas, diante deste panorama, empurram-no para o imediatismo, para projetos e “episódios de curto prazo que são, em princípio, infinitos e não combinam com os tipos de sequências aos quais conceitos como ‘desenvolvimento’, ‘maturação’, ‘carreira’ ou ‘progresso’ (...) poderiam ser significativamente aplicados” (*idem*: 09 - 10).

Deste modo, a qualidade que melhor se adequa aos interesses do indivíduo na contemporaneidade não é a resignação e a aceitação diante de regras impostas (atributo mais provável em momentos anteriores da História), “mas a flexibilidade: a prontidão em mudar repentinamente de táticas e de estilo, abandonar compromissos e lealdades sem arrependimento — e buscar oportunidades mais de acordo com sua disponibilidade atual do que com as próprias preferências” (*idem*: 10).

E a propósito da íntima relação que os desdobramentos citadinos provocam na sociedade globalizada (justamente por serem provocados, instigados, criando-se assim um movimento circular fadado ao perpétuo), retomamos as considerações de Octavio Ianni:

“A partir de certo momento, à medida que se mergulha na vida da grande cidade, já não cabe mais qualquer distinção. Torna-se difícil, ou mesmo impossível, distinguir a modernidade e a pós-modernidade, assim como o espaço e o tempo, a geografia e a história, o local e o global, o Oriente e o Ocidente ou o real e o virtual. A síntese das coisas, gentes e ideias, compreendendo a síntese dos espaços e tempos, produz uma espécie de caleidoscópio labiríntico, uma espécie de caos fecundo, no qual ocorrem os possíveis e os impossíveis. Nesse sentido é que a grande cidade jamais se liberta da conotação babélica: um todo em busca de uma estrutura, um caos em busca de um norte, uma multidão em busca de emancipação.” (Ianni, 2000: 136)

Em retrospectiva, alguns apontamentos levantados por Octavio Ianni e Zygmunt Bauman são necessariamente interessantes para os propósitos que aqui almejamos alcançar. Em primeiro lugar, devemos notar a inexorável associação existente entre as contradições dos grandes centros urbanos e as da chamada sociedade globalizada. De acordo com Ianni, os efeitos sociais provocados e notados nas diversas metrópoles do mundo são, ao mesmo tempo (embora com intensidades variadas), igualmente causadores e percebidos em âmbito planetário. Deste modo, questionarmos acerca do sujeito urbano na contemporaneidade, obriga-nos a refletir sobre uma determinada categoria (o homem) situada num tempo determinado (a “pós-modernidade”, a “modernidade líquida”, a “globalização”), sobrevivendo mais intensamente que os demais às lógicas impostas por uma rede amplificada (a sociedade globalizada *sobre* a cidade).

Além disso, como consequência dos desequilíbrios e contradições de um momento da História denominado por ele como “modernidade líquida”, Bauman alertará para a inexistência (ou impossibilidade) de qualquer sentido de proteção proveniente do Estado para com os seus cidadãos. Diante disso, nos homens e mulheres urbanos da contemporaneidade reforçam-se os sentimentos de ansiedade e solidão, e de tal modo que saem evidenciados o individualismo, o imediatismo e a flexibilidade (ou necessidade de atuar o mais rápido possível) no desenvolvimento de todo e qualquer projeto — projeto esse, logicamente, individual, dada a impossibilidade do ato coletivo em “tempos líquidos”.

Como veremos mais adiante, tais características, tanto da sociedade como dos sujeitos em âmbito globalizado, são fundamentais para a busca de uma pertinente interpretação alegórica de *Alice*. E para a efetiva avaliação das nossas hipóteses nos direcionaremos agora, mas, antes, devemos retomar os questionamentos que servirão de norte para esta etapa do nosso percurso: *a)* É possível pensarmos em alegoria de alguma ordem ao investigarmos a longa-metragem *Alice*?; *b)* Quais são as relações passíveis de comparação entre a narrativa do mencionado título e o atual panorama social/comportamental dos sujeitos inseridos nos grandes centros urbanos?; *c)* Mário pode ser entendido como a alegoria do homem urbano na contemporaneidade?

