

CINEMA EM PORTUGUÊS

XI JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

CINEMA EM PORTUGUÊS

XI JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Cinema em Português.
XI Jornadas

Editores

Paulo Cunha
Manuela Penafria
Fernando Cabral
Tiago Fernandes

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

Imagem da capa

Fotograma do filme *A toca do lobo* (2015),
de Catarina Mourão

ISBN

978-989-654-479-9 (papel)
978-989-654-481-2 (pdf)
978-989-654-480-5 (epub)

Depósito Legal

448352/18

Tiragem

Print-on-demand

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

Covilhã, 2018

© 2018, Paulo Cunha, Manuela Penafria, Fernando Cabral e Tiago Fernandes.

© 2018, Universidade da Beira Interior.

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



Índice

Introdução Paulo Cunha, Manuela Penafria, Fernando Cabral & Tiago Fernandes	9
A representação dos pobres no cinema épico de Glauber Rocha e no de Manoel de Oliveira Renata Soares Junqueira	13
Ensaio e etnografia no documentário contemporâneo Maria Beatriz Colucci & Gabriela Borges Martins Caravela	27
A catarse pela imagem: dois documentários, duas “memórias de família” reveladas Rita Márcia Magalhães Furtado	45
Materialidades do Cinema: a mulher figurinista em Portugal Caterina Cucinotta	57
“We can’t go home again/There’s no place like home...” Os sentidos da descolonização em <i>Paraíso Perdido</i> e <i>Tempestade da Terra</i> Luís Bernardo	71
Do Gesto em António Reis Luís Lima & Alexandra João Martins	87
<i>Uma Abelha na Chuva</i> : Repetição e Diferença Francisco Ricardo Cipriano Silveira	101
A produção cinematográfica na Madeira no início do século XX. O exemplo da <i>Madeira Film</i> e da <i>Empresa Cinegráfica Atlântida</i> Ana Paula Almeida	113
A Literatura cinematográfica moderna na Cinemateca Brasileira Pedro Plaza Pinto	129
Marcas do padrão tecno-estético alternativo na obra do cineasta Franklin Pires Jacqueline Lima Dourado, Luís Nogueira & Thais Souza	143

Introdução

A presente publicação reúne dez das dezanove comunicações apresentadas durante as XI Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 8 e 10 de maio de 2018 na UBI, numa organização conjunta do Departamento de Comunicação e Artes e do Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Mais uma vez, esta edição das Jornadas Cinema em Português trouxe a debate questões atuais e pertinentes para a reflexão sobre as produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em português, procurando reunir esforços para ensaiar hipóteses de leitura conjunta e complementar.

Tematicamente, o presente volume pode ser dividido em três blocos. Um primeiro dedicado ao estudo comparado entre cinema português e cinema brasileiro com textos de quatro investigadores: Renata Soares Junqueira, conferencista convidada desta edição, trouxe um estudo comparativo do filme *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, com *Acto da Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira, salientando um modo de representação das personagens pobres que, sustentado por um método disjuntivo de articulação do discurso cinematográfico; Maria Beatriz Colucci e Gabriela Borges Martins Caravela trazem um estudo sobre documentários contemporâneos portugueses e brasileiros que discute os conceitos de ensaio e etnografia nos filmes-ensaio; e Rita Márcia Magalhães Furtado propõe enfocar o conceito de memória, na especificidade da imagem como catarse nos documentários *Diário de uma busca* (2011), de Flávia Castro, e *A toca do lobo* (2015), de Catarina Mourão.

O segundo bloco, dedicado ao cinema português, reúne cinco textos: Caterina Cucinotta reflete sobre a mulher figurinista no cinema português e sobre as questões de autoria criativa relacionadas com a direção de arte; Luís Bernardo parte dos filmes *Paraíso Perdido* (1995), de Alberto Seixas Santos, e *Tempestade da Terra* (1998), de Fernando D’Almeida e Silva, para averiguar como estes se situam em relação ao passado colonial, à independência das colónias e ao que se conceptualiza diferentemente por descolonização; Luís Lima e Alexandra João Martins refletem sobre a dupla gestualidade (*na e da imagem*) na obra literária e cinematográfica de António Reis; Francisco Ricardo Cipriano Silveira apresenta uma análise estética do filme *Uma Abelha na Chuva* (1972), de Fernando Lopes, e da sua proposta de reconfiguração da noção de eterno retorno através de uma espiral e como isso se articula com um horizonte ainda mais desesperado da ditadura salazarista; e Ana Paula Almeida traz um panorama retrospectivo de duas empresas pioneiras na produção de cinema na ilha da Madeira, a *Madeira Film* de Manuel Luís Vieira e a *Empresa Cinegráfica Atlântida* de Francisco Bento de Gouveia.

Finalmente, no terceiro bloco, o foco é o cinema brasileiro: Pedro Plaza Pinto aborda as relações de Paulo Emilio Salles Gomes com o “grupo dos novos” críticos brasileiros na transição da década de 1950 para a seguinte, nomeadamente o diálogo estabelecido no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo*; e Jacqueline Dourado, Luís Nogueira e Thaís Souza trouxeram o curioso caso do cineasta piauiense Franklin Pires, visto a partir do conceito de padrão tecno-estético alternativo.

A imagem escolhida para a capa desta publicação pertence ao filme *A toca do lobo* (2015), de Catarina Mourão, a quem agradecemos a generosa cedência e autorização.

Por fim, queremos deixar uma palavra de agradecimento a diversas pessoas que tornaram possível a realização da décima primeira edição das Jornadas e a edição da presente publicação. Antes de mais, aos investigadores que partilharam os seus trabalhos, e que muito contribuíram para a qualidade

científica e para o reconhecimento deste evento exclusivamente dedicado às cinematografias faladas em português. Do mesmo modo, estendemos o nosso agradecimento aos moderadores das sessões por também contribuírem para o enriquecimento do debate entre oradores e ouvintes. Não esqueçamos também a presença de centenas de alunos de várias licenciaturas e mestrados ao longo dos três dias das Jornadas.

Institucionalmente, agradecemos o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e a colaboração da *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, em particular ao Tiago Baptista e ao Manuel Deniz Silva, e à Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Ao Magnífico Reitor da UBI, Professor Doutor António Fidalgo, ao Professor Doutor José Rosa, Presidente da Faculdade de Artes e Letras, à Professora Doutora Gisela Gonçalves, Presidente do Departamento de Comunicação e Artes, e ao Professor Doutor Paulo Serra, Coordenador Científico do LabCom.IFP, deixamos uma palavra de agradecimento por todo o apoio e incentivo dados à realização de mais uma edição das Jornadas Cinema em Português. Estamos também muito agradecidos por toda a ajuda e disponibilidade manifestada e prestada pelas Dra. Mércia Pires e Dra. Adelaide Teixeira no trabalho de secretariado, pela Dra. Susana Costa no apoio informático e pela Dra. Cristina Lopes no trabalho gráfico.

Os editores,

Paulo Cunha

Manuela Penafria

Fernando Cabral

Tiago Fernandes

A REPRESENTAÇÃO DOS POBRES NO CINEMA ÉPICO DE GLAUBER ROCHA E NO DE MANOEL DE OLIVEIRA¹

Renata Soares Junqueira²

Resumo: Esta comunicação propõe uma comparação do filme *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, com *Acto da Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira, salientando nas duas obras um modo de representação das personagens pobres (respectivamente pescadores da Bahia e aldeões da Curralha no Norte de Portugal) que, sustentado por um método disjuntivo de articulação do discurso cinematográfico, tende a evitar, à maneira do teatro épico teorizado e cultivado por Brecht, a identificação compassiva ou precipitada do espectador com o *pathos* ou com o pseudo-heroísmo dos protagonistas. Com efeito, através de procedimentos formais como, dentre outros, os enquadramentos insólitos e a teatralização das cenas (a encenação salmodiada no filme de Oliveira; a capoeira e o candomblé no de Glauber Rocha), os dois realizadores provocam nos seus espectadores um efeito de distanciamento que favorece a reflexão sobre a condição dos pobres. Assim, ainda que com graus de engajamento bem distintos, Glauber Rocha e Manoel de Oliveira exploram habilmente formas cinematográficas reveladoras de um intuito político que no cineasta português, todavia, ainda é pouco reconhecido.

1. Este trabalho apresenta-se como resultado parcial do projeto de pesquisa intitulado “O cinema em cena ou a cena no cinema: humanismo e política no cinema épico de Manoel de Oliveira e Glauber Rocha”, apoiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) com Bolsa de Produtividade em Pesquisa e pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) com Auxílio à Pesquisa.

2. Renata Soares Junqueira é Professora Titular do Departamento de Literatura na Universidade Estadual Paulista (UNESP, Brasil), *campus* de Araraquara. É líder do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia e Cinema (GPDC).

Palavras-chave: Manoel de Oliveira; Glauber Rocha; Cinema épico; Barravento; Acto da Primavera.

Comparar o cinema de Manoel de Oliveira (1908-2015) com o de Glauber Rocha (1939-1981) tem sido para mim um desafio deveras estimulante. A proposta tem provocado em alguns estudiosos brasileiros de cinema e audiovisual manifestações de incredulidade na sua viabilidade, quando não uma irritação, mal encoberta, com a suposta impertinência da comparação pretendida. Isso porque à primeira vista parece não ter cabimento comparar um cineasta burguês, como foi Manoel de Oliveira – “um esteticista”, segundo algumas das alegações que ouvi em várias circunstâncias –, com um artista tão fortemente engajado e revolucionário como Glauber Rocha. Para superar essa desconfiança é preciso aceitar a pertinência de um olhar analítico que esmiúce na produção oliveiriana a dimensão política que as formas da sua linguagem cinematográfica implicam.³ Proponho, pois, nesta ocasião cotejar dois filmes realizados no princípio da década de sessenta: *Barravento* (1961) e *Acto da Primavera* (1963). O meu intuito é demonstrar como a representação dos pobres se faz, em ambos, por meio de um método disjuntivo de articulação do discurso cinematográfico que tende a evitar, à maneira do teatro épico de Brecht, a identificação compassiva ou precipitada do espectador com o pseudo-heroísmo ou com o *pathos* das personagens. Tal efeito de distanciamento, antípoda ao propósito catártico do discurso dramático, se alcança nas duas películas através de uma deliberada desnaturalização das cenas: ação, gestos e falas são ostensivamente artificiais, implicando sistematicamente o canto e a dança em *Barravento* e a salmodia em *Acto da Primavera*. Creio, pois, ser apropriado chamar de épico esse cinema.

Veremos, com efeito, como os dois realizadores articulam, em forma épica, os mesmos elementos essenciais à caracterização da pobreza: corpo humano (com destaque, em ambos, para pés, pernas e mãos), trabalho e religião.

3. Ainda que seja imprescindível distinguir, obviamente, o grau de comprometimento político que se revela em cada uma das duas filmografias aqui discutidas. Manoel de Oliveira dizia, em entrevistas, que não era um homem político, mas sim um humanista.

Barravento

Começamos pelo filme brasileiro, que teve estreia em 1961, altura em que, no rescaldo da revolução cubana, os movimentos políticos de esquerda ganhavam no Brasil um fôlego que motivaria, como se sabe, a reação das forças conservadoras e o golpe militar de 1964 com a instauração de uma ditadura que durou 21 anos.

Glauber retrata uma pequena comunidade de pescadores negros do litoral baiano, na Praia de Buraquinho. A ideia é mostrar o dia-a-dia de homens e mulheres negros e pobres, a sua força de trabalho explorada pelo empresário que lhes empresta a rede de pesca e o seu misticismo empecendo a libertação que o título desde logo anuncia: barravento, metáfora da desejada revolução, é um temporal que varre a praia toda para dar à comunidade a oportunidade de renovar a vida. Isto só ocorre, no entanto, quando o protagonista, libertando-se finalmente das peias religiosas, morre como herói casto para renascer como homem comum. É preciso proceder à desmistificação do herói para que o homem comum, liberto do peso de crenças religiosas cristalizadas, possa incitar a comunidade à revolução, convencendo-a de que para mudar a vida é preciso que sejam os homens a agir em vez de ficarem à espera da ação dos deuses.

Tendo assim como meta revelar a urgência de conscientização política, o filme desenrola-se girando sobre o eixo constituído de duas linhas de força antagônicas: a da consciência crítica e a do obscurantismo religioso. Isto se revela formalmente já no início, quando se alternam planos dos pescadores puxando a rede coletiva e ritualmente, ao som do atabaque e de uma cantiga popular, com outros em que se apresenta a personagem de Firmino Bispo dos Santos (interpretado por Antonio Pitanga), que vestido a modo de malandro (calça, paletó e sapatos brancos) regressa ao seu lugar de origem, vindo da cidade grande que o preparou para a vida, com o objetivo de lançar na pequena comunidade piscatória o germe da revolução. Os planos alternam-se numa estrutura de contrastes: se o som que embala os pescadores é o do atabaque e o das vozes cantantes, o que acompanha a chegada de Firmino

é de samba; enquanto os pescadores exibem os corpos semi-nus, vestindo apenas calções e sendo enquadrados em planos próximos que lhes captam a força das pernas no movimento de tirar a rede do mar, por outro lado Firmino entra em cena com roupa citadina.

Quando se encontram, Firmino empenha-se desde logo em fazer ver aos ex-companheiros que a vida que levam é miserável porque são explorados pelo patrão. A partir de então apresenta-se o drama da comunidade nos seus elementos essenciais: os pescadores são liderados por um místico Mestre (Lídio Silva) que exerce forte ascendência sobre o mais forte pescador da praia, o jovem Aruã (Aldo Teixeira), consagrado com voto de castidade a Iemanjá, deusa africana do candomblé, rainha do mar. Protegido pela deusa, Aruã deve manter-se casto para garantir à comunidade a sorte na pesca. O jovem, revestido assim do estatuto de herói, não concorda com as excessivas concessões que o Mestre faz ao patrão, proprietário da rede, mas também não se sente encorajado a confrontá-lo. Dentre as mulheres, duas destacam-se: Cota, namorada de Firmino, e Naína, jovem branca – a única mulher branca na comunidade – que se sente à margem do grupo e que, por nutrir por Aruã um sentimento amoroso, é frequentemente submetida aos rituais de dessexualização de Mãe Dadá, a mãe de santo que quer consagrá-la também a Iemanjá.

É a esse pequeno mundo fechado, arcaico e místico, que regressa Firmino decidido a iluminar a comunidade (lembre-se que ele vem todo de branco e que a sua primeira aparição se dá ao pé de um farol), incitando-a a libertar-se do obscurantismo e rebelar-se contra a exploração do patrão. A sua estratégia, para tanto, consiste em mostrar a todos que Aruã é um homem comum, sem quaisquer poderes sobrenaturais. Por isso convence Cota a seduzir o dito filho de Iemanjá.

Consumada a sedução, o corpo sexuado de Aruã é exibido em grandes planos que lhe destacam o rosto, o pescoço e os ombros numa montagem⁴ que os associa, por contiguidade, ao tronco hercúleo de um coqueiro que a

4. Montagem feita aliás por Nelson Pereira dos Santos, falecido recentemente no Rio de Janeiro.

câmera capta em movimento de “L”, focalizando-o de baixo para cima até mostrar as nuvens anunciando o barravento. Não me demoro comentando essa associação do corpo varonil de Aruã com o falo gigante que o coqueiro representa porque Ismail Xavier (2007: 21-51) já analisou detalhadamente essa sequência de planos para chegar à interpretação segundo a qual o corpo sexuado de Aruã provoca o barravento.

Se quisermos fazer mais uma analogia com teatro, podemos dizer que essa leitura pressupõe uma perspectiva psicológica artaudiana, à Teatro da Crueldade, que se formula assim: a primeira grande revolução é a do sujeito que logra libertar-se de si mesmo, dos seus entraves psíquicos e sexuais. Iniciando-se sexualmente, Aruã rompe as amarras que o deixavam submisso às ordens do Mestre e está pronto para deixar a praia e ir experimentar a vida na cidade, onde pretende trabalhar e ganhar dinheiro para então voltar à comunidade e resgatar Naína da tutela da mãe de santo. Antes, porém, é preciso que, em combate, ele seja derrotado por Firmino, que assim cumpre a missão de desmistificar o heroísmo e a suposta superioridade sobrenatural do protegido de Iemanjá.

