

# 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 autor<sup>1</sup>, 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-fílmicas, 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 1863<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>, o teatro em *Fratelli*<sup>4</sup> e *Zwazo*<sup>5</sup>, 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 produtor<sup>6</sup>, 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 assuma 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 vez<sup>7</sup>, 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 fílmica 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](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](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://bloguedelettras.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](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.

┌

|

└

—

—

└

|

┌