Com relação à primeira das questões levantadas, partimos do pressuposto de que toda a forma narrativa implica essencialmente a possibilidade de uma leitura

alegórica — independentemente da forma artística e do suporte em que esta esteja ancorada: cinema, literatura, teatro, bandas desenhadas, rádio, televisão, etc.. No entanto, o processo de apreensão dos sentidos alegóricos constantes em tais estruturas narrativas dependerá da disponibilidade relacional entre aquele que comunica o enunciado e seu público recetor. Sendo assim, características sociais, históricas, culturais e de domínio dos códigos de enunciação são importantes para o êxito ou não de uma determinada interpretação alegórica. Obviamente, não deixamos de considerar o papel exercido pelas subjetividades no ato da investigação sobre uma construção alegórica; porém, as interpretações necessariamente devem ser pautadas por parâmetros que as sustentem.

Aqui podemos mencionar o caso das chamadas “alegorias explícitas”: as suas obviedades pressupõem o domínio, por parte do investigador, dos variados referenciais aproveitados pelo emissor. Por outras palavras, afirmar que filmes como *Non, ou a Vã Glória de Mandar* (Manoel de Oliveira, 1990), *Um Filme Falado* (Manoel de Oliveira, 2003), *Como Era Gostoso o meu Francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970) ou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) — para ficarmos com alguns poucos exemplos —, constituem “alegorias explícitas” implica, no mínimo, exigir do investigador algum domínio das histórias portuguesa e brasileira³.

No entanto, como sugerimos anteriormente, a construção narrativa de *Alice*, no nosso entender, estrutura-se na categoria das “alegorias retóricas” ou “alegorias imperfeitas”. Sendo assim, o respetivo esforço para a sua interpretação alegórica denota a inevitável adequação do nosso repertório diante daquilo que (por hipótese) não foi dado explicitamente pelo seu realizador. E, sendo como for, dirá respeito às particularidades e às limitações da nossa competência analítica.

3) Domínio acerca, respetivamente, dos papéis desempenhados por Portugal desde sua fundação até à Revolução de 1974, no intuito de manter o seu *status* de liderança mundial; o posicionamento cultural, histórico e político de Portugal perante um contexto de globalização na contemporaneidade; as opressões, injustiças e ilegalidades do regime militar brasileiro no seu período ditatorial; a perspectiva de superação do perfil alienante do povo brasileiro, tido como submisso às imposições governamentais e religiosas (tais títulos, exibidos perante um cinéfilo menos familiarizado com os respetivos contextos culturais e históricos, podem não resultar num entendimento tão explícito como a denominação da alegoria, neste caso, pressupõe).

Elencadas algumas das características dos grandes centros urbanos, bem como dos sujeitos que dentro das suas dinâmicas sobrevivem quotidianamente no mundo contemporâneo globalizado, a partir de pensadores das Ciências Sociais, delimitamos um dos polos de comparação para nossa investigação alegórica acerca de *Alice*. Sendo assim, para vislumbrarmos alguma resposta para a segunda questão desta etapa do nosso trabalho (quais são as relações passíveis de comparação entre a narrativa do mencionado título e o atual panorama social/comportamental dos sujeitos inseridos nos grandes centros urbanos?), devemos, agora, debruçar-nos sobre os aspetos narrativos do filme-objeto deste texto.