Fica clara, portanto, a mensagem política do filme: o trabalhador só se libertará da exploração da sua mão-de-obra quando superar as forças ideológicas que o constroem também como indivíduo, na sua vida privada. No caso de Aruã e da comunidade a que pertence, essas forças visam à manutenção do analfabetismo e do obscurantismo religioso como fatores de alienação da população.

Para que essa mensagem cumpra o seu propósito de esclarecimento e conscientização do espectador, Glauber Rocha opta pela forma épica, buscando o efeito de distanciamento através da desnaturalização das cenas mais significativas da diegese pela inserção sistemática de canto e dança no plano da expressão, como ocorre na apresentação da comunidade retratada pelo trabalho coletivo de puxar a rede; na introdução de Firmino como elemento distinto, que regressa para transformar a vida dos pescadores; na reinserção de Firmino no grupo através de uma roda de samba marcada pela sensuali-

dade do corpo em movimento;⁵ no confronto de Firmino com os homens da comunidade, simbolicamente expresso nos dois momentos em que ele joga capoeira, tendo num deles Aruã como adversário; nos rituais de candomblé em que Mãe Dadá e as suas assistentes dançam para dessexualizar a jovem Naína, consagrando-a a Iemanjá. Em todas essas expressões o corpo está associado ora ao trabalho, ora à sexualidade, cabendo aos místicos Mestre e Mãe Dadá (à religião, portanto) a incumbência de reprimir nos corpos a rebeldia sensual que Firmino vem atizar.



Fig. 1 – Ritual de candomblé, com canto e dança, no terreiro de Mãe Dadá.



Fig. 2 – O combate decisivo entre Firmino e Aruã é estilizado em capoeira.

5. Firmino, como agente revolucionário, vem estimular na comunidade o movimento de liberação sensual, seja na roda de samba, seja na sua relação com Cota, seja quando convence a amante a seduzir Aruã.

Sublinhe-se, contudo, a ambiguidade do discurso cinematográfico de Glauber Rocha, já notada por críticos atentos como Jean-Claude Bernardet (1967) e Ismail Xavier (2007). Se por um lado é evidente que o cineasta vê o obscurantismo religioso como empecilho ao desenvolvimento social, por outro lado ele parece aderir à mundividência religiosa quando condena Cota, a mulher sedutora, a morrer afogada no mar de Iemanjá, lançada violentamente às águas pelo barravento depois de ter roubado a castidade de Aruã. Sacrificar a mulher que desencanta o herói e o situa no plano real dos homens falíveis e mortais não é fazer inoportuna concessão à crença religiosa segundo a qual a mulher que tocasse em Aruã deveria sofrer a fúria da deusa? O mesmo se pode dizer do barravento: é ele uma manifestação natural da fúria de Iemanjá, que perde o filho casto, ou uma metáfora da revolução que a libertação sexual de Aruã desencadeia? Outra incongruência está no fato de que a primeira estratégia de Firmino para desmistificar Aruã é encomendar contra ele um trabalho de macumba. A personagem que se diz esclarecida apela ao sobrenatural para tentar obter sucesso na sua missão revolucionária. E o próprio Aruã, depois de adquirir plena consciência da miséria em que vive a sua comunidade, a primeira coisa que faz é “afastar-se dela” (BERNARDET, 1967: 77) para ir individualmente à cidade buscar recursos para uma vida melhor. Por isso Jean-Claude Bernardet diz de *Barravento* que é um filme que propõe uma “política de cúpula” (Ibidem: 73): de olho em interesses pessoais primeiramente, o líder popular sempre se afasta, no Brasil do Cinema Novo (de 1958 a 1966), da comunidade que lidera. Sublinhem-se, enfim, estas observações para que se não pense que Glauber Rocha foi um revolucionário sem hesitações.

Acto da Primavera

E agora passemos ao filme de Manoel de Oliveira, realizado num momento em que a ditadura de Salazar estava plenamente consolidada. Nessa película em que os simples ocupam lugar central como intérpretes numa representação da paixão de Cristo – o mais simplesmente exemplar dentre os simples e humilhados –, a opressão do homem pelo homem e a reação da natureza contra o homem são consideradas de um ponto de vista religioso,

como consequências do pecado original. Jesus Cristo surge para redimir a humanidade, mas esta ainda não é capaz de compreender os seus atos e a sua mensagem. A explicação do sofrimento humano é, pois, aparentemente diferente da que se vê no filme de Glauber, que aponta com clareza para a exploração da força de trabalho.

Mas em última análise não são também só os pobres, os simples campônios que vemos suar para ganhar a vida no filme português? Relembremos.

No princípio do filme, antes de ter início a representação, propriamente dita, da paixão de Cristo, mas já depois de termos ouvido, acompanhando imagens de uma natureza apaziguada – de um agricultor tocando uma junta de bois que puxam um arado, e da terra mondada e sulcada, pronta para o cultivo –, uma voz *over* dizendo os versículos iniciais do primeiro capítulo do Evangelho de João – “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus (...) E a luz resplandece nas trevas, e as trevas não a compreenderam” –, deparamo-nos com diversos planos soltos e contíguos, que não se inter-relacionam senão tematicamente: dois camponeses lutando entre si com pedaços de paus e, em paralelo, dois touros, ataçados pelos homens, agredindo um ao outro com os chifres; um cavador cuja enxada em movimento parece sulcar o azul do céu; um burro preso por um cordel, zurrando como se tivesse sede – o que contrasta com o plano seguinte, que mostra um rio de abundante caudal, insinuando ali uma espécie de castigo de Tântalo –; um pescador lançando a rede; uma jovem camponesa pelejando para desentrelhar dos cabelos um ramo de arbusto; um homem plantando videiras – tudo sugerindo precisamente o tema da perda do paraíso pelo homem pecador, que por ter pecado vive agora num mundo de trabalho árduo e de violência. Essa espécie de prólogo, que revela a montagem, por justaposição, de pequenas narrativas truncadas, fragmentárias, parece anunciar já a principal intenção do realizador nesse filme, qual seja, a de evitar, quer pela fragmentação quer por meio de outros recursos

disjuntivos que lembram muito a cena épica de Brecht, uma identificação emocional do espectador com o que na tela se passa.⁶

Em seguida, a dimensão supostamente real dos moradores da aldeia de Curalha preparando-se para a representação do *Auto da Paixão* na Quinta-Feira Santa fundir-se-á com a dimensão ostensivamente fictícia, da própria representação, quando a jovem que interpreta a samaritana sai de casa para ir buscar água – deixando o marido, em casa, com o olhar cúvido depois de a ter visto vestindo a sua teatral roupa de cores gritantes – e ao pé do poço encontra-se com Jesus, que lhe pede: “– Dá-me de beber”. O salto da sede do marido cobiçoso para a sede de Jesus, sem solução de continuidade, é já insinuante e faz o espectador pensar. Com o cântaro bojudo à cabeça – sugestão simbólica do corpo feminino –, a jovem atravessa a aldeia captando ainda outros olhares masculinos que se voltam para o seu corpo antes de ela chegar ao poço de cuja água Jesus quer beber. O desejo sexual é, pois, sublimado, diferentemente do que ocorre no filme brasileiro, que todavia também explora tematicamente a questão da sublimação religiosa da energia sexual.

Na sequência, a convocação eufórica da samaritana, que grita a todos que venham ver “o Messias prometido”, funde-se com o toque de tambores que anunciam o princípio do *Auto* que os aldeões representarão. Todos então acorrem para assistir ao espetáculo: crianças sujas; uma menina deficiente que se arrasta nos degraus de uma escada de pedra; um menino nu com barriga verminosa; a velha engelhada, que não se cansa de alisar os seus longos cabelos brancos; e também gente de mais recursos como o *playboy* com luvas de pelica que chega de automóvel com a namorada e outros modernos turistas que vão à aldeia atraídos pela tradição do *Auto*. Entrecruzam-se,

6. Isto aliás aplica-se não só a *Acto da Primavera* mas a toda a obra cinematográfica de Oliveira, que costumava dizer que “no sentido mais lato da palavra, os meus filmes são, sem dúvida, filmes políticos, na medida em que deles ressalta a verdade dos acontecimentos, a verdade das coisas” e que “o meu ponto de vista é, precisamente, de pôr o espectador dentro, na caixa e na acção. Assim, o espectador passa de uma atitude passiva e manipulada para uma atitude activa em que ele próprio deve tirar as suas conclusões e fazer a crítica do que vê”. [Manoel de Oliveira em BAECQUE & PARSI, 1999: 35/127.] Qualquer semelhança desta postura com a de Brecht no seu teatro épico provavelmente não é mera coincidência.

nesse movimentado princípio de representação teatral, o plano dos soldados romanos que prenderão Jesus e que se preparam para o posicionamento cênico – plano da representação, portanto –; o dos aldeões e o dos turistas que se aproximam da cena para assistir à peça – plano da plateia do *Auto* –; e ainda o do realizador Manoel de Oliveira e dos seus assistentes de realização – plano da filmagem que também se inicia.

Essa deliberada barafunda distancia o espectador do filme, advertindo-o de antemão para uma ambiguidade crucial que, ao cabo, dificulta a sua identificação emocional com a paixão de Cristo: onde exatamente se situa, nesse filme, a fronteira entre a ficção e a realidade? Qual será o propósito de apresentar a própria realidade como ficção? E mais: quem é Jesus? É o homem que usa vestes de cores gritantes – azul e vermelho – e peruca visivelmente artificial – como todas as demais personagens do *Auto*, aliás, que à vista dos espectadores lançam mão de acessórios de figurino como perucas e barbas postiças – e que atua num cenário feito de papelão colorido? Ou será Jesus o próprio aldeão que o interpreta e que, no desfecho da película, levanta-se da cadeira do barbeiro da aldeia e, devidamente barbeado – já sem máscara, digamos –, anuncia de braços abertos alguém que “aos três dias ressurgirá”? Não será o filho de Deus um homem comum, que oportunamente representa todas as vítimas da opressão e da iniquidade humanas? Afirmativas são as respostas para estas últimas questões, segundo a interpretação que ora passo a expor.

Nesse filme tudo o que Oliveira faz para patentear aquilo que é potencial específico da linguagem do cinema em comparação com a do teatro acaba funcionando eficientemente como elemento disjuntivo no âmbito de uma composição diegética que pretende evitar a absorção do espectador pela identificação emocional com o que há de dramático na paixão de Jesus Cristo, valorizando o distanciamento crítico de quem assiste ao filme e recusando a hipnose ilusionista tão cara ao cinema de Hollywood.⁷ O filme

7. Note-se a gritante diferença entre a paixão de Cristo segundo Manoel de Oliveira e aquela que Hollywood aplaudiu em 2004 no dramático e sanguinolento filme de Mel Gibson.

pactua, assim, com a forma épica, não-dramática, no sentido brechtiano destes termos. Alguns desses recursos disjuntivos merecem destaque: os enquadramentos inesperados em *close-up*, a fala salmodiada das personagens, a criação de anacronismos etc. Por exemplo, há um anacronismo tão evidente que logo levanta a suspeita do espectador: a mulher de Pôncio Pilatos escreve uma carta para o marido usando uma moderna caneta esferográfica num tempo em que nem o papel existia ainda. Também chama atenção a alternância dos tempos passado, presente e futuro em planos que interseccionam a vida de Cristo com a iminente chegada do homem à lua e a criação da bomba atômica. Há, aliás, uma sequência muito significativa em que Jesus, repudiando a conduta oportunista e desrespeitosa dos vendilhões do templo de Jerusalém, derruba de uma prateleira diversos frascos contendo líquidos coloridos – bebidas, supostamente – que, ao caírem, provocam uma combustão que gera fumaça branca, como num passe de mágica. Ali qualquer semelhança com a futura explosão da bomba atômica, que veremos, aturdidos, no desfecho da película, não é de modo algum uma simples coincidência. E não por acaso é precisamente no plano das bebidas combustíveis que o diabo faz a sua primeira aparição na diegese – como se fosse obra dele a combustão dos tais líquidos coloridos –, quando surge para impelir Judas a vender Jesus pelos trinta dinheiros. Note-se, pois, que a questão do capital e da ganância que ele provoca é primordial e perpassa de ponta a ponta a tessitura da película, aderindo com vigor à base da questão religiosa e da ética de inspiração cristã.

Quanto à maneira de falar das personagens, que falam como quem entoia um cântico religioso,⁸ é preciso dizer que ela impede a identificação emotiva dos espectadores com o sofrimento de Jesus, de sua mãe e dos apóstolos porque as personagens – interpretadas não por atores profissionais mas pelos habitantes da aldeia da Curalha, gente simples e de poucos recursos materiais – dizem o texto do *Auto da Paixão* com as suas vozes não treinadas, excessi-

8. O filme é, de fato, quase inteiramente cantado. A experimentação com a música e o ritmo seria aprofundada por Oliveira na sua película de 1988, *Os canibais*, filme de formas ainda mais radicalmente épicas.

vamente estrídulas e dissonantes, impostadas com um amadorismo teatral que é habilmente explorado pelo cineasta.

Mas o que mais importa, por ora, salientar quanto à forma desse filme são os seus enquadramentos em *close-up*, alguns absolutamente inesperados, nada convencionais. É principalmente assim que Manoel de Oliveira ensina aos espectadores do seu filme que o cinema é diferente do teatro porque no cinema o realizador pode dirigir para onde quiser o olhar do espectador, ao passo que, no teatro, quem assiste à peça tem a liberdade de olhar para a cena toda e fixar os olhos onde bem entender, sem contudo poder desfrutar do olhar aproximado, *em pormenor*, que só a técnica do cinema viabiliza. É com experimentada consciência desta distinção que o cineasta explora ali o *close-up*, exibindo, com frequência que muito nos impressiona, detalhes de partes do corpo humano, especialmente os pés do protagonista. É surpreendente a fixação da câmera nos pés de Jesus quando o que se esperava ver de perto era o seu rosto e a expressão facial da paixão. Do ponto de vista semântico isso tem uma intenção provável: a insistência em mostrar os pés descalços do redentor sugere o seu desprendimento dos bens materiais, a sua simplicidade. Do mesmo modo, no momento do lava-pés é filmado em plano-detalle o pé sujo e maltratado de Pedro, que Jesus se curva para lavar solidária e amorosamente. Esses enquadramentos sugerem o verdadeiro ideal cristão, que se contrapõe à ganância dos vendilhões do templo e dos que traem a amizade por dinheiro e esmeram-se na arte de ludibriar.

Um sentido menos ostensivo, contudo, pode deduzir-se da persistente fixação da câmera nos pés de Jesus em momentos cruciais da diegese. A dialética de exibição e ocultação facial que Oliveira adota possivelmente para envolver em *ambiguidade* o seu protagonista, aliada ao impressionante realismo das imagens fragmentárias que marcam o início e o desfecho⁹ da

9. Pouco antes do defecho surgem diversas imagens justapostas em rápida montagem e a preto e branco, as quais ciclicamente nos remetem à estrutura fragmentária do princípio do filme e ao tema da perda do paraíso. Só que agora o que se vê são imagens verdadeiramente infernais da era moderna: a explosão da bomba atômica; um foguete sendo lançado; homens em guerra com armas letais; crianças e adultos, vítimas de guerras, com os corpos inteiramente queimados, desfazendo-se.

película, sugere talvez uma intenção de retratar Jesus como homem comum – sem traços faciais singulares –, embora solidário e generoso, que se identifica com os “pobres de espírito”, “os puros de coração” e “os que sofrem perseguição por amor da justiça”, como narrado no filme – os simples, enfim, do evangelho de Mateus, que Oliveira cita também. Daí a sugestão final de ser Jesus de novo renascido o mesmo homem rústico que interpreta o Cristo no *Auto* e que, agora barbeado, anuncia a sua própria ressurreição, ou a sua renovação. A esperança da redenção renova-se nesse filme de Manoel de Oliveira, assim como se renova, a cada primavera, a bela amendoeira florida que, sob um céu esplendorosamente azul, encerra o filme. Mas quem poderá decidir como renovar este mundo são os espectadores. É a eles que cumpre responder à pergunta que Pilatos, encarando a câmera, lança no término da narrativa e que fica sem resposta: “– Dizei ora: que farei?”.