Alice estrutura-se, temporalmente, em dois momentos: o primeiro passa-se no presente da narrativa, ou seja, após mais de cem dias do desaparecimento da única filha do casal Mário e Luísa; quando o pai da garota já pusera em prática o seu projeto de *observação* da cidade, ao instalar no alto de diversos edifícios, em diferentes pontos de Lisboa, incluindo o aeroporto local, mais de uma dezena de câmaras de vídeo, com a esperança de reconhecer, no meio da multidão, a filha desgarrada; além disso, como parte integrante da sua empreitada à procura da filha, Mário também se dispõe a refazer diariamente todos os passos percorridos por si próprio e pela filha no dia do desaparecimento desta (no entanto, tal percurso é feito, a partir de então, com a distribuição de folhetos com a fotografia de Alice e os devidos dados para contactos). O segundo momento temporal do filme ocorre intercalado com o primeiro. Assim, em *flashback*, tomamos conhecimento dos acontecimentos decorridos durante os primeiros dias após o desaparecimento de Alice — o desespero dos pais, a frieza burocrática da polícia, o desmoronamento emocional de Luísa e a elaboração do projeto *observacional* de Mário.

No tocante, especificamente, ao trabalho para reencontrar a filha, Mário segue a sua obsessão solitariamente, e desacreditado pelos demais. A sua solidão, bem como desolação, ganha primeiro plano dentro do enredo do filme por meio do uso de diferentes procedimentos cinematográficos. A este respeito, por exemplo, podemos destacar as cenas de exterior, realizadas em dias de chuva com a exploração de uma fotografia esbranquiçada, eliminando-se, desse modo, qualquer vestígio de uma exaltação festiva sobre o contexto dramático com a indicação de elementos visuais coloridos ou de teor *caloroso* — a impressão que temos, nós, espectadores, é a de um deserto introspectivo do protagonista

no meio de carros e de multidões. À medida que se desloca por entre pessoas e automóveis, distribuindo os folhetos com a imagem da sua filha, Mário confunde-se com o ambiente ao seu entorno.

Cabe notarmos que, se de solidão tratamos ao mencionarmos o protagonista do filme, tal isolamento não se expressa exclusivamente pelos indícios visuais das suas caminhadas e deslocamentos infrutíferos. A individualização da esperança no seu êxito também pode ser notada no contraste com os demais personagens com quem Mário se relaciona ao longo da sua busca. A propósito disto, podemos verificar o descrédito unânime daqueles que tomam conhecimento da sua empreitada (inclusive de Luísa, sua esposa) e a indiferença de Mário face às alternativas, para a solução do problema, propostas por terceiros — por exemplo, há o caso da senhora que lhe sugere ir à igreja, como modo de atenuar sua dor e, na esperança de reaver Alice, implorar ajuda aos céus; existe também a alternativa de um amigo, que pensa no uso de um sítio na Internet especializado em reencontrar pessoas desaparecidas; e, diferentemente das propostas voltadas para o reencontro com a garota, uma terceira personagem tenta seduzi-lo, oferecendo-se-lhe sexualmente como forma de pagamento de uma das suas câmaras, que fora danificada. Mário nega, indiferentemente, todas as ofertas.

No entanto, é relevante frisarmos que o descrédito de Luísa diante do projeto do marido obedece a uma progressão. Ou seja, em retrospecto, primeiro verificamos o depósito das suas esperanças em reencontrar a filha naquilo que é proposto por Mário como alternativa à ineficiência do poder do Estado para solucionar o caso. Porém, passados meses de frustração, a sua revolta e inconformidade perante a falta de respostas ganha uma forma debilitante para o seu corpo e a sua mente. Sobre isso, podemos notar a emocionante sequência em que, no dia do quarto aniversário de Alice, o casal tenta estabelecer uma conversa corriqueira à mesa de jantar acerca das batatas fritas provenientes de uma rede de *fast food* — nesse âmbito, as lágrimas que acompanham as falas de Luísa denunciam a incapacidade de eles aliviarem a dor da ausência por um instante que seja. Porém, a expectativa do bom resultado da sua busca mantém o rapaz ancorado e, não por acaso, é ela, a mãe, quem se entrega ao desespero e tenta o suicídio ao término da história.