Algumas conclusões

Concluamos então a comparação. Se o filme de Glauber Rocha é evidentemente político – ainda que se trate, segundo Jean-Claude Bernardet, de uma política de cúpula –, o de Manoel de Oliveira não deixa de indicar a grande problemática que está na origem de tantas atrocidades e de tanto sofrimento para a humanidade: o *dinheiro* – não aquele que se ganha com o trabalho árduo e honesto que se vê no princípio do filme, mas o que se obtém sem trabalho, insidiosamente, visando ao lucro fácil –, eis o grande mal. A cena da expulsão dos vendilhões do templo e do diálogo entre Judas e o diabo é, pois, fulcral, tematicamente articuladora de toda a diegese e elo de ligação semântica entre os fragmentos iniciais do filme e os do desfecho, que mostram as consequências catastróficas da ganância levada a extremo. Em última análise, é sobre exploração e lucro que versam as duas películas, tendo a de Manoel de Oliveira o necessário cuidado de falar sem provocar excessiva desconfiança da censura salazarista.

Referências bibliográficas

- BAECQUE, Antoine de; & PARSI, Jacques (org.) (1999). *Conversas com Manoel de Oliveira*. Tradução de Henrique Cunha. Porto: Campo das Letras.
- BERNARDET, Jean-Claude (1967). *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- XAVIER, Ismail (2007). “Barravento: alienação versus identidade”, in XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.

ENSAIO E ETNOGRAFIA NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

Maria Beatriz Colucci¹ & Gabriela Borges Martins Caravela²

Resumo: Esta investigação discute os conceitos de ensaio e etnografia nos filmes-ensaio realizados entre 2006 e 2016, em diálogo com as obras e as concepções de cinema a que remetem. Consideramos que são obras que transitam entre subjetividade, experiência pública e pensamento, evidenciando sua construção social e etnografia experimental. Argumentamos que tais filmes mobilizam nosso olhar para (re)pensar nossas relações com as imagens do mundo e com as imagens do cinema.

Palavras-chave: Ensaio fílmico; Documentário; Subjetividade; Experiência; Etnografia.

1. Apresentação

Este trabalho tem como foco o documentário contemporâneo em língua portuguesa, especificamente os ensaios fílmicos que trazem narrativas de si, lançados no Brasil e em Portugal entre 2006 e 2016. O levantamento das obras documentais em longa-metragem foi feito com base nos dados de mercado divulgados, no Brasil, pelo Observatório do Cinema e Audiovisual – OCA/ANCINE, e em Portugal pelo Instituto do Cinema e Audiovisual – ICA. Buscamos problematizar, nas obras, os conceitos de ensaio fílmico e etnografia, relacionando-os tanto ao

1. Maria Beatriz Colucci é Professora Associada da Universidade Federal de Sergipe (UFS, Brasil), do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual e do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, vinculado ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCine), onde atualmente desempenha a função de coordenadora.

2. Gabriela Borges Martins Caravela é Professora Adjunta na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF, Brasil) e atua como professora permanente e coordenadora do PPGCOM.

processo de realização como à elaboração teórica dos cineastas acerca de seus filmes e do próprio cinema.

Foram relacionados até o momento 41 filmes, dentre produções brasileiras e portuguesas. Neste trabalho, dialogamos com os primeiros dados da amostra, numa reflexão que foi estruturada de forma a destacar marcas de identidades e contrastes culturais. As análises privilegiaram as fontes diretas, ou seja, os próprios filmes e as manifestações orais e escritas dos cineastas, sendo os títulos organizados em duas categorias, que sintetizam as principais preocupações da investigação: 1) “Em nome de si, do pai e da família” e 2) “Políticas de autorrepresentação”³, conforme Tabela 1.

A	Em nome de si, do pai e da família	B	Políticas de autorrepresentação
1	A toca do lobo (2015)	1	Abaixando a máquina 2: no limite da linha (2016)
2	Gipsofila (2015)	2	Martírio (2016)
3	Volta à terra (2015)	3	Branco sai, preto fica (2014)
4	Os dias com ele (2014)	4	As hiper-mulheres (2013)
5	Hélio Oiticica (2014)	5	A cidade é uma só? (2013)
6	Uma passagem para Mário (2013)	6	Mataram meu irmão (2013)
7	Elena (2013)	7	E agora, lembra-me? (2012)
8	Por que vc partiu? (2013)	8	5 x pacificação (2012)
9	Rapsódia armênia (2013)	9	Corumbiara (2011)
10	Francisco Brennand (2013)	10	Cartas de Angola (2011)
11	A última vez que eu vi Macau (2013)	11	Luto como mãe (2010)
12	A música segundo Tom Jobim (2012)	12	Do luto à luta (2007)
13	Marighella (2012)	13	Abaixando a máquina: ética e dor (2006)
14	Constantino (2012)	14	Oxalá cresçam pitangas (2006)
15	Otto (2011)		
16	É na Terra, não é na Lua (2011)		
17	Samba que mora em mim(2011)		
18	Diário de uma busca (2011)		
19	Walachai (2011)		

3. A pesquisa “Autorrepresentação e identidade social no documentário brasileiro” definiu a base da categorização proposta aqui (COLUCCI & ANJOS, 2014).

20	Com que voz (2011)
21	Diário de Sintra (2007)
22	Santiago (2007)
23	O mundo em duas voltas (2007)
24	Person (2007)
25	Adeus, até amanhã (2007)
26	A odisseia musical de Gilberto Mendes (2007)
27	A mochila do mascate (2006)

Tabela 1 – Levantamento fílmico: documentários 2006 a 2016.

Optamos, neste trabalho, por situar teoricamente o campo de estudos para, em seguida, destacar, do conjunto de filmes, os elementos que julgamos relevantes no estudo feito.

2. O ensaio fílmico entre subjetividade, experiência e pensamento

Para falar das imagens de si e suas inúmeras formas, entre subjetividade, experiência e pensamento, retomamos brevemente Foucault (1983). Ao explicar a escrita de si dos cadernos de nota como veículo importante da subjetivação do discurso, Foucault destacou que eram “equipamentos de discursos a que se pode recorrer” (FOUCAULT, 1992: 136), apontando para sua relação exterior, com os outros, com o mundo, pois reuniam “fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória” (Ibidem: 135) e constituíam memória material das coisas lidas, ouvidas e pensadas, oferecidas a outras pessoas depois.

Para Timothy Corrigan (2011), o ensaio fílmico requer um modelo de análise mais apropriado a sua configuração específica de subjetividade e experiência. Mas adverte que não basta somente colocar uma “consciência individual diante e dentro da experiência”: tem que ser uma “consciência ativa e assertiva que se testa, desfaz ou recria por meio da experiência, incluindo as experiências da memória, do argumento, do desejo ativo e do pensamento reflexivo”. Desta forma, “aninhado na ação textual do filme, o sujeito en-

saístico torna-se o produto de expressões experienciais mutáveis, em vez de simplesmente o produtor de expressões” (CORRIGAN, 2015: 34).

A ideia de uma consciência ativa que cria expressões mutáveis aparece na reflexão de Elinaldo Teixeira (2015) que também analisa os ensaios fílmicos de forma mais específica, como um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea, ao lado das ficções, dos documentários e dos filmes experimentais, dada sua singularidade de “forma que pensa”. Para Teixeira, o ensaio é o que resta da experimentação consigo e com as ideias, materializado em “peça audiovisual polissêmica, polimorfa e polifônica” (Ibidem: 194).

A cineasta Marília Rocha Siqueira (2006) refletiu sobre esse caráter informe e experimental do filme-ensaio: “forma que pensa, se pensa, se ensaia e se experimenta; um meio de expressão em que a matéria se modula juntamente com o pensamento; ou, ainda, uma forma que, enquanto se faz, se revela e questiona como e porque está produzindo” (Ibidem: 28). Siqueira destaca o papel fundamental da montagem, que possibilita a conversação entre os vários elementos do filme e tem como base uma grande coleção de materiais, temas, espaços e tempos para experimentar.

Assim, nossas discussões apontam para uma dimensão autocrítica e mutável do filme-ensaio, e de abertura desse sujeito ensaístico para um constante refazer-se e para o outro (CORRIGAN, 2011). Falamos de um “cinema engajado no mundo”, como descreve Jean-Louis Comolli, no clássico artigo “Sob o risco do real”, incluído no livro *Ver e Poder* (2004). Conforme Comolli, ao escapar dos roteiros prontos e submeter-se às pressões do “real”, o documentário surge como potência real deste mundo. “O projeto documentário se forja passo a passo, esbarrando em mil realidades que, na verdade, ele não pode nem negligenciar nem dominar” (COMOLLI, 2008: 174-75), mas, ao mesmo tempo, precisa enfrentar. Ou: “Longe da ‘ficção totalizante do todo’, o cinema documentário tem, portanto, a chance de ocupar-se apenas das fissuras do real, daquilo que resiste, daquilo que resta...” (Ibidem: 172).

Siqueira também fala sobre esse risco do real, ressaltando que a forma do ensaio “mantém um traço de tentativa, de uma escrita exposta ao risco, que carrega consigo algo indisciplinado, responsável por evocar grande liberdade tanto na escolha dos temas como entre eles e sua abordagem formal” (SIQUEIRA, 2006: 37). Ou: “Os ensaístas são cineastas errantes, que se permitem guiar pelo acaso e pelos objetos que os atraem. Seu desgoverno faz com que as etapas, normalmente fixas, de produção do filme também sejam livremente modificadas e colocadas em movimento” (Ibidem: 45).

3. Etnografia experimental, arte, política e partilha

Da mesma forma que tratar do conceito de ensaio no cinema, falar de etnografia é lidar com campo de vastas contribuições científicas, das relações de origem entre imagem e antropologia, e desta com o cinema. O termo etnografia é utilizado aqui não no sentido de uma técnica de investigação específica, mas num sentido mais largo, como forma de pensar e escrever sobre a cultura, como “predisposição cultural mais geral que passa através da antropologia moderna e que essa ciência compartilha com a arte e a escritura do século XX”, conforme James Clifford (CLIFFORD, 2001: 153).

O pesquisador Michael Renov (1999), que usou a expressão etnografia doméstica para falar sobre certos filmes, quando perguntado sobre o porquê de usar o conceito no documentário, respondeu que considera escrever parte da etnografia, “não importa se você fizer isso com um lápis ou com a câmera, é basicamente o mesmo. Sempre houve esse encontro, o protocolo pode variar, mas sempre há um encontro entre um e outro, seja ou não um encontro reconhecido não importa, ele ainda existe” (PINTO, 2005).

A proximidade dos filmes-ensaio às autobiografias reforça essa relação entre a experiência vivida e a expressão da subjetividade, mas o que os diferencia é apontado por Marília Rocha, a partir de Luiz Costa Lima: se ambos partem do destaque ao eu, eles se diferenciam por seus temas, pois enquanto a autobiografia trata de uma vida que se confessa, o ensaio...

[...] se reporta à vida sobre a qual se reflete. Em lugar do testemunho da própria vida, constituído frequentemente pela descrição de feitos ou ações externas ao sujeito que narra, para o ensaio, só importam os fatos externos na medida em que expressam uma interioridade (SIQUEIRA, 2006: 32-33).

Pensando de forma mais específica, na importância da experiência para o tema do ensaio fílmico, buscamos apoio nos estudos de Catherine Russell (1999) para explicitar sua noção de etnografia experimental. Segundo ela, uma vez que o cinema de ensaio constitui uma exposição própria do universo pessoal do cineasta e também envolve o filme, comportamentos, atitudes, culturas ou experiências humanas, representados e reinterpretados, essa realidade filmada, não é uma realidade dissociada da experiência (RUSSELL, 2011).

Russell enfatiza as relações próximas entre autobiografia e etnografia, que para ela compartilham um “compromisso com o real”. Ela fala de um tipo de “autobiografia étnica”, a qual defende ser reconhecida como um modelo da etnografia contemporânea (Cf. FISHER & MARCUS, 1996). Conforme a pesquisadora, o fato de não ter uma forma fixa, de estar em constante mudança, explica o caráter experimental que se torna etnográfico quando o cineasta compreende que sua “história pessoal está envolvida em formações sociais maiores e processos históricos. Assim, a identidade não é mais um ‘eu’ transcendental ou essencial que é revelado, mas uma ‘encenação da subjetividade’, uma representação de si mesmo como uma performance” (RUSSELL, 2011: 02). Sua formulação, neste sentido, encontra Bill Nichols (2005), para quem o cinema reflexivo que surge no cinema moderno é essencialmente performático. Russell continua: “A politização das identidades pessoais é frequentemente interpretada em meio a vários discursos culturais, étnicos, nacionais, sexuais, raciais ou de classes. O eu ‘na história’ torna-se desestabilizado e incoerente, um lugar de pressões e articulações discursivas” (RUSSELL, 2011: 02).⁴

4. La autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videasta entiende su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos. La identidad ya no es

Considerando as discussões feitas sobre o ensaio fílmico observamos, por fim, como a arte se torna política, no sentido discutido por Jacques Rancière (1985): a arte, assim como a política, tem capacidade de construir ficções ou “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2005: 59). Desta forma, o cinema documentário não é político simplesmente porque trata de temas considerados políticos, mas porque, como explica Rancière – em formulação que desenvolve em diversas obras –, consegue reconfigurar o sensível comum a partir de uma “partilha do sensível”: “Um mundo ‘comum’ não é nunca simplesmente o *ethos*, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possíveis”. (Ibidem: 63).

4. Imagens de si: entre memórias e afetos e as políticas de autorrepresentação

Os 41 filmes relacionados na amostra uma preponderância numérica dos documentários da Categoria 1, *Em nome de si, do pai e da família*, com 27 filmes. Grosso modo, esta categoria definiu os filmes de busca, aqueles em que o tom de carta e diário é mais explícito e intencional. São filmes servem à (re)elaboração das memórias afetivas; o eu é familiar, pessoal, circunscrito ao núcleo familiar, mesmo quando se trata de um personagem público e político, como é o caso de Marighella, no documentário homônimo de Flávia Castro (2011) ou de Glauber Rocha, em *Diário de Sintra* (2009), pois a relação familiar prevalece. Em *Diário de Sintra*, Paula Gaitán dialoga com as últimas imagens de Glauber, rememorando o tempo que a família viveu em Portugal, em 1981. Filme poético, mistura filmagens feitas em viagem a Sintra à antigas imagens familiares gravadas em Super8 e fotografias.

un “yo” trascendental o esencial que es revelado, sino una “puesta en escena de la subjetividad”, una representación de sí misma como una performance. En la de politización de lo hijo de las identidades personales, interpretado con frecuencia en medio de varios discursos culturales, ya sean étnicas nacionales, sexuales, raciales y clases sociales en base de.

Entretanto, mesmo tais filmes contêm etnografias experimentais importantes, como os portugueses *A toca do lobo* (2015), de Catarina Mourão, e *Gipsófila* (2015), de Margarida Leitão, obras reunidas no Indie Lisboa de 2015. No primeiro, Margarida filma a avó, no segundo Catarina filma a mãe, em busca do avô. Catarina afirmou explicitamente, em relação à *Toca do lobo*, sua dimensão ensaística, mas ressaltou seu caráter experimental e sua singularidade: “Acho que ‘A Toca do Lobo’, é filme, é cinema e tem documentário e ficção. Tem também uma dimensão ensaística e autobiográfica... agora não sei se é importante por ‘A Toca do Lobo’ dentro de uma toca”. (Catarina Mourão cit. in. FERREIRA, 2016). O sentido de uma etnografia experimental também é reconhecido pela cineasta: “Há múltiplas questões que o filme levanta. Desde a procura da verdade à forma como cristalizamos memórias, como podemos revê-las”, diz. Nesse sentido, reconhece que o filme vai além de sua família, e elabora esse voltar-se para si, após uma carreira sólida como documentarista, abordando o outro: “Optar por falar sobre nós ou sobre o eu, se não for um exercício de puro narcisismo, tem a vantagem de podermos ir mais fundo, porque também há uma certa arrogância quando estamos só a filmar o outro, e achamos que podemos filmar o outro” (Ibidem).

O Festival Indie Lisboa de 2015 marcou um momento de grande produção de ensaios de si. Além de *A toca* e *Gipsófila* outras ficções documentais portuguesas também trazem narrativas de si, como *Os olhos de André* (2015), de António Borges Correia, e *Uma rapariga da sua idade* (2015), de Márcio Laranjeira, além do mineiro *Ela volta na quinta*, de André Novais. Sobre essas ficções documentais é preciso lembrar ainda de outras duas produções “mineiras” que participaram da edição 2016 do Indie, as co-produções luso-brasileiras, *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha, e *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2015), de José Barahona, ficções que também tematizam as relações Brasil e Portugal.

O filme de Marília Rocha, *A cidade onde envelheço*, dialoga com essa noção de ensaio, tema de sua dissertação de mestrado. Para a pesquisadora, assim como diz Corrigan, os ensaios fílmicos reafirmam a importância da

experimentação e ultrapassam os limites estritos de um eu unitário, definido e individual para atingirem uma dimensão de exterioridade, pluralidade e diferenciação (SIQUEIRA, 2006). Em *A cidade*, a preparação da equipe e dos atores levou em conta o acaso, como informa Marília: “Era preciso estar pronto para o acaso, para gerar instabilidade à ficção” (...) “Isso era mais importante do que a decupagem, texto, cenário – trabalhávamos com tudo isso, mas sempre agregando uma boa dose de descontrole.” (Marília Siqueira cit. in. GARRET, 2017). O posicionamento da cineasta reflete a ideia de abertura ao real, tal como discutida aqui.

A realizadora também reconhece que sua história pessoal influenciou no interesse pelo tema, pois passou a infância se mudando de uma cidade para outra até se fixar em Belo Horizonte, Minas Gerais. Para ela, isso talvez explique seu interesse particular nas personagens nômades, sempre em busca de um lugar para si, e o foco nesse processo de se estabelecer e se encontrar em cada lugar (Ibidem). O contexto mostrado em *A cidade* é o mesmo do período de produção do filme, da crise econômica portuguesa, entre 2010 e 2013, quando temporariamente se inverteu o fluxo de imigração, que seguia tradicionalmente da América Latina em direção à Europa, trazendo ao Brasil milhares de jovens portugueses em busca de oportunidades de trabalho. Para Marília, “há aí um terreno riquíssimo de relações históricas e culturais, mas também um universo de conflitos, complexos e fantasias de ambos os lados, que são uma ótima matéria para o cinema.” (Ibidem)

No período estudado, observamos um crescimento significativo na produção dos ensaios fílmicos, especialmente a partir de 2013, ano emblemático para o recorte proposto, com 10 produções relacionadas, cerca de 24% do total da amostra. Os números confirmam a predominância do ensaio no audiovisual contemporâneo. Em relação à produção brasileira, ressaltamos uma peculiaridade que é uma produção concentrada na região Sudeste do país, sendo os realizadores, em sua maioria, integrados a famílias de artistas e intelectuais, com razoável estrutura financeira e condições de acesso aos meios de produção, como mostra o gráfico a seguir.

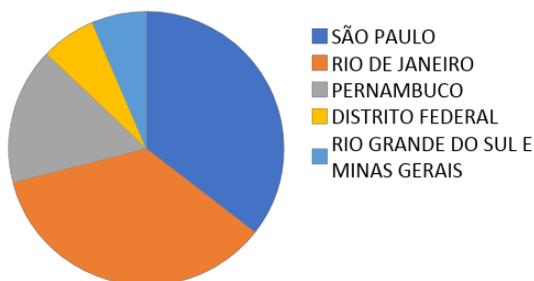


Gráfico 1 – Amostra de documentários brasileiros - divisão por estado da produção

Os números demonstram que as histórias visibilizadas pelo cinema brasileiro, mesmo com grande variedade de temas, não representam a diversidade dos estados, como os da região Norte e Nordeste. Na amostra, do total de filmes brasileiros somente oito não foram produzidos em São Paulo e no Rio de Janeiro, estados que lançaram 21 títulos no período estudado, o que corresponde a mais de 90% do total de filmes brasileiros da amostra. Nos oito títulos que foram produzidos fora do eixo Rio-São Paulo destacam-se o trabalho do Vídeo nas Aldeias, com três títulos produzidos, sendo dois de Vincent Carelli, e as produções do Coletivo de Cinema de Ceilândia, CeiCine, no Distrito Federal, que realizou os dois documentários ficcionais de Adirley Queirós. Sobre estas produções, incluídas na Categoria 2, *Políticas de Autorrepresentação*, onde o “eu” se apresenta ainda mais “engajado no mundo”, trataremos a seguir.

Os três filmes produzidos pelo projeto *Vídeo nas Aldeias* foram *Corumbiara* (2009) e *Martírio* (2016), ambos de Vincent Carelli, e *As hiper-mulheres* (2013), de Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. Os filmes de Carelli fazem parte de uma trilogia em construção, estando o último, *Adeus, capitão*, em fase de finalização. Para Carelli os três filmes são uma espécie de “balanço de vida feito pelo mesmo indigenista e cineasta”, pois são casos extremos e emblemáticos da realidade indígena brasileira, que ele acompanhou durante toda a vida:

A primeira filmagem de *Corumbiara* foi em 1986. Já a de *Martírio*, em 1988; e a primeira filmagem do *Adeus, Capitão* foi também em 1986. Foram histórias que eu acompanhei, que eu me envolvi pessoalmente. São casos diferentes. Um é genocídio de 500 anos de contato, o outro, um genocídio contemporâneo e o último é uma história mais complexa, um grupo que quase é extinto e depois vira o jogo, se recupera, ganha autonomia, mas é devastado pelos grandes projetos da Amazônia, como a Hidrelétrica Tucuruí e a Ferrovia de Carajás (Vincent Carelli cit. in VILAR, 2016).

O *Vídeo nas Aldeias* (VNA) é um projeto brasileiro pioneiro de audiovisual centrado na formação de cineastas indígenas, criado por Vincent Carelli em 1986, em Pernambuco, que se tornou exemplo do uso do vídeo com função referencial e política. Carelli conta que o projeto nasceu Integrado ao Centro de Trabalho Indigenista (CTI), sendo que a ideia surgiu de um experimento realizado com os índios Nambiquara. “O ato de filmá-los e deixá-los assistir o material filmado foi gerando uma mobilização coletiva. Diante do potencial que o instrumento apresentava, esta experiência foi sendo levada a outros grupos”. O projeto se tornou independente e hoje luta para continuar existindo, considerando a grave situação vivenciada pelos indígenas no Brasil e os inúmeros retrocessos nas políticas públicas brasileiras desde 2016.

Além de centro de produção e distribuição de vídeos, o VNA possui uma escola de formação audiovisual para povos indígenas. A produção audiovisual compartilhada é central nessa trajetória, com inúmeras oficinas de filmagem e de edição realizadas em parceria com ONGs e associações indígenas. O projeto viabiliza aos indígenas o registro e a produção de suas representações imagéticas, o que depois de vários anos de trabalho resultou em formação de vários cineastas e uma representação mais plural dos povos indígenas brasileiros. São, assim, sujeitos do discurso: pesquisam, discutem, registram e editam suas imagens. Essa tomada de poder pela câmera, esse “empoderamento” reforça o caráter transformador dos filmes, pois são

sempre parte de um projeto maior e resultado de processos de reflexão e de aprendizado. E ainda depois de prontos, continuam sendo relevantes, quando colocados à disposição para discussão em outros contextos, outras escolas, aldeias.

Falando sobre *Martírio*, Carelli analisa seu envolvimento com os fatos, que se confundem com a própria história do realizador, tanto neste quanto nos outros filmes de sua trilogia. Segundo ele, o que o assustou em relação ao processo de usurpação das terras dos Guarani Kaiowá foi descobrir um processo oficial muito bem documentado, retratando a ação do Estado brasileiro no processo de exclusão, confinamento e deportação dessa etnia.

O filme tem essa dimensão de situar esse processo na história do Brasil, são mais de 100 anos. Tem, também, uma dimensão pessoal. Eu, como personagem, nesse caso, represento um pouco o papel que a sociedade civil brasileira tem nesse drama que é do Estado, mas cabe aos brasileiros pressionar para uma reparação. É uma questão que não pode ser tratada tecnicamente e juridicamente. É preciso fazer todas essas considerações (Vincent Carelli cit. in. VILAR, 2016).

Outro realizador que se destaca em nosso levantamento fílmico é Adirley Queirós, cineasta de Ceilândia, periferia de Brasília, Distrito Federal, que faz cinema no coletivo e documentário de ficção científica, desafiando até mesmo uma formulação de Comolli, para quem isso nunca poderia existir (COMOLLI, 2008: 170). O Coletivo de Cinema de Ceilândia – CeiCine, foi criado há 15 anos e tem produções premiadas desse diretor, como *A cidade é uma só* (2009), *Branco sai, preto fica* (2014) e o recente *Era uma vez Brasília* (2017). Nessa sua trilogia, o realizador tomou o rumo de um cinema de ficção científica que se apresenta e é indexada como documentário, também “por uma limitação orçamentária e uma limitação de edital”, como ele diz: “Ganho edital de documentário e, às vezes, tenho que tentar convencer as pessoas que o que faço é um documentário, caso contrário elas pedem o dinheiro de volta” (Adirley Queirós cit. in. ALMEIDA, 2015).

Para Queirós, seus filmes falam de memória coletiva, de uma memória que passa por uma linha narrativa muito própria da ficção, o que o aproxima das reflexões feitas aqui: “As histórias são referências muito narrativas. A memória sai disso. Tem início, meio, fim, ponto de virada.” Ele entende por isso que ficcionalizando personagens e histórias atinge melhor o pensamento comum da periferia: “O pensamento da periferia é fundamental quando nasce da espontaneidade, no sentido da emoção. Não que ele não possa ser racional. Mas se você pensar no próprio Racionais MCs, o que eles são senão a poesia em estado latente? O pensamento ali nasce primeiro no estômago” (Ibidem).

Adirley Queirós diz se incomodar, no pensamento da periferia, com certa ignorância em relação aos meios de produção. “A gente possui os meios, mas não temos noção clara do potencial desses meios, porque somos educados para que eles reproduzam os filmes dos caras do centro. Exemplo: Filme de celular. Massa, vamos fazer filme com celular. Aí em vez de fazer um filme foda, o cara vai lá e faz um filme careta.” (Ibidem). Sobre esse modo colaborativo de fazer cinema, Queirós comenta, a partir Branco sai, preto fica: “Todos os filmes foram assim, desde os curtas. Eu não escrevo um roteiro e chamo as pessoas para fazerem aquilo que eu quero fazer. Eu primeiro pergunto para os meus amigos que filmes eles querem fazer. Aí a coisa toda começa.” (Adirley Queirós cit. in. VELOSO, 2016). Tal afirmação nos confronta com o cinema feito pelas periferias e com as potencialidades do ensaio-filmico e do documentário para ampliar de fato a diversidade desses lugares de realizador e espectador. Como escreve Queirós, ao final de *Branco sai*: “A nossa memória fabulamos nois mesmos”. Tal preocupação também é reforçada em muitas falas de Carelli que, como dito, formou gerações de cineastas indígenas.

Outro exemplo de processo de construção colaborativo que dialoga com essa noção de uma etnografia experimental, memória coletiva e abertura ao risco é o documentário *Luto como mãe* (2010). Construído coletivamente a partir da participação em organizações e associações comunitárias, o docu-

mentário surge de um projeto de pesquisa-ação sobre mulheres e violência armada no Rio de Janeiro, realizado em parceria com o CESeC/Universidade Cândido Mendes. A história do documentário começa em 2006, quando o diretor Luís Carlos Nascimento foi convidado a transformar em filme os depoimentos da pesquisa. A partir daí foram selecionados três casos, considerados pelas mães como representativos do grupo. O documentário concentra-se, então, no ocorrido em três chacinas: Mães de Acari (1990); Caso Via Show (2003) e Chacina da Baixada (2005), fazendo referências também à Chacina da Candelária (1994) e a de Lins de Vasconcelos (2001).

As histórias são apresentadas pelas próprias mães, e as falas são priorizadas, assim como as imagens que mostram o grupo de mães em passeatas, manifestações, julgamentos e homenagens, entremeadas a imagens de arquivo de jornais impressos e telejornais, em narrativas singulares que convergem para o mesmo foco: a morte de jovens, em sua maioria negros e pobres, por uma polícia truculenta, e a falta de uma política pública de segurança que não esteja voltada somente ao controle social. “Aqui o filme, ao singularizar os casos, opera também numa convergência de narrativas que reforça seu argumento: denunciar a impunidade e manter viva a memória dos filhos, vítimas inocentes” (COLUCCI & ANJOS, 2014: 30). Para Nascimento, que acompanhou, de 2006 a 2009, oito personagens principais, mulheres que filmaram, dirigiram e roteirizaram suas narrativas, o filme pretendia contar essas histórias, servindo “como fonte de informação para a sociedade e mobilização para a luta delas, podendo desencadear ações vindas da sociedade, de mobilização colectiva” e, a partir daí, uma mudança na realidade (PRESSBOOK LUTO COMO MÃE, 2009: 11).

Para finalizar, destacamos três produções portuguesas, que mereceriam um aprofundamento que infelizmente não foi possível fazer aqui. É o caso de *Cartas de Angola*, de 2011, de Dulce Fernandes, sobre as relações entre portugueses e cubanos que lutaram no país; e do filme *Oxalá cresçam pitangas – histórias de Luanda*, uma co-produção Portugal e Angola de 2006, de Ondjaki e Kiluanje Liberdade, escritos e cineasta angolano, respectivamente. O último destaque fica por conta do filme *E agora, lembra-me?*, um

emocionante relato do realizador português Joaquim Pinto sobre a vida com o HIV, nesse filme que é uma espécie de diário de pesquisa realizado durante uma experiência médica, mas que toca em questões sociais e políticas fundamentais, questionado nosso posicionamento e valores diante do mundo.

Enfim, ao refletirmos sobre a predominância do ensaio e do documental no cinema contemporâneo, dialogamos com uma enorme variedade de expressões audiovisuais que, considerando o acesso mais ampliado aos meios de produção, catalisam, transformam e amplificam vozes e experiências diferentes na contemporaneidade. Gerar sentidos no comum, refletir sobre um cinema menor ou mínimo, mas essencial ao falar do cotidiano, das relações e dos afetos, numa busca sincera pelo olhar do outro, pelo transitório, pelos deslocamentos, encontros e desencontros, tudo isso parece ser possível ao filme-ensaio que se abre aos riscos. É essa dimensão do mutável que nos fez olhar para os filmes aqui relacionados e sentir que há muitas histórias aguardando nas frestas, para irromper em novas experiências de vida e pensamento.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Carol (2015). “Entrevista Adirley Queirós”, in *Fora de Quadro*, março. Disponível em: <<https://foradequadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica/>>. Acedido em 23-I-2017.
- CLIFFORD, James (2001). *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- COLUCCI, Maria Beatriz; & ANJOS, Alinny Ayalla Cosmo dos (2014). “Luto como mãe e as políticas de autorrepresentação no documentário brasileiro”, in *Quebrada: vídeo e movimentos sociais*. São Paulo: Cinusp, vol.6, pp. 125-145.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008). *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- CORRIGAN, Timothy (2015). *O filme ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas/SP: Papirus.