Seria exagerado pensarmos em alívio psicológico, ou de qualquer outra ordem, ao nos referirmos a Mário diante do drama por ele sofrido. Além do seu trânsito diário, distribuindo folhetos pelas ruas de Lisboa, a sua rotina também prevê a instalação e manutenção das câmaras de vídeo distribuídas pela cidade ao longo das manhãs e tardes, e o visionamento do material coletado durante a noite. Desse modo, após um dia estafante e, de facto, decepcionante, ele retorna à sua casa para, madrugada adentro, investigar no material coletado em vídeo algum vestígio que possa implicar a revelação de qualquer pista relativamente ao destino da sua filha. No caso, como numa espécie de *ilha de monitorização*, diante de si, Mário observa simultaneamente mais de uma dezena de monitores televisivos e pode, desse modo, inferir um primoroso panorama dos comportamentos, movimentos, dilemas, eventualidades e rotinas do local, numa reconstituição similar à da evolução de um *mosaico* da sua cidade. No entanto, impressiona-nos a incrível capacidade de *relaxamento* corporal que este alcança em momentos específicos do filme. Aquilo que, a princípio, nos surpreende e nos faz pensar numa qualquer ordem da incoerência (como poderia Mário sorrir e debater alegremente com um amigo o desafio de se abrir um frigorífico?), logo se revela uma peça apresentada ao público: é o pai de Alice um ator de teatro.

Sabemos, por comentários falados ou indícios visuais, que a narrativa do filme decorre em espaço lisboeta. Porém, as caracterizações de Lisboa em *Alice* não são evidentes. O fluxo das massas, a agitação cidadina, a não especificação de tipos étnicos, a indiferença do *outro* no meio do caos, quase conduzem o espectador para um qualquer grande centro urbano do chamado mundo ocidental. Noutras palavras, não há no filme o esforço de explorar um ambiente caracterizado por emblemas, monumentos, edificações ou outras formas de evidenciação da cidade em que se passa a história. Assim, suspeitamos que, ao não revelar a Lisboa tradicionalmente turística ao seu público, Marco Martins sugere que façamos a leitura de um drama universal que ocorre num grande centro igualmente universal.

Desse modo, interessa-nos, sobretudo, notar como o enredo da obra em questão encontra correspondência com o que destacamos dentre as características sociais das grandes cidades e dos seus cidadãos. Para tanto, buscaremos dar vazão

aos intentos da nossa investigação, lançando mão dos recursos metodológicos previstos anteriormente.

Assim, retomamos a estrutura *intenção-enunciação-interpretação*.

Partirmos do pressuposto de que, ao realizar *Alice*, Marco Martins está inserido num contexto cultural que prevê todos os dilemas, contradições e imperfeições da sociedade contemporânea. Sendo assim, na impossibilidade de ausentar-se das suas vicissitudes temporais e espaciais, parece-nos coerente que a sua obra (narrativamente situada no contemporâneo) reflita, em partes, as impressões que, conscientemente ou não, o seu realizador *sofre* do mundo⁴.

Partindo daí, a sua enunciação — conjunto de recursos cinematográficos que consolidam a sua expressão narrativa — indicaria tais conflitos por meio dos recursos possíveis. Ou seja, a complexa interação entre a banda imagética e a banda sonora do filme, o seu estilo de *découpage*, a implementação de diferentes códigos referenciais, enfim, o conjunto de informações visuais e auditivas, bem como a inter-relação entre elas, caracterizaria *Alice* como expoente da sua intenção comunicativa inicial.

Estando corretas tais considerações sobre a *intenção* e a *enunciação* do nosso filme-objeto, podemos justificar quais são as balizas delimitadoras da nossa *interpretação*. Tal como para o posicionamento sociocultural atribuído a Martins linhas acima, nós também nos encontramos dentro de um espaço-tempo caracterizado pelas lógicas do mundo contemporâneo globalizado. No entanto, estamos posicionados no extremo oposto da estrutura alegórica (interpretação), com um elo em comum: a obra (enunciação). Por este motivo, recorrências (o árduo quotidiano de Mário em busca da sua filha, a indiferença alheia diante do drama do protagonista, a série de imagens em vídeo que nada revelam sobre a criança, etc.), padrões visuais (Mário, reiteradamente, caminhando em

4) Não temos a pretensão de alcançar as impressões ou afinidades ideológicas do cineasta apenas a partir do visionamento do seu filme, mas defendemos que, independentemente de quais sejam, como sujeito inserido na constituição planetária atual, seria impossível *não sofrer; não ser impactado, estar livre* das consequências automaticamente implicadas sobre os homens e mulheres do mundo globalizado. Por este motivo, acreditamos que há em *Alice*, no mínimo, o germe de uma intenção narrativa que aponta para os conflitos dos agentes sobreviventes nos grandes centros urbanos do mundo.

direção oposta à da maioria das pessoas, o uso de fotografia “esbranquiçada”, a presença de imagens fixas sem definição, quando, por exemplo, o pai da menina imprime fotogramas dos vídeos que visiona, o uso de câmara na mão em algumas sequências), variações sonoras (a predominância de ruídos em cenas de exteriores, que marcam o contraste entre a introspeção de Mário e o mundo ao seu redor) levam-nos a inferir que os seus signos indicam uma certa dinâmica íntima com aquilo que reconhecemos como sendo característico da configuração planetária na contemporaneidade.

Portanto, se, tal como propõe Flávio Kothe, ao buscarmos os sentidos alegóricos de uma determinada construção narrativa, devemos considerar os polos colocados em contraste para desenvolvermos a nossa avaliação, e justificar o nosso posicionamento sociocultural para darmos embasamento às nossas conclusões, a cadeia intenção-enunciação-interpretação parece-nos pertinente e aplicável. Sendo desse modo, o polo “enunciados filmicos” em contraste com o polo “características dos grandes centros e do sujeito urbano na contemporaneidade”, em nosso entender, pode ser compreendido como uma alegoria que vem chamar a atenção para os conflitos existentes na chamada sociedade “pós-moderna”, “modernidade líquida”, “modernidade mundo”, no caso de *Alice*.

As mesmas considerações se aplicam no caso de concentrarmos nossas atenções nos termos *convenção*, *verosimilhança* e *analogia*. Parecem-nos plenamente convencionais e verosímeis as atitudes de Mário, Luísa e dos demais personagens da longa-metragem em questão, justamente por estabelecermos analogias entre elas e aquilo que julgamos característico das sociedades urbanas. De outra maneira, comportamentos, falas, desconfianças, obsessões, desistências, medos e esperanças poderiam não se compor como obra inequívoca e coerente no seu todo.

Por este motivo, é completamente relevante e sintomático que Mário — mesmo conhecendo os modos da sua cidade, investigando-a ao longo de inúmeras noites nas suas dezenas de vídeos — se perca e se confunda no meio da multidão quando decide seguir uma pequena garota que desconfia ser sua filha. Ao introjetar-se no caos urbano, as suas certezas inquebrantáveis deixam de existir. É também por essa razão que a sua profissão (ator de teatro) dá um tom ao

discurso, que não existiria de outro modo: apenas na fundação de um personagem de si mesmo o homem contemporâneo consegue suportar o peso da sua crise existencial — ou, nas palavras de Zygmunt Bauman, citando Andrzej Stasiuk, “a possibilidade de se tornar outra pessoa’ é o atual substituto da salvação e da redenção, hoje amplamente descartadas e desprezadas” (Bauman, 2007: 110).