- FERREIRA, Nelson (2016). “Entrevista com Catarina Mourão”, in *Deus Me Livro*, 12-XI. Disponível em: <<http://deusmelivro.com/cine-ou-sopas/entrevista-catarina-mourao-12-11-2016/>>. Acedido em 8-VIII-2017.
- FISHER, Michael; & MARCUS, George (1996). *Anthropology as Cultural Critique. An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FOUCAULT, Michel (1992). “A escrita de si”, in *O que é um autor?* Lisboa: Passagens.
- GARRET, Adriano (2017). “Cinema de deslocamentos: Marília Rocha fala sobre *A cidade onde envelheço*”, in *Cine Festivais*. São Paulo, 13 fev. Disponível em: <<http://cinefestivais.com.br/cinema-de-deslocamentos-marilia-rocha-fala-sobre-a-cidade-onde-envelheco>>. Acedido em 15-VIII-2017.
- NICHOLS, Bill (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas/SP: Papyrus.
- PENAFRIA, Manuela; SANTOS, Ana; PICCININI, Thiago (2015). “Teoria do cinema vs teoria dos cineastas”, in *Atas do IV Encontro Anual da AIM*. Covilhã: AIM, pp. 329-338.
- PRESSBOOK LUTO COMO MÃE (2009). *Pressbook do documentário Luto como mãe*. Rio de Janeiro: Cinema Nosso; TV Zero; Jabuti Filmes. [pdf]
- PINTO, Iván (2011). “Entrevista a Michael Renov”, in *La fuga*. in: <<http://www.lafuga.cl/entrevista-a-michael-renov/461>>. Acedido em 18-VII-2017.
- RANCIERE, Jacques (2005). *A partilha do sensível. Estética e política*. Rio de Janeiro: ed.34.
- RENOV, Michael (1999). “Domestic Ethnography and the Construction of the ‘Other’ Self”, in RENOV, M.; & GAINES, J. *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RUSSELL, Catherine (2011). “Autoetnografía: viajes del yo”, in *La fuga: Revista de Estudios de Cine*. Santiago/Chile, Dossier Outono 2011. Disponível em: <<http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>>. Acedido em 30-VIII-2017.

- RUSSELL, Catherine (1999). *Experimental ethnography: the work of film in the age of vídeo*. Durham: Duke University.
- SIQUEIRA, Marília Rocha de (2006). *O ensaio e as travessias do cinema documentário*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. Belo Horizonte: FAFICH/UFMG. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/VCSA-6WLHMK>>. Acedido em 5-II-2017.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.) (2015). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec.
- VELOSO, Josafá M. Gabiarrá (2014). “Entrevista Adirley Queirós”, in *Gabiarrá, Niterói*, n. 6, 14-VIII. Disponível em: < http://www.uff.br/gabiarrá/edicao_06/pdf/13-entrevista-josafa-veloso.pdf>. Acedido em 20-V-2016.
- VILAR, Fillipe (2016). “Vicent Carelli: o público revela a dimensão do que você fez”, in *Revista Cardamomo*, Recife/PE, 28-X. Disponível em: < <http://www.revistacardamomo.com/vincent-carelli-o-publico-revela-a-dimensao-do-que-voce-fez/>>. Acedido em 22-XII-2016.

A CATARSE PELA IMAGEM: DOIS DOCUMENTÁRIOS, DUAS “MEMÓRIAS DE FAMÍLIA” REVELADAS

Rita Márcia Magalhães Furtado¹

Resumo: O objetivo desse trabalho é focar o conceito de memória, na especificidade da imagem como catarse em dois documentários, a saber: *Diário de uma busca*, de Flávia Castro, e *A toca do lobo*, de Catarina Mourão. O trabalho tomará como referência a memória familiar, um fato que desencadeia uma busca por uma verdade a partir de uma memória viva, mas ocultada por uma série de circunstâncias, enquanto verdade social. A questão colocada por ambas as diretoras, é o aprisionamento de um fato revelado pela imprensa. A verdade, desaprisionada pela potência da imagem fílmica, parte dos fatos obscuros, até então tidos como verdadeiros porque expostos na mídia. Em ambos temos a necessidade dessa partilha da memória simplesmente para que esta signifique algo ou faça algum sentido. É como se o real – aprisionado nas imagens dos filmes, para depois, através da imanência da sequência escolhida por elas, o que na análise fenomenológica poderíamos chamar de manifestação –, promovesse uma catarse das realizadoras manifestada também em nós espectadores. A coragem da exposição de uma verdade até então restrita a um âmbito privado, demonstra a força do trabalho dessas duas realizadoras dos filmes aqui abordadas nesse estudo.

Palavras-chave: Cinema; Imagem; Memória; Catarse; Documentário.

1. Rita Márcia Magalhães Furtado é Professora Associada na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, atuando nas licenciaturas e no Programa de Pós-Graduação em Educação, vinculada à linha de pesquisa Cultura e Processos Educacionais.

“Ver a imagem é aceder, no visível, ao que o transborda e esvazia ao mesmo tempo. O visível não contém a imagem, assim como o que é finito não contém o infinito, o visível é marca, vestígio de uma presença incomensurável. O visível é abandonado por aquilo que mostra. Ver uma imagem é aceder à abertura do visível no seio do próprio visível, é propor ao olhar a imanência de uma ausência.” (MONDZAIN, 2015: 65)

Cinema na primeira pessoa: o documentário como memória coletiva e singular

O documentário é um gênero cinematográfico que se reinventa constantemente, desde o seu surgimento com as primeiras imagens de registro do cotidiano dos irmãos Lumière. Nessa tentativa de reinvenção, ao longo dos últimos cem anos, ele transita por adjetivações como cinema verdade, cinema narrativo, cinema do vivido, cinema direto, cinema auto reflexivo e cinema de dispositivo. De qualquer modo, o documentário sintetiza uma cultura da memória, em suas dimensões histórica, coletiva, subjetiva e singular. O filme documentário traz a ambiguidade que é a de nos colocar como espectadores de sua memória, produzida e explicitada na narrativa restrita e delimitada que se pretende, ao mesmo tempo em que dialoga com as memórias a longo prazo, trazidas por nós, espectadores.

Considerado como “a margem” dos gêneros, por vários críticos, o documentário recebe inúmeras críticas desde seu surgimento, que é concomitante ao próprio processo de instauração do cinema. Dentre as críticas a esse gênero, encontramos em Siegfried Kracauer, o seguinte argumento:

Poderia se supor que eles [os documentários] têm a pretensão de nos apresentar o mundo tal qual este é. Mas o que acontece é justamente o contrário. Isola-nos da vida, que unicamente nos diz respeito, acumulam o público com uma tal quantidade de observações indiferentes, embotando o que é realmente importante. Um dia destes o público tornar-se á completamente cego. (...) (KRACAUER, 2013: 332)

Kracauer aponta para a monotonia presente no pluralismo das imagens que têm na sequência de registros de hábitos cotidianos dos mais variados espaços, “um modo vazio de pensamentos”. Faz sentido a posição de Kracauer visto que ele elege o filme de ficção como a possibilidade mais premente de vinculação ao real.

Até chegarmos ao estilo que nos interessa aqui, que é o documentário narrado na primeira pessoa, as condições de produção dos filmes do documentário moderno, que surgem na segunda metade do século XX, com a novidade da câmera que incorpora o som sincrônico e a criação dos aparelhos portáteis, mudam-se – e se ampliam –, dando origem ao chamado cinema direto. A intervenção de quem o realiza é mínima, para aumentar a possibilidade de capturar a realidade de modo mais real possível. É a partir de Jean Rouch, com seu modo inovador de fazer cinema, vinculando-o a múltiplas referências – antropologia, surrealismo – que outras possibilidades se apresentam. A improvisação, o acaso, o sonho e a atuação do próprio diretor, apontam para uma nova vertente do filme que engloba a observação e registro do real, e recria a história capturada com seu olhar e seu argumento relatada em voz *off* e/ou *over*. Assim para Comolli, há uma questão importante:

Seria preciso ver aí, nessa nova tendência do cinema documentário ao ensaio filmado na primeira pessoa, uma resposta à generalização do espetáculo e mesmo aos modos de funcionamento dos meios de comunicação, dos quais são praticamente banidos a assinatura, o autor, o ponto de vista subjetivo, a arbitrariedade de uma voz singular, a distinção de uma escrita? A primeira pessoa denota essencialmente a preeminência do sujeito no homem dos tempos atuais, ela se abriga sob a sua autoridade, expõe-no. Exposto, o sujeito adquire forma e força, afirma uma dimensão de liberdade e de crise, e assim resiste na medida do possível à vontade de “despersonalização” prevalente na circulação das informações-mercadorias: “objetividade” dos especialistas, prática do copidesque nos jornais, padronização das formas de informação, da reportagem, dos especiais sobre temas da atualidade. (COMOLLI, 2015: 183)

Ao avançar em suas variações, ao longo do século XX, o documentário assume outras “roupagens”, partindo de sua vinculação com a antropologia à apropriação de imagens de arquivo. Isso se dá com o surgimento das mídias móveis. A partir dos anos 90, a película, por seu alto custo e seu caráter artesanal, é cada vez menos usada e o acesso direto a plataformas de pesquisa que permitem acessar seus bancos de imagens e de dados modifica significativamente os modos de se fazer um documentário. O uso de imagens “terceirizadas”, como o fez Harun Farocki, é cada vez mais frequente, sobretudo com o crescimento do acervo e o aperfeiçoamento das técnicas de conservação dos museus e cinematecas.

Mas quando o(a) cineasta se propõe a contar uma história, seja através de entrevistas, ou de outra forma de narrativa, a distância entre entrevistador(a) e entrevistado(a), mediada pela câmera, gera um certo vínculo com os personagens entrevistados ou abordados. No entanto, Lins e Mesquita assim falam da montagem do documentário: “Trata-se de uma operação de “subtração” de tudo o que não lhe parece essencial, de um exercício de eliminação que exige muito esforço e uma postura extremamente ativa, que pensa, repensa e discute o que está sendo produzido, distante de qualquer passividade ou submissão diante do real.” (LINS & MESQUITA, 2008: 18)

A partir dessas considerações, propomos como objetivo desse trabalho, enfocar o conceito de memória, na especificidade da imagem como catarse em dois documentários, a saber: *Diário de uma busca*, de Flávia Castro e *A toca do lobo*, de Catarina Mourão. O trabalho tomará como referência a memória familiar, um fato que desencadeia uma busca por uma verdade a partir de uma memória viva, mas ocultada por uma série de circunstâncias, e legitimada enquanto verdade social.

Diário de uma busca: entre o acontecimento e a lembrança

O filme *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro, relata a tentativa desta em desvelar o enigma que até então permeava a morte seu pai, o jornalista Celso Afonso Gay de Castro, militante comunista, morto em um cenário

que envolvia, segundo a polícia, uma situação de roubo. Celso e um amigo entraram no apartamento do alemão Rudolf Goldbeck, suposto ex-oficial da Gestapo que morava em Porto Alegre, e é morto em circunstâncias ainda não esclarecidas, junto à justiça brasileira. Ao perceber a chegada dos policiais, ele teria se matado. Flávia diz: “Durante muito tempo, pensar no meu pai, significava pensar em sua morte. Como se, pelo seu enigma e pela sua violência, ela [a morte] tivesse apagado a sua história, e junto com ela, parte da minha vida.”

A diretora faz sua escolha de montagem, intercalando as cenas curtíssimas editadas com imagens em preto e ausência de som nas passagens destas. Essa escolha é uma tentativa de preservar o seu próprio limite ao lidar com a situação que pretende enfocar, a morte do pai, e ofertar ao espectador um tempo para “respirar”. Resgatamos aqui a citação de Jean-Louis Comolli, em seu livro *Ver e poder: a inocência perdida*:

o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. (COMOLLI, 2008: 173)

Em *Diário de uma busca*, passado e presente estão interligados pelo esquecimento, a lembrança e o acontecimento. Essa possibilidade de intercalar as temporalidades se dá através da montagem que, estabelecendo cortes ao mesmo tempo em que inscreve lembranças, também projeta o futuro proposto pela imaginação. Didi-Huberman ao focar as diferenças contidas nas singularidades de um filme, alerta para o excesso de manipulações que desfiguram a imagem quando o cineasta, na ânsia de sua capacidade de síntese anula a potência fenomenológica de manifestação desta. Ele diz:

A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não

quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite aceder às *singularidades* do tempo e, por conseguinte, à sua *multiplicidade* essencial. (DIDI-HUBERMAN, 2012: 156)

Apesar da dor da ausência, há uma alegria vibrante das pessoas que fazem seus relatos da convivência com Celso: a mãe de Flávia, a tia, os amigos e seu irmão Joca. A sutileza do afeto na abordagem de um tema tão duro como o exílio, transborda na seguinte cena relatada por ela, quando de uma das saídas de seu pai para o exílio:

Uma mala aberta sobre a cama. A mãe jogando as roupas dentro. Meu pai indo e vindo. Faço perguntas, mas não entendo a viagem de repente, no dia do aniversário do pai. Ninguém viaja no dia do seu aniversário. O silêncio deles me irrita e revelo então a lista de presentes que ele não ganhará pois não vai estar conosco. Me pai sorri, mas não me responde...

Ao final do filme, Flávia chora ao ler a carta deixada a ela pelo pai. E o filme se encerra nos deixando a sensação de interrupção, de um vazio estético que incomoda pela primazia dos fatos. Esse envolvimento da diretora com o próprio filme, toca no limite ético da presença. Encontrar a justa medida, em estando nele, não o protagonizar. Mas nesse caso específico, parece impossível não se envolver na e com a história. Assim, como nos diz Andrés di Tella, em *O documentário e eu*:

Qualquer pessoa com um mínimo de experiência sobre o que seja fazer um documentário tem consciência de que diante da câmera de um documentarista sempre há atuações (encenações). Sem pretender ingressar em uma discussão complicada, seria possível inclusive aceitar o argumento de que na vida cotidiana todos encenamos e assumimos identidades mais ou menos fictícias, dependendo das circunstâncias. (DI TELLA, 2005: 72)

A toca do lobo: entre a consciência e o esquecimento

A toca do lobo, documentário de Catarina Mourão, é uma dessas imersões no real, balizadas por excertos de imaginário. Passado e futuro invadem

a tela num diálogo intergeracional: mãe e filha da diretora falam sobre os sonhos numa conversa informal, mas reveladora, não apenas dos limites do inconsciente, mas também pela costura a ser feita para o tecido final do filme, unindo cada fragmento através do que é omitido e do que é revelado.

As ausências do avô e as memórias reveladas sobre suas internações em hospitais psiquiátricos conduzem Mourão ao percurso de desvendamento. Ao assistir ao programa do arquivo de uma rede televisiva portuguesa na qual o avô fala sobre sua coleção de saquinhos de cachimbo, ele cita que suas netas é que brincarão com os saquinhos. O nome por ele escolhido para nomear a neta ainda inexistente naquele momento, é Catarina, nome coincidente com o da diretora desse filme cuja mãe afirma nunca ter visto antes essa reportagem, e, portanto, não sabia do gosto de seu pai por esse nome. Daí, Catarina Mourão diz: “Entre sonho e memória fui encontrar meu avô no arquivo da televisão portuguesa. Um programa de 1967, chamado Clube dos Colecionadores. Sinto que ele estava a querer falar comigo e a envolver-me em seu mundo.”

Nesse sentido, as memórias cristalizadas que são revisitadas por Mourão e por sua mãe, nas especificidades de cada elemento de uma trama familiar de Tomaz de Figueiredo, parecem revelar que “o quintal” de Catarina contém “um mundo”.

A fotografia também assume um certo protagonismo no filme de Mourão, e apresenta-se como possibilidade de ligar o passado e o presente numa mesma cena, reforçando o que lemos em Barthes, sobre a imagem fotográfica: “falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado “não está lá”, do outro, “mas isso totalmente esteve”): imagem louca, com *tinturas* de real.” (BARTHES, 1984: 169).

Observemos as seguintes afirmações feitas por ela no filme: “*Os álbuns de infância mostram fragmentos de felicidade*”; “*ao ouvir minha mãe sobre as fotografias apercebo-me das ilusões que elas produzem*” O simulacro da cena nas fotografias reveladas ofusca os momentos que a antecedem, na monta-

gem do cenário, no qual a fotografia foi feita: o sorriso ali retido, o aplique do cabelo, a fruteira, a cordialidade que omite as intrigas. José de Souza Martins, em “A vida cotidiana: ocultações e revelações”, diz que a fotografia não é o retrato fiel da sociedade justamente porque condensa a representação social e a memória do fragmento que é, de certa forma, a síntese da sociedade contemporânea. Segundo ele, “a fotografia vai se definindo, no contemporâneo, como suporte da necessidade de vínculos entre os momentos descontraídos do todo impossível, como documento da tensão entre ocultação e revelação, tão características da cotidianidade.” (MARTINS, 2008: 36). Essa alternância e tensionamento das características do real, fortemente capturadas pelo *punctum* se apresentam também na margem da imagem, no irrelevante, no ocasional, no secundário. Assim, para Martins:

A fotografia é a busca do espelho que não mente, da durabilidade, da permanência, da nossa inteireza. De certo modo, na cotidianidade, que é o seu tempo, a fotografia não documenta a vida cotidiana senão nas suas carências e absurdos. O amor pela fotografia é o amor pelo ausente e é luta contra os mistérios da ausência. (Ibidem: 56)

Neta de um escritor de renome, laureado pelo prêmio Eça de Queiroz em 1948 pelo livro *A toca do lobo*, Catarina Mourão busca nessa alternância esquecimento e lembrança dos títulos concedidos com reverência a seu avô, muitas vezes encrustados nas homenagens com os nomes de ruas, resolver – com a aproximação virtual da imagem –, as incógnitas da distância de sua mãe da referência paterna, culminando numa reconstrução da história da família. O filme promove o encontro, através de pesquisa bibliográfica, imagens de arquivo e entrevistas, de Catarina com o avô que ela nunca chegou a conhecer. Talvez tenha sido na evocação de seu nome que a empatia passa a existir, e, por conseguinte, o próprio filme que cruza o onírico com o real.

Os ecos do salazarismo ainda ecoam no filme, em seus silêncios, em suas insinuações. A família da mãe, o tio que foi preso por contestar o regime, a tia que controlou, e se apossou, do espólio do avô são figuras cruciais no filme. A circularidade das situações nos envolve na trama da família.

Acompanhamos o desenrolar misterioso do enredo, como se este representasse também os nossos problemas familiares

Ao propor um olhar distanciado no início do filme, com a adoção dos relatos livres sobre os sonhos, a cineasta se torna cada vez mais testemunha, adotando uma estética da intervenção, em contraposição à estética da observação já adotada. Sendo assim, o filme atravessa o real, com suas incertezas e determinações.

A memória como catarse da imagem

Nos dois filmes, não há um roteiro que defina a sequência, é o envolvimento das cineastas com a memória e a história que define e aponta os rumos da narrativa a ser contada. A entrevista é apenas um dos modos encontrados de constituir o todo do filme. A vida pública dos personagens centrais, motores da história dos dois documentários, o pai e o avô, se articulam com os fatos políticos e os relatos da vida privada. De certo modo, as cineastas vão assumindo um protagonismo paralelo na abordagem, atuando de modo a direcionar o roteiro para a compreensão dos fatos históricos mesclada pelo envolvimento afetivo com suas respectivas referências. Gauthier no texto *A vida da memória*, afirma:

A partir dos anos, o cinema dotado de fala interessa-se não mais apenas pelos vestígios (“Objetos inanimados, vocês têm então uma alma?”), mas sim pelas testemunhas, cuja memória frágil ainda podia ser consultada. O interesse não está na verdade – a não ser para a pesquisa histórica –, mas no próprio funcionamento da memória, considerada uma manifestação da vida que funda a personalidade e o imaginário dos indivíduos e dos grupos. Sua força é, ao mesmo tempo, sua fraqueza, pois ela dinamiza a ação em detrimento da busca intratável da verdade. A história é conhecimento, o documentário é memória; a testemunha é raramente libertada de suas lembranças, e tenta, no mais das vezes, revisitá-las. (GAUTHIER, 2011: 245)

A questão colocada por ambas as diretoras, é a do aprisionamento de um fato revelado pela imprensa. A verdade, libertada pela potência da imagem fílmica, parte dos fatos obscuros, até então tidos como verdadeiros porque expostos na mídia, e aponta para uma busca, seja nos álbuns de família, seja nos arquivos históricos, policiais e psiquiátricos, culminando numa “arqueologia afetiva”. Em ambos estão presentes a política e os livros.

Em ambos temos a necessidade dessa partilha da memória simplesmente para que esta signifique algo ou faça algum sentido. É como se o real, aprisionado nas imagens dos filmes, para depois, através da imanência da sequência escolhida por elas – o que na análise fenomenológica poderíamos chamar de manifestação –, promovesse uma catarse das realizadoras manifestada também em nós espectadores e espectadoras. A coragem da exposição de uma verdade até então restrita a um âmbito privado, demonstra a força do trabalho dessas duas realizadoras dos filmes aqui abordados nessa análise.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- COMOLLI, Jean-Louis (2008). *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- COMOLLI, Jean-Louis (2015). “A ética da imagem”, in YOEL, Gerardo (org.). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify, pp.165-205.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM.
- DI TELLA, Andrés (2005). “O documentário e eu”, in MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (org.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, pp. 68-81.
- GAUTHIER, Guy (2011). *O documentário: um outro cinema*. Campinas/SP: Papirus.
- KRACAUER, Siegfried (2013). *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify.

- LINS, Consuelo & MESQUITA, Cláudia (2008). *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MARTINS, José de Souza (2008). “A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações”, in MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, pp. 33-62.
- MONDZAIN, Marie-José (2015). *Homo spectator: ver-fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro.

MATERIALIDADES DO CINEMA: A MULHER FIGURINISTA EM PORTUGAL

Caterina Cucinotta¹

Resumo: O ponto fundamental da apresentação é de facto suportar a ideia de que estamos a descobrir, pela primeira vez em Portugal, um ofício fundamental para a criação de uma obra cinematográfica. Este ofício traz consigo inovações e tradições entrelaçadas tanto com o cinema quanto com a moda e a alfaiataria: expressões artísticas estas que ficam a expressar-se através do ofício do figurino: formas de arte que através do estudo aplicado transformam-se em técnicas. Quando falamos de técnica, não podemos esquecer também que, ao longo da história do cinema, a figura feminina, se por um lado, era quase totalmente afastada do lado artístico, sobretudo nos primórdios da sétima arte e exceto raros casos de realizadoras mulheres portuguesas, por outro as mesmas tinham mão aberta nos aspetos mais técnicos da criação artística: estou a pensar por exemplo no departamento da montagem e da coloração das películas do cinema mudo. Departamentos definidos como técnicos sempre tiveram muitas vezes, uma maioria quase absoluta de mulheres. Não choca, portanto, o facto de o departamento do figurino em Portugal ter uma maioria quase absoluta de mulheres.

Palavras-chave: Figurino; Direcção de Arte; Técnica; Estudos Feministas; Cinema Português.

1. Caterina Cucinotta é Doutora em Ciências da Comunicação (vertente Cinema) pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa com uma tese sobre Vestuário no Cinema Português de Etnoficção, publicada em 2018 com o título “Viagem ao cinema traves do seu vestuário”. Desde 2017 é investigadora FCT de pós-doutoramento no IHC da mesma Universidade. É coordenadora do GT “Cinema e Materialidades” da AIM onde os estudos sobre Direcção de arte no Cinema Português dos últimos 50 anos se inserem..

Introdução à teoria

A posição da mulher na indústria cinematográfica é uma questão que sempre interessou áreas de estudos feministas, mais cativadas, talvez, com os processos de masculinidade que relegaram a própria mulher a um papel secundário. Quer se fale da mulher cineasta atrás da câmara² como também da representação da mesma à frente da câmara, as questões principais rondam em torno da escassez de realizadoras conceituadas, por um lado, e da concepção de representação da mulher como mero objeto no universo masculino, por outra.

No Cinema Português, existe uma história não contada acerca das mulheres e de um departamento, nesta grande fábrica, onde elas prevalecem, sem sombra de dúvida, desde os primórdios da sétima arte. Com este artigo pretende-se responder a algumas questões relacionadas com o departamento do figurino onde as mulheres sempre trabalharam em prevalência: é uma história paralela à grande história dos cineastas pois até hoje não lhe foi atribuída a devida importância. Ao invés, trata-se de uma história particularmente interessante, feita de grandes profissionais que, paralelamente à realização, à cenografia, ao som e à imagem, cria a parte visual de um filme, mais ligada ao corpo do ator, ligação entre a narração no ecrã e a personificação do espectador nas personagens. Através de entrevistas a figurinistas de cinema que trabalham ou trabalharam em Portugal, visamos abrir as portas de um ofício que em Portugal é protagonizado por mulheres e ao qual, ainda hoje, as próprias figurinistas reconhecem o estatuto secundário de “coisa de mulher”.

A ideia³ foi preencher o vazio que se verifica ao nível informativo, académico e artístico em relação ao figurino de cinema em Portugal. Para conseguir criar algum interesse foi necessário estabelecer alguma bibliografia, seguin-

2. *Cineastas portuguesas. 1874-1956*, coordenado por Ilda Castro, acaba por ser um livro de referência no que se refere ao cinema português feito por mulheres.

3. Em abril de 2017, em colaboração com a colega doutoranda Nivea Faria de Souza, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, empreendemos a iniciativa de entrevistar profissionais do departamento de figurino no cinema português. Conseguimos falar com cerca de 15, entre figurinistas e assistentes, e os resultados serão reunidos em breve numa publicação.

do um pouco o caminho que colegas investigadores italianos e brasileiros foram traçando já a partir dos meados do século passado⁴. É um facto que fora de Portugal exista muita bibliografia sobre o assunto e ao estudá-la e analisá-la para uma eventual comparação, tomamos a decisão de que o primeiro passo seria conhecer as figurinistas portuguesas de perto.

Mas como podemos entender o motivo pelo qual este e outros ofícios femininos inerentes ao cinema foram esquecidos e nunca tiveram o seu justo reconhecimento? A este propósito, podemos fazer uma simples ligação entre o figurino, departamento feminino e a moda. A ideia de um departamento feito só de mulheres, na verdade, começa por ser uma questão ligada à moda mas acaba por criar uma prisão da qual ainda hoje parece difícil sair. Se pensarmos que no resto dos departamentos a maioria dos chefes de setor são homens, logo destacamos anomalias e incompreensões.

Entre as primeiras anomalias, em Portugal parece residir uma estranha e absurda ideia de que qualquer pessoa pode fazer o “guarda-roupa” de um filme e a única característica pedida, de que muitas colegas falaram, é a de saber “fazer milagres”⁵. Portanto, para trabalhar no “guarda-roupa” de um filme, seria necessária uma mulher que tivesse dentro de si o espírito de sacrifício absoluto para conseguir materializar os grandes sonhos do realizador com os poucos meios que a produção lhe pusesse à disposição. O que soa muito como uma espécie de “economia doméstica” que, de acordo com princípios arcaicos e em parte machistas, a maior parte das mulheres foram educadas a saber fazer.

Georg Simmel (1998) e Giuliana Bruno (2002) estão de acordo em afirmar que a moda sempre foi um assunto mais ligado ao mundo das mulheres.

4. Em Itália, o primeiro volume dedicado ao vestuário de cinema é de meados dos anos 1930, tendo sido publicado pela mão do historiador e crítico de cinema Mario Verdone. No Brasil, assistimos com alguma constância à publicação de textos, ensaios e volumes dedicados ao figurino no cinema. Nos últimos anos, os estudos académicos têm abrangido também outros departamentos artísticos definidos como “menores”, como os cabelos e a maquilhagem.

5. As figurinistas entrevistadas falaram muito acerca da desigualdade entre os orçamentos recebidos e os resultados pedidos. Resumiam sempre o esforço criativo com o termo “milagre”.

Para Simmel⁶ o interesse pela moda tem que ver com razões profundas de realização pessoal e profissional:

Parece que por cada ordem de pessoas, aliás por cada individuo, existe um determinado relacionamento quantitativo entre o impulso à individualização e o de confundir-se na coletividade. Consequentemente, se o conseguimento da meta por parte de um impulso está inibido em um determinado sector da vida, este irá à procura d'outro onde alcançar a dimensão de que necessita. Factos históricos também nos aproximam ao conceito da moda como daquela válvula através da qual a necessidade que as mulheres têm de uma certa quantidade de distinção e de relevância pessoal encontra um desabafo quando a sua satisfação está maioritariamente negada em outros sectores. (SIMMEL, 1998: 40-41)

Georg Simmel acaba por não desenvolver este enunciado e encaixa a Moda numa perspetiva de compensação devida a ausência de outros fatores.

A partir de Simmel, Roland Barthes (2009) conseguiu chegar mais além afirmando que para as mulheres a moda sempre foi um assunto cultural de demarcação das funções sócio-sexuais. Nesse sentido resulta importante o aprofundamento da história material dos estilos e de conceitos mais ligados à história da arte. Se olharmos para o figurino no cinema a partir do ponto de vista do elemento Moda, como uma suma de estilos e tendências de dentro para fora do ecrã, como um conjunto de ideias entre o cenário e a personagem vestida, compreendemos logo o quanto ficam distantes aquelas análises separadas e um pouco estanques da presença da roupa no filme como simples confirmação de estados psicofísicos ou como fundamentação das ações indicadas no enredo.

A partir daí, Bruno adere à questão e valoriza a moda como o instrumento usado pelas mulheres para se conhecerem a si próprias, uma espécie de uma ferramenta útil, por um lado, para se apresentarem aos outros de uma

6. O texto desta referência teve três versões: a primeira saiu em 1895, a segunda é de 1904 e a última e definitiva é de 1911. É interessante aqui notar que em 1895 faz a sua primeira aparição o cinema dos irmãos Lumière. Moda e cinema aparecem pois como duas faces da mesma moeda: a modernidade.

forma personalizada e, por outro, para começar uma exploração da sua própria interioridade.

De alguma forma, Bruno afirma e sublinha a relação intrínseca entre a moda e o cinema em termos de “fazer” e em termos de superfície/superficial, tendo em conta a profunda importância das aparências, seja na moda, seja no cinema, ambos elementos da Cultura Visual.

Moving beyond the level of film costume to explore further the interaction between fashion and cinema, it is significant to note the Latin root of fashion – factio – refers to the act of making. The intersection of film – “making” with this other form of making informs the concept of the “fashioning” of space, as well as the psychogeographic routes that are built and traversed in the construction of site-seeing. (BRUNO, 2002: 158)

Juntando este particular ponto de vista de Bruno, podemos começar a entender o interesse das mulheres para a moda não tanto como uma compensação, mas sim como um valor adjunto, espelho de uma curiosidade diferente, sobretudo se comparada com a masculina: mais ligada ao corpo, a um conhecimento de si sempre em movimento. Se a moda começou por ser o espelho da vida moderna, é fácil entender a profunda vontade de movimento, de desenvolvimento e de novas visualidades que as mulheres procuravam e procuram nela.

Não é por acaso que, em 1904, nos primórdios do cinema, Simmel compara a moda à moldura de um quadro, afirma que é a moda que doa caráter à obra de arte e que fixa o espaço à volta. Trata-se de uma afirmação antecipadora dos tempos e tendencialmente cinematográfica da moda que, como elemento da modernidade e tal como o próprio cinema, vive do poder da forma em movimento, “enquadra e mapeia as aparências do corpo, redefinindo sensibilidade e fronteiras energéticas” (BRUNO, 2002: 157)

Seja na moda seja no cinema, existiram duas atividades paralelas que têm a ver, por um lado, com as mulheres e os papéis delas na sociedade e, por ou-

tro, com a parte mais técnica destes ofícios artísticos. Estas atividades são documentadas por fotografias panorâmicas de ateliers das casas de moda onde as mulheres trabalhavam sentadas atrás das máquinas de costura. Imagens estas exatamente conformes aos primeiros documentos visuais de mulheres a trabalhar nos departamentos de montagem e de coloração das indústrias cinematográficas.

É o tal fazer que vem do latim “factio” e que se junta, por um lado, à palavra “fashion” e, por outro, nos acompanha até a *fashionização* do espaço no âmbito cinematográfico.

É uma premissa importante para poder ir à descoberta das figurinistas, das vidas delas, do ofício e desse papel na sociedade atual. Auxilia, e muito, o bom desenvolvimento de uma nova e inovadora conceção do figurino no cinema português. É urgente entender o motivo pelo qual o figurino nunca foi investigado; porque ainda hoje se fala em “trapos”, “roupagens” ou “conjuntos”, deixando de lado a única palavra adequada ao assunto e, por último, as motivações que remaram contra a criação de estudos adequados ou, ao menos, de uma breve historiografia. Em português, a palavra adequada é claramente “figurino”.