O mesmo sentido lógico podemos supor para as atitudes de Luísa. Tal como propõe Bauman:

“o medo é reconhecidamente o mais sinistro dos demónios que se aninham nas sociedades abertas de nossa época. Mas é a insegurança do presente e a incerteza do futuro que produzem e alimentam o medo mais apavorante e menos tolerável. Essa insegurança e essa incerteza, por sua vez, nascem de um sentimento de impotência: parecemos não estar mais no controle, seja individual, separada ou coletivamente, e, para piorar ainda mais as coisas, faltam-nos as ferramentas que possibilitariam alçar a política a um nível em que o poder já se estabeleceu, capacitando-nos assim a recuperar e reaver o controle sobre as forças que dão forma à condição que compartilhamos, enquanto estabelecem o âmbito de nossas possibilidades e os limites à nossa liberdade de escolha: um controle que agora escapou ou foi arrancado de nossas mãos. O demónio do medo não será exorcizado até encontrarmos (ou, mais precisamente, construirmos) tais ferramentas.” (Bauman, 2007: 32)

Por fim, nesta última etapa do nosso percurso investigativo sobre *Alice*, uma questão ainda não foi respondida: Mário pode ser entendido como a alegoria do homem urbano na contemporaneidade?

De acordo com o desenvolvimento das nossas reflexões até então, acreditamos que tal resolução já fora alcançada. Corroboramos a percepção de que os grandes centros urbanos na contemporaneidade são resultado e também provocadores das distorções, dilemas e contradições da sociedade globalizada. Nesse sentido, há entre essas instâncias uma inexorável associação que provoca um ciclo perpétuo de influências e disputas entre o local e o global. Por esta razão, utilizando a metodologia de análise prevista para o reconhecimento de alegorias no presente

artigo, defendemos que o protagonista de *Alice* surge como personificação alegórica do homem na contemporaneidade. Pensado dentro de uma narrativa que se desenrola numa grande metrópole, Mário seria, mais especificamente, portanto, a personificação alegórica do *homem urbano* na contemporaneidade.

O enredo de *Alice* explora o drama específico de um casal, mas que pode ser atribuído ao universal a partir do momento em que a ausência de proteção do Estado, a todos os níveis, se faz notável nos dias atuais. Não por acaso, Mário busca individualmente alternativas ao seu problema. Os riscos, respostas, expectativas e frustrações são assumidos isoladamente por ele, sem que propostas e sugestões alheias sejam sequer cogitadas, de maneira a dar vazão a alguns dos aspetos mais prementes dos sujeitos contemporâneos: o individualismo, o imediatismo e a flexibilidade. Não por acaso, sobre o protagonista do filme conotamos fortemente a impressão de ansiedade e solidão que assola as suas estruturas físicas e mentais. Numa era de “tempos líquidos”, com o desmoronamento do sentido mais amplo daquilo que compreendíamos como projetos pautados pela “coletividade”, Mário pode ser tido como um perfeito exemplo do homem perdido no meio do caos.

Conforme anunciámos no início deste texto, a longa-metragem *Alice*, de Marco Martins, instiga inúmeros questionamentos, associações e reflexões em diversos âmbitos das Ciências Humanas. No nosso percurso, tentámos, mais do que propor uma leitura estanque e inquestionável, lançar algumas perspectivas de análise com o desejo de, quiçá, contribuir para mais e novas formas de abordagem desse que é, sem dúvida, um impressionante exemplar da recente cinematografia portuguesa. Que outras abordagens surjam, que novas leituras nasçam e alimentem obras essenciais para o entendimento da nossa era.

Referências bibliográficas:

Livros:

ANDERSON, B. (1989), “Nação e Consciência Nacional”, São Paulo: Editora Ática.

ANDERSON, B. (2008), “Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem”, Lisboa: Edições 70.

BAUMAN, Z. (2007), “Tempos Líquidos”, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..

HOBBSAWM, E. (1995), “Era dos Extremos”, São Paulo: Companhia das Letras.