Breve esboço de uma primeira historiografia e fixação de termos

A primeira dificuldade que nos surge é a própria denominação da profissão que em Portugal parece ter passado por várias fases controversas. No mundo académico, quando os investigadores falam acerca da roupa num filme, costumam chamar o objeto de estudo como “vestuário”, sendo que este termo está completamente ausente do vocabulário no ambiente técnico onde a roupa e o ofício a esta ligado chama-se “guarda-roupa” ou “figurinos”. Não é pouco comum não saber bem qual é a diferença entre estes termos, pois os dois, guarda-roupa e figurinos, são usados indistintamente ora nos genéricos dos filmes, ora na própria denominação do departamento em si.

De acordo com as entrevistas executadas, tivemos que enfrentar vários pontos de vista sobre o assunto, todos extremamente válidos e que podem de facto resolver um dos primeiros dilemas em torno da profissão.

Acontecimentos passados, desde o cinema mudo até ao Novo cinema, apontam para uma quase total ausência da figura do figurinista em rodagens de filmes portugueses: acontecimentos que rodam em torno de profissionais que, ligados a este ou àquele armazém de aluguer de roupa, assumiam o papel de figurinista do filme, muitas vezes sem pôr os pés no *plateau*.

É o caso, por exemplo, do reconhecido Alberto Anahory, estilista e figurinista de teatro que, ao longo dos anos 1930 e 1940, criou muitos dos figurinos que foram aparecendo nos filmes daquela época. Erroneamente, podia-se pensar que Alberto Anahory tivesse feito algum trabalho de *plateau* mas, justamente através das entrevistas, o que se constata é que ele era dono do homónimo armazém de aluguer de adereços para cinema e teatro e que, sob pedido dos realizadores, podia, eventualmente, confeccionar figurinos para filmes. Trata-se este de um trabalho que podemos tranquilamente definir como de “estilista/figurinista”, sendo que o próprio departamento em si era inexistente.

O mesmo sucede com a figura de Paiva, que aparece no genérico do filme *As pupilas do Senhor Reitor* (1935, Leitão de Barros) como guarda-roupa sendo que os figurinos são assinados por Helena Roque Gameiro. Paiva também era dono de um armazém de aluguer que aparece em alguns créditos de “guarda-roupa”.

Não podemos ainda dizer com absoluta certeza qual foi a função da pintora aguarelista Helena Roque Gameiro, mulher do realizador José Leitão de Barros, que, de acordo com os genéricos, poderia ter exercido a função de figurinista nos filmes *As pupilas do Senhor Reitor* (1935) e *Bocage* (1936, também de Leitão de Barros).

Foi também esse ano (1935) em que se estreou a película *As Pupilas do Senhor Reitor*, de Leitão de Barros para o qual Helena elaborou os figurinos que a casa Paiva executou e o mobiliário que os Móveis Olaio construíram. No ano seguinte encarregou-se também do guarda-roupa do filme *Bocage*. De resto, sempre acompanhou de perto os trabalhos do marido. (Sandra Leandro cit. in RODRIGUES, 2016: 19)

E é exatamente a partir desta interpretação que conseguimos fazer a ligação entre o ofício do figurinista e a denominação em Portugal do departamento como guarda-roupa. Nas rodagens, quem ficava com a responsabilidade dos figurinos (vestir, despir, *raccords*, guardar, transportar, etc..) era um componente da equipa técnica que também exercia outras funções, muitas vezes assistentes de realização ou de produção. De facto, quem cuidava da roupa em rodagem não era um departamento designado especificamente para o processo (desde a criação até às filmagens), mas uma pessoa ou mais que simplesmente tinham a responsabilidade de guardar a roupa. Daí vem a palavra “guarda-roupa” como denominação do departamento na sua totalidade.

Nisso encontramos imensas diferenças com o Brasil, por exemplo, onde o dito departamento mantém o seu nome em “Equipa de Figurinos”, vindo isso diretamente do nome da pessoa que assume a criação da roupa do filme, ou seja, o figurinista.

Se até há pouco tempo atrás, estas duas denominações “Guarda-roupa” e “Figurinos” podiam estar nos genéricos sem nenhuma distinção de significado, hoje, à luz das entrevistas feitas, podemos e devemos afirmar que a palavra certa para o genérico de um filme é “Figurinos”, seguida do nome da profissional.

A maioria das figurinistas entrevistadas concordam com este percurso conceitual mais contemporâneo e aceitam que a denominação mais correta para o ofício seja “Figurinos”. Porém, houve algumas resistências devidas ao hábito de aparecer no genérico simplesmente como “Guarda-roupa”, sobre-

tudo por parte das profissionais que conseguem fazer uma distinção entre quem faz figurinos e quem faz guarda-roupa.

Isabel Branco, diretora de arte desde os anos 1980, afirma:

Talvez o figurino esteja mais ligado aos desenhos enquanto o guarda-roupa é a conceção total dos alugueres e das construções misturadas. Hoje em dia eu sou chamada Figurinista apesar que depois no genérico do filme vem sempre “Guarda-roupa Isabel Branco”. Acho que a palavra certa seria Figurinista, pois guarda-roupista não existe. Ou Figurinista ou Guarda-roupa. Em geral existe sempre uma grande confusão porque a terminologia portuguesa não está escrita. (Isabel Branco cit. in CUCINOTTA & FARIA DE SOUZA, 2017)

Teresa Campos, figurinista desde os anos 1980, também tem a dizer que:

A palavra guarda-roupa tem a ver com o pouco valor dado ao figurino nos filmes. Antigamente, as pessoas chamavam guarda-roupa como podiam chamar roupeiro. Guarda-roupa é o armário. E, como era um departamento de mulheres e roupa, as pessoas passaram a chamar-lhe guarda-roupa, porque era onde se guardava a roupa. Quando entrámos para o cinema, eu, a Maria Gonzaga e outras colegas devíamos ter logo lutado pela palavra figurino. Mas, como nós próprias não nos valorizávamos muito e ninguém nos valorizava, continuámos com a palavra Guarda-roupa. Hoje em dia, lutamos porque não fazemos guarda-roupa. Eu faço figuras. Eu faço um figurino das minhas figuras. Guarda-roupa tinha a ver com a falta de prática e a maneira como nos viam. “Toma lá a roupa!” Isso devia acabar! (Teresa Campos cit. in CUCINOTTA & FARIA DE SOUZA, 2017)

Referir a profissão de figurinista simplesmente pelo termo “guarda-roupa” é, de facto, uma desvalorização do próprio trabalho: em nenhum outro país ninguém se atreveria a chamar um *Costume Designer* ou um *Costume Department* como *Wardrobe*.

Na verdade, de acordo com as entrevistas, pode-se perceber que a confusão também vem de um conceito de equipa de guarda-roupa extremamente reduzido: os dois sectores, figurinos e guarda-roupa, conseguem fundir-se num só pela ausência numérica de profissionais dedicados ao ofício durante as filmagens. Arrisco dizer que, se na língua inglesa a distinção entre *Costume Department* e *Wardrobe* está bem delineada pelas funções dos profissionais, também bem distintas e separadas, em Portugal pode-se ter criado esta confusão terminológica, não tirando o facto de ter rebaixado um ofício artístico a mero trabalho técnico.

A questão da denominação é, de facto, um passo muito importante para o reconhecimento profissional e artístico das mulheres que em Portugal foram capazes de criar um ofício que, até hoje, é em prevalência feminino.

O departamento começa por ter uma figurinista que é a chefe de setor e é quem fala diretamente com o realizador sobre as decisões a tomar: algumas desenham os figurinos, outras usam retalhes de jornais, livros e revistas e criam as personagens baseando-se nas citações artísticas e literárias⁷. Logo a seguir à figurinista, existe a chefe de guarda-roupa que, além de ser o braço direito da figurinista e sua assistente, toma conta cuidadosamente da montagem e desmontagem das bases onde fisicamente estão os fatos, cria o livro dos *raccords* e acompanha no dia-a-dia o andamento das filmagens. Quem auxilia o trabalho da chefe de guarda-roupa é a assistente de *plateau*, figura-chave nas filmagens, a qual precisa conhecer as várias hierarquias com os outros departamentos, precisa estar sempre presente no *set* e olhar minuciosamente para o ecrã onde se passa a ação para detetar se algum erro está a ocorrer.

Neste percurso essencial de ajustes na terminologia portuguesa de Portugal, foi surgindo outra questão entre os departamentos artísticos: no âmbito dos cenários⁸, departamento estreitamente ligado com o dos figurinos mas inde-

7. Os materiais (cadernos de referências históricas, fotografias de rodagens, apontamentos de *raccords*...) que fomos descobrindo são ricos em detalhes e são válidos documentos históricos que comprovam os processos criativos que as figurinistas seguem quando colaboram num filme.

8. Cenários é o termo usado no teatro para denominar o profissional que constrói as ambientações exteriores e interiores. Achamos que esta seja a denominação certa também no âmbito do cinema.

pendente em termos de salários, formação de equipa e escolhas estilísticas, um profissional que trabalha como chefe de setor é chamado Diretor de Arte. Esta denominação não criaria escândalo se os outros departamentos artísticos também tivessem a merecida terminologia: ou seja, é extremamente desrespeitoso chamar um decorador como Diretor de Arte e, em contrapartida, chamar uma figurinista apenas como Guarda-roupa.

O Brasil vem outra vez em nosso socorro: um Diretor de Arte, na língua portuguesa de além-mar, é o profissional que, juntando os dois ofícios, figurinos e cenários, consegue gerir duas equipas, dois orçamentos, dois conceitos visuais, tendo em conta não dar prioridade nem a um nem a outro.

À interrogação “Como é o processo criativo com o Diretor de Arte?”, por exemplo, a figurinista Teresa Campos responde: “O que vocês chamam Diretor de Arte? O decorador? Não sei porque lhe chamam assim: um decorador é tanto diretor de arte quanto eu. Todos os que fazem arte são diretores de arte!” (Teresa Campos cit. in CUCINOTTA & FARIA DE SOUZA, 2017)

Esta resposta põe em campo muitas outras perplexidades que levantam assim visões mais alargadas em relação aos departamentos artísticos, mas técnicos também, de um filme.

Tendo em vista a atividade do artista, os mecanismos de produção artística destes dois departamentos são campos inexplorados no que concerne ao cinema português: não só não houve nunca um acompanhamento teórico dos processos do nascimento dos objetos artísticos, como também nunca houve nenhuma aproximação crítica aos criadores.

Como primeira etapa fundamental, sugerimos aqui para apontar para os figurinistas, mas também os decoradores, de cinema como os autores materiais de um filme, sujeitos que conseguem materializar as ideias que estão fixadas num argumento cinematográfico.

De acordo com os conceitos da crítica genética⁹ a obra de arte “é o resultado de um trabalho que se caracteriza por transformação progressiva, que exige, por parte do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina” (SALLES, 2000: 1). A abordagem da crítica genética às artes visuais foca-se na análise dos processos criativos através de documentos deixados pelos artistas (rascunhos, esboços, anotações e desenhos) que são a materialização de uma possível morfologia da criação.

Através de uma abordagem deste tipo, todas as perspectivas abertas são sustentadas por esses documentos e os próprios abrem as portas a novos conceitos desafiantes como o de Estética do inacabado e de um pensamento em movimento estruturado pelo tempo.

Conclusões

O cinema feito em Portugal possui, à partida, um estatuto de cinema de autor que abre as portas a inúmeras investigações e a várias análises dos elementos postos dentro do enquadramento. Chegando a esta paragem do trajeto que é o figurino no cinema português, não consigo ignorar a necessidade da criação da sua história em primeiro lugar: à semelhança de outras cinematografias, a história oral do departamento do figurino apresenta-se como uma etapa fundamental para análises posteriores assim como teorizações e afirmações inovadoras. No livro *Viagem ao cinema através do seu vestuário* (2018) clarifiquei a minha tentativa de estudar o vestuário no cinema português por blocos temáticos, tendo como objeto de estudo o género da etnoficção. Desta forma assegurei uma ligação da teoria às práticas entre o documentário e a ficção.

A forma autoral de trabalhar o cinema português faz com que as próprias práticas (além do figurino, podemos incluir som, luz, escrita e cenários, entre outras) tenham uma tendência autoral também, feita de pequenas citações, de narrativas paralelas, de encastres visuais que, no caso aqui posto em análise, o do vestuário, são executadas através do trabalho do figurinista.

9. O início dos estudos sobre crítica genética aconteceu em França, em 1968, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon. Em 1985, a Crítica Genética é introduzida no Brasil por Philippe Willemart.

Os meus estudos sobre texturas e figurinos, e este ensaio em particular, não querem ser só uma abordagem à discussão da visibilidade até agora negada ao ofício do figurinista. Em Portugal, o debate acerca da posição das mulheres que trabalham nas indústrias artísticas está a chegar a um ponto determinante: nas teorizações contemporâneas, o próprio conceito de “cineasta”¹⁰ tenta aproximar a participação do figurinista à materialização do filme que é uma das partes imprescindíveis no trabalho visual cinematográfico.

É a esta elaboração visual das figurinistas de Portugal que quero dedicar a minha investigação: das entrevistas, os desenhos e o próprio conceito contemporâneo de materialidades até a abordagem final que põe finalmente o vestuário ao centro do enquadramento numa experiência de amalgamar no interior do corpo revestido tudo o que é exterior.

Ir á descoberta de uma temática que ainda não tem material analisado e aplicado ao cinema, possui um fascínio peculiar, como também a própria descoberta em si de que em Portugal é tudo por fazer.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland (2009) [1967]. *Il sistema della moda*. Turim: Einaudi.
- BRUNO, Giuliana (2002). *Atlas of emotions: journeys in Art, Architecture and Film*. Nova Iorque: Verso.
- CASTRO, Ilda (org.) (2000). *Cineastas portuguesas. 1874-1956*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa.
- CUCINOTTA, Caterina (2016). “António Reis e Margarida Cordeiro: se a Estética aproxima-se dos materiais, o ecrã transforma-se em poesia”, in PENAFRIA, Manuel et al (org.). *Propostas para a Teoria do Cinema - Teoria dos Cineastas vol. 2*. Covilhã: Labcom.
- CUCINOTTA, Caterina (2018). *Viagem ao cinema através do seu vestuário. Percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção*. Covilhã: Labcom.

10. Para aprofundar este conceito remeto para a leitura do meu artigo “António Reis e Margarida Cordeiro: se a Estética aproxima-se dos materiais, o ecrã transforma-se em poesia” (PENAFRIA et al, 2016).

- CUNHA, Paulo (2016). “Para uma história das histórias do cinema português”, in *Aniki: Revista portuguesa da Imagem em movimento*, v.3, n.1, pp. 36-45.
- DALL’ASTA, Monica (2010). “What It Means to Be a Woman: Theorizing Feminist Film History Beyond the Essentialism/Constructionism Divide”, in BULL, Sofia and ASTRID, Söderbergh Widding (org.). *Not so silent, Women in Cinema before Sound*. Estocolmo: Acta Stockholme University.
- RODRIGUES, Ângela (org.) (2016). *Flor de água. Helena Roque Gameiro (1895-1986) – Aguarelas e artes aplicadas*. Amadora; Câmara Municipal da Amadora.
- SIMMER, Georg (1998) [1905]. *La Moda*. Milão: Mondadori.
- VERDONE, Mario (1986). *Scena e costume nel cinema*. Roma: Bulzoni.

“WE CAN’T GO HOME AGAIN/THERE’S NO PLACE LIKE HOME...” OS SENTIDOS DA DESCOLONIZAÇÃO EM *PARAÍSO PERDIDO* E *TEMPESTADE DA TERRA*

Luís Bernardo¹

Resumo: A partir dos filmes escolhidos procurou-se averiguar como estes se situam em relação ao passado colonial, à independência das colónias e ao que se conceptualiza diferentemente por descolonização. O filme de Fernando D’Almeida e Silva vai inscrever as suas personagens na história e vai filmá-la como um território em disputa, onde se digladiam várias posições contraditórias e opostas. Seixas Santos constrói este mundo a partir do seu fim, sem nunca dar outra substância às suas personagens que não seja spectral. Ao mesmo tempo que pensa o imaginário colonial e a sua persistência, interessa-lhe sobretudo filmar uma época que deveria ser de pausa e de reflexão, mas que assinala apenas a passagem entre o fim do império e a entrada na CEE.