IANNI, O. (2000), “Enigmas da Modernidade-Mundo”, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

JAMESON, F. (2006), “Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio”, São Paulo: Ática.

KOTHE, F. R. (1986), “A Alegoria”, São Paulo: Editora Ática S.A..

SANTOS, M./SOUZA, M. A. A./SILVEIRA, M. L. (orgs.) (1994), “Território: Globalização e fragmentação”, São Paulo: Hucitec/Anpur.

SANTOS, M. (2004), “Por uma Geografia Nova”, São Paulo: Edusp.

SANTOS, M. (2006), “A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, razão e emoção”, São Paulo: Edusp.

Artigos:

APPADURAI, A. (1999), “Disjunção e diferença na economia cultural global”, in *Cultura global*, Mike Featherstone (org.), Petrópolis: Vozes.

XAVIER, I. (2005), “A alegoria histórica”, in *Teoria Contemporânea do Cinema*, Fernão Ramos (org.), São Paulo: SENAC.

Publicações *on-line*:

LIMA, D. M. A./GERMANO, I. “Nomadismo e solidão na cidade veloz: Alegorias da compressão do tempo-espaço na ficção de Caio Fernando Abreu”, in *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, Fortaleza, v. 8, n. 2, jun. 2008, disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482008000200004&lng=pt&nrm=iso> [consultado a 11 de setembro de 2012].

Filmografia:

Alice (2005), Marco Martins, Portugal.

Como Era Gostoso o meu Francês (1970), Nelson Pereira dos Santos, Brasil.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Glauber Rocha, Brasil.

Non, ou a Vã Glória de Mandar (1990), Manoel de Oliveira, Portugal.

Um Filme Falado (2003), Manoel de Oliveira, Portugal.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Os autores

Adriano Messias de Oliveira é doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)/bolsista Fapesp, onde desenvolve a tese “Todos os monstros da Terra: o bestialógico fantástico pós-2001”. É pesquisador visitante convidado pelo Departamento de Psicanálise da Universidade Paris 8. Mestre em Comunicação e Sociabilidade (UFMG), graduado em Jornalismo e em Letras. Autor de cerca de 30 livros de literatura fantástica para crianças e adolescentes, tendo recebido diversos prêmios.

Ana Catarina Pereira é jornalista, licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Direitos Humanos pela Universidade de Salamanca, com equivalência ao grau concedido pela Universidade da Beira Interior, e doutoranda em Ciências da Comunicação nesta universidade. Encontrase a finalizar uma tese sobre teorias feministas do cinema, sendo investigadora do LabCom e bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É co-organizadora da presente publicação.

António Costa Valente é professor auxiliar da Universidade de Aveiro e investigador do ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Dirige, desde 1979, o AVANCA – Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia e, desde 2010, a AVANCA|CINEMA – Conferência Internacional Cinema — Arte, Tecnologia e Comunicação. É produtor e realizador de cinema. **Rita Capucho** é mestre em Estudos Artísticos, com especialização em Estudos Fílmicos e da Imagem, pela Universidade de Coimbra. É dirigente da Debatevolution e membro dos corpos gerentes da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). Integra a Comissão Organizadora da AVANCA|CINEMA – Conferência Internacional Cinema - Arte, Tecnologia e Comunicação, e é produtora editorial do *International Journal of Cinema*.

[Geração Invisível: Os novos cineastas portugueses, pp. 343 - 346]

Caterina Cucinotta é jornalista, licenciada em Estudos Artísticos (vertente Espetáculo), pela Universidade de Palermo, e mestre na mesma área (vertente Cinema), pela Universidade de Bolonha. Trabalhou como assistente de figurinos em várias produções cinematográficas nacionais e encontra-se, atualmente, no último ano de doutoramento em Ciências da Comunicação, na Universidade Nova de Lisboa, com uma tese sobre a *performance* do corpo revestido no cinema português de etno-ficção. É bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia e investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL).

Daniel Ribas é professor assistente no Instituto Politécnico de Bragança e investigador de doutoramento na Universidade de Aveiro, onde prepara a sua tese sobre a identidade nacional nos filmes de João Canijo. Tem publicado sobre a obra deste realizador e sobre o cinema português contemporâneo. É membro da direção da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM). Colabora com o Curtas Vila do Conde — Festival Internacional de Cinema e é editor da Revista *Drama*.

Eduardo Paz Barroso é Professor Catedrático de Ciências da Comunicação na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa, e investigador do centro LabCom, da Universidade da Beira Interior. Como jornalista, trabalhou para diversos órgãos de comunicação social, tendo-se especializado em questões culturais e artísticas. Foi o primeiro diretor do Teatro Nacional de São João e colaborador do Serviço de Bibliotecas e Apoio à Leitura da Fundação Calouste Gulbenkian. É autor de numerosos textos no âmbito da estética, cinema e arte contemporânea, entre eles o livro “A Locomotiva dos Sonhos” (2008).

Érico Oliveira de Araújo Lima, Larissa Souza Vasconcelos e Janaina Braga de Paula são mestrandos no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, na linha de pesquisa em Fotografia e Audiovisual. Integram o Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual (LEEA).

Helena Brandão é licenciada em Ciências da Comunicação, com especialização em Cinema, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em 2008 concluiu o mestrado em Estética e Filosofia da Arte, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) com a tese “Fábrica de Imagens: O Cinema como Arte Plástica e Rítmica”. É doutoranda em Estudos Artísticos — Estudos do Cinema e Audiovisual (FLUL), estando a desenvolver uma tese sobre as novas tecnologias e o cinema português contemporâneo. Trabalhou na Atalanta Filmes, na Zero em Comportamento e no IndieLisboa, bem como em diversas produções cinematográficas.

Josette Monzani é Professora de Cinema nos mestrados de Imagem e Som e Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). É doutorada em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP) e pós-doutorada em Cinema pela Universidade de São Paulo (USP). Editora da revista *Olhar*, do Centro de Educação e Ciências Humanas (UFSCar), é especializada em cinema brasileiro e cinema experimental.

Mariana Duccini Junqueira da Silva é Professora-Visitante do Instituto de Ensino e Pesquisa (Insper, antigo Ibmecc, São Paulo). É doutorada em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com bolsa Capes. Graduada em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho — Unesp (2002) e mestre em Ciências da Comunicação pela mesma Escola (2007).

Paulo Cunha é doutorando em Estudos Contemporâneos pela Universidade de Coimbra e investigador do grupo “Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais” do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, da Universidade de Coimbra. É fundador e dirigente da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) e coordenador do projeto editorial *Nós Por Cá Todos Bem*.

Salomé Lamas é licenciada em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), de Lisboa. Participou no curso de Vídeo Arte do Programa de Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian. É mestre

em Artes Plásticas pelo Sandberg Institute (Amesterdão) e doutoranda em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra. É realizadora de diversos documentários.

Tito Cardoso e Cunha é Professor Emérito da Universidade da Beira Interior e investigador do LabCom. Ensinou também nas Universidades de Coimbra e Nova de Lisboa. É autor dos livros “Silêncio e Comunicação: Ensaio sobre uma retórica do não-dito” (2005); “Argumentação e Crítica” (2004); “Razão Provisória: Ensaio sobre a mediação retórica dos saberes” (2004); “Antropologia e Filosofia: Ensaio em torno de Lévi-Strauss” (2002) e “Universal Singular: Filosofia e biografia na obra de J.-P. Sartre” (1997). É co-organizador da presente publicação.

William Pianco é jornalista e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Já lecionou no Centro Universitário Central Paulista (Unicep), em São Carlos - São Paulo. Atualmente é doutorando na Universidade do Algarve, integrando, como bolseiro de investigação, o Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), na área de Estudos Fílmicos.