Palavras-chave: Colonialismo; Descolonização; Retornados; 25 de Abril.

A começar pelos títulos: com *Paraíso Perdido* (1995) e *Tempestade da Terra* (1998) estamos em presença de dois universos opostos. Se um aponta para o passado enquanto ideia de perfeição entretanto destruída, o filme de Fernando D’Almeida e Silva aponta para o momento disruptor que expõe a ilusão criada sobre esse mundo.

O filme de Alberto Seixas Santos parte de uma ideia de descolonização conceptualizada do ponto de vista do colono que, eivado de nostalgia e ressentimento, continua

1. Licenciado em História (variante de História da Arte), Mestre em Estudos Artísticos (Fluc). Foi professor de História, colaborador do IPPAR e livreiro.

a ver este período histórico pela feição da perda, da separação, da traição, uma “figura fascinante, mártir da colonização, vítima-bumerangue do seu próprio destino, um avatar bem distinto da colonização” (BRAGER, 2015: 17). Este ponto de vista entende a descolonização a partir daquilo que Todd Sheppard (2006: 6), denominou de “maré da história”, como uma inevitabilidade e um determinismo. Por isso estas figuras são fantasmáticas, no sentido em que projectam o passado sobre o presente e futuro, ao mesmo tempo que irrompem sobre as narrativas que se forjam sobre o colonialismo português no continente africano, sobre as Guerras Coloniais/Guerras de Libertação, o 25 de Abril e a independências das colónias. Mas o realizador contorna esta posição monolítica opondo-lhe uma distinção entre colonialista e colono, através da personagem Cristina. Se revive continuamente o passado, ela pouco ou nada sabe desse tempo e, se não fosse a intervenção de Cristóvão, o seu amante-pai-adoptivo, nunca se interessaria, já que, para ela, importa apenas viver o presente, sem necessidade nem vontade de perder tempo em compreender o que lhe sucedeu numa vida anterior. Esta personagem traz também com ela uma ideia de libertação do peso de ser colono e das memórias vividas pelas outras personagens, já que Seixas Santos constrói a primeira cena do filme a partir do velório da “mãezinha” de Cristina, que não é mais do que a sua madrinha, precisamente a personagem que é o elo de ligação com o passado em Angola, com a sua família e com o momento traumático que dita a separação entre todos, ou seja, o prenúncio da independência enquanto conflito bélico e sangrento.

Paraíso Perdido problematiza as relações entre o presente e o passado, determinando, como premissa, uma representação identitária de Portugal que será essencialista, partirá de uma concepção linear da história e desenrolar-se-á de forma a tentar colocar em questão o que parecem ser as premissas dogmáticas onde assenta o seu caminho. Nas oposições que se vão construir ao longo do filme (mais artificiais do que reais), até pela forma como o conceito de retornado vai ser construído, limitar-se-á a corresponder à imagem do português e portuguesa brancos, personagens de um País-barco-fantasma num trânsito entre loucuras.

Este é um filme da dúvida, do balanço, do segredo e dos silêncios que contribuem para uma ideia de incompletude. As personagens são alegorias de um país a tentar negociar o presente com o passado: entre a impotência e a gestação, a amputação e a loucura, o realizador problematiza um Portugal órfão do império, mas não dos seus mitos, para reflectir sobretudo a actualidade portuguesa, com a recém adesão à Comunidade Económica Europeia e o caminho linear que se segue, sem reflexão nem balanço, como uma inevitabilidade, para uma nova panaceia ou uma nova loucura.

O filme de Fernando D’Almeida e Silva parece responder a outros propósitos e também, até certo ponto, inverter a perspectiva de uma história contada quase sempre a partir de um ponto de vista que tem Portugal como centro, a olhar cabisbaixo sobre si mesmo. Apesar de nunca subverter alguns dos eixos em que se estrutura, é um dos poucos filmes que se alcandora a pensar a história colonial a partir de narrativas entretecidas e múltiplas, uma “leitura contrapontual” (SAID, 1994: 59) da história que inclui diferentes pontos de vista e vozes contraditórias. A partir do imaginário fílmico procurará reflectir uma democratização e abertura da história, daquilo que Ngũgĩ Wa Thiong’o (2017) denomina de “deslocalizar o centro”.

A história da descolonização possui quase sempre contornos apocalípticos, já que é contada por aqueles que a viveram, os retornados, figuras que regressam dobradas ao peso insuportável de feridas ou com um sentimento de perda, possibilitando que se construa uma história sem espessura, porque se retrai de tratar um tempo longo, que não é linear nem simples, mas uma metonímia do tempo colonial (STORA & JENNI, 2016: 17) transformando um mundo complexo, numa história de vítimas. Neste aspecto, Fernando D’Almeida e Silva relega os retornados para a periferia desta história para se concentrar sobretudo na dimensão disruptiva da descolonização. O que lhe importa está contido, como um programa, no título: pelas conotações meteorológicas que transporta consigo, perturbadoras de uma normalidade, mas também como uma interrupção do contínuo da história (BENJAMIN: 2010) ou como evocadora de um estádio de sítio. Mas convoca também, pelas suas ressonâncias literárias, a história do colonialismo a partir da peça

de Shakespeare, *A Tempestade*, mas também a sua reescrita, a sua paródia e subversão.

Se a descolonização, «no seu sentido mais amplo, constitui um campo de disputa sobre as representações e políticas nas ex-colónias e na ex-metrópole, num complexo jogo de espelhos, onde o sentido do império e da colonização são interrogados» (MENESES & GOMES, 2014: 73-74) a proposta do realizador passa pelo desenquadramento do que permanece como a narrativa unidimensional do país colonizador, aprisionada que está ao que Boaventura de Sousa Santos classifica como “linha abissal” (2007: 3-4), que determina quais as histórias e que histórias são importantes e válidas e merecem ser narradas, distinção essa que recupera a divisão dilacerante do mundo colonial, como o pensou Frantz Fanon, (2013: 30-34) a “linha do ser e do não ser”, e que interroga se teremos de pensar as permanências do colonialismo e não apenas do seu imaginário.

Deste modo, o conceito de descolonização inscrito no título do filme vai, pelo menos nas suas premissas, pensar esta história como a vê Frantz Fanon (2013: 30), de um “programa de desordem absoluta” ou como Achille Mbembe (2014: 13) tem sinalizado como “um momento-chave na história da nossa modernidade”. Embora o realizador não cumpra a promessa inscrita no título, o conceito de retornado vai ser problematizado de uma forma mais aberta. O símbolo do colonialismo português, o Pai, vai morrer. O que morre com ele, porém, é a versão luso-tropical do colonialismo português. Por outro lado, sobrevive-lhe a mãe de Lena e é ela que vai fazer o balanço enquanto colona e colonialista, uma análise da história sem dissídio nem discussão, mas que apazigua ambas as partes, a colona e o colonizado.

Paraíso Perdido: o Império tem dois corpos

Consideremos dois aspectos de que se reveste o imaginário colonialista: por um lado, afirmar uma ideia de superioridade e, por outro, uma ideia de inocência, que Mary Louise Pratt (2010) resume no conceito de “anti-conquista”. Estas duas acepções encontram-se no filme de Seixas Santos, na personagem de Cristóvão e nos retornados. Para Cristóvão, o império

é puramente literário e filosófico, que suspende a violência que lhe subjaz para valorar a aventura e o engenho, mas que oblitera todo o substrato de violência e dominação envolvidos na sua construção, já que ao mesmo tempo que louva a arte (poesia, azulejaria) e uma verdadeira concepção do mundo que se forja através do colonialismo português, mantém um sentimento de inocência sobre as práticas que escoram esta mundividência. De acordo com Edward Said (1994: xiv), é possível inferir que o modo asséptico como o realizador entende a cultura e a arte, já que preserva e resguarda o intelectual do jogo do mundo, tornando ambos os domínios separados da vida, do presente e da história.

Se, como refere Alberto Seixas Santos, “No fundo, para mim, *Paraíso Perdido* regista o fim de todas as ilusões revolucionárias” (*apud* LOPES, 1995: 107), esta personagem vive imersa numa mitologia que continua a colonizar o imaginário português e que não obtém uma revisão crítica com o 25 de Abril e, como sustenta Eduardo Lourenço, “era natural que esse passado fosse revisitado, reexaminado, situado e lido na perspectiva de uma consciência mais exigente e crítica, realista, que deveria ter sido o natural complemento de uma revolução libertadora” (LOURENÇO, 2010: 12).

O modo como são representados não será unidimensional porque Cristina funcionará como contraponto; são criaturas fantasmáticas, são colonos e colonialistas, seres imbeles e anacrónicos, ao mesmo tempo que são a sombra do curso linear da história que liga indistintamente passado, presente e futuro. São seres de outro mundo que não se encaixam nas narrativas que se produzem, numa terra que não reconhecem como sua e desalojados do seu passado, situando-se entre os mundos como os espectros do colonialismo, como se resume, de forma ao mesmo tempo desapiedada e terna na sequência alucinatória da Cinemateca Portuguesa.

A projecção do filme *Esplendor Selvagem*, de António Sousa, é um momento crucial para caracterizar estas figuras que estão presas à vida por imagens, ao mesmo tempo que se deixam aprisionar por elas. As imagens funcionam como «organismos vivos» que projectam o desejo de ser desejadas, vampi-

rizam e são vampirizadas por estes singulares espectadores (MITCHELL, 2005: 11).

Há um permanente campo/contra-campo entre as imagens do filme e os espectadores na penumbra; ora vemos as imagens ora os vemos a ver, siderados, perdidos, a tomar a imagem como espelho dos desejos onde se pode entrar. Para além do campo/contra-campo visual, o contra-campo sonoro acentua esta sensação vertiginosa: os comentários sobre os estereótipos da representação de África: a extensão do território ilimitado contra «este cochicho»; os animais e as caçadas; o coração da terra e o seu palpitar, o desejo de ter uma carabina para abater aquela palanca negra.

A experiência visual e sonora destas personagens fende-se num ver e num ser visto, num olhar e ser olhado (DIDI-HUBERMAN, 2011: 9). É-lhes conferido um novo valor porque representam ao mesmo tempo uma perda, do que já não é nem voltará a ser. É experienciar um mundo mumificado, irreal e etéreo. A representação torna presente o ausente, mas torna também visível a inevitável experiência da sua perda (Ibidem: 15).

No final do filme vão à cabine do projecionista, como se aí pudessem tocar naquilo que antes viram, e aí estivesse guardada a chave de entrada no mundo que lhes foi projectado e que eles projectaram, contornando a platitude do ecrã, como se o pudessem trespassar e penetrar no seu segredo. Esta sequência “ensina-nos que ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (Ibidem: 11). Seixas Santos vai distanciar-se do que representam estas personagens e do filme para se aproximar, apesar de tudo, da humanidade que exalam, enquanto seres perdidos a viverem a fantasmagoria cinematográfica.

Em sentidos diversos, duas sequências parecem ao mesmo tempo ser a súmula desta ideia e, simultaneamente, a sua crítica: o genérico e a cena da visita ao Museu de Etnografia.

Uma série de fotografias que documentam a vida dos “indígenas” nas colónias sem qualquer identificação que permita saber a sua origem limitam-se

a ilustrar uma vasta possessão colonial, tomada como homogênea no discurso colonial, a metonímia do império que determina o “regime escópico” pelo qual as colónias africanas de Portugal vão e podem ser representadas: como natureza exuberante; como paisagem sem limites; a humanidade primitiva e em estado de infância; corpos a civilizar e educar; terra e solo virgens que é necessário conquistar e tornar produtivos. O primeiro conjunto de fotografias é complementado por uma melodia que acentua os sentidos referidos, composta por Carlos Zíngaro, a revisitar o imaginário infantil das caixas de música. Remete por um lado para uma visão colonial de África como infância, mas também para a infância da protagonista, e para duas ideias de paraíso perdido que vão estar em jogo, sendo que estas não são confluentes, já que reflectem duas visões que não se cruzam e que até se podem opor.

As fotografias catalogam e categorizam um território e as suas gentes: comunidades a viver a origem do mundo; uma exuberância de paisagem e de natureza animal, sendo os humanos uma extensão destas ideias. Mas são também o registo do que já não existe, de algo que foi e que as fotografias apresentam agora com um carácter funéreo, como a evidência de um anacronismo. Se «a imagem fotográfica é sempre mais do que uma imagem; é o lugar de uma separação, de um dilaceramento sublime, entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a recordação e a esperança». (AGAMBEN, 2006: 36) e o realizador a inscrever o título e o genérico sobre estas fotografias está sobretudo a enfatizar, de uma forma essencialista e ambivalente, que o colonialismo surge como destruidor de um Paraíso, desmembrando (culturas e povos), mas também como o momento de crítica à ideia de Paraíso construído por quem regressa, sendo que aqueles com quem e sobre quem se edificou o paraíso, não têm voz.

A visita ao Museu de Etnografia funciona no mesmo sentido ambivalente. O museu representa a síntese da expropriação da cultura africana: as máscaras e as restantes obras, retiradas do seu contexto e da história, são apenas objectos apotropaicos, de magia, fétiches. Evoca-se inevitavelmente uma sequência do filme de Chris Marker e Alain Resnais, *Les Statues meurent*

aussi, que parte da seguinte questão: “Porque é que a arte negra se encontra no *Musée de L’Homme*, enquanto a arte grega ou egípcia está no Louvre?”

O seu lugar, no filme de Resnais e Marker como no de Seixas Santos, não é ao pé das grandes obras de arte da humanidade, mas como despojos de um discurso e saber coloniais. Como refere Cristóvão, quando visitam a sala de exposição do museu, depois de verem gorada qualquer informação da parte de um retornado que se remeteu ostensivamente ao silêncio: “Ilusão? Julgas que nasceram da ilusão. Eles lá estão mais pobres sem elas. E tu daqui a vinte anos nem máscaras terás para recordar”. Cristina responde que «estão muito bem iluminadas», enquanto Cristóvão remata: “estão sem vida”.

Se se crítica a expropriação das obras de arte e os estudos das populações e da sua cultura como instrumentais no colonialismo e que aquelas obras devem ser devolvidas aos povos esbulhados, a posição de Seixas e de Cristóvão não considera uma outra vertente: terão valor para ser consideradas arte ou estarão sempre excluídas dos projectos museológicos nascidos como imperiais e coloniais? O que é arte?

Tempestade da Terra: acordar do pesadelo?

O filme de Fernando D’Almeida e Silva configura-se a partir de vários *flashbacks* que se complementam e cruzam, apesar de deixar sempre enormes espaços vazios, concorrendo sempre para boicotar uma linearidade da narrativa e da história e, pela permanência da elipse, fazê-la explodir; por outro lado, os pontos de vista vão ser contraditórios, mas serão sempre centrados na reconstituição da vida de Lena, perante a qual todas as personagens se situam em relação à ditadura fascista, ao colonialismo, ao 25 de Abril, à descolonização ou ainda à revolução moçambicana. Funcionam, como defende Maureen Turim (1989: 3), a partir da memória subjectiva de “imagens da memória” ou de “arquivo pessoal do passado” conjugadas com a história colectiva, as “imagens da história partilhada”.

Este é um filme de reconciliação, onde uma portuguesa, retornada de Moçambique, esposa de um alto funcionário da burocracia colonial pede

desculpa a um ex-criado que é agora funcionário político e cidadão da nova república moçambicana. O olhar retrospectivo que se vai esboçar sobre o colonialismo produz-se quase sempre no espaço doméstico. A mãe de Lena representa o seu contraponto, uma espécie de rival e oponente. O seu espaço vai ser sempre a casa, quer em Lourenço Marques quer em Lisboa (excepto quando vai ao cemitério). Em Lourenço Marques, é, em primeiro lugar, um microcosmo do salazarismo, em que a mãe surge como a figura de autoridade e a repressora perante a sua filha, mas, sobretudo, o espaço doméstico onde se exerce o poder colonial. É aqui que o realizador estabelece uma clivagem entre a mãe e a filha, entre as duas mulheres da casa, entre a indecisão instintiva de Lena, mas de clara oposição ao poder discricionário e tirânico da mãe, enquanto auxiliar do poder colonial ou como a sua representante no espaço de casa, e neste contraste joga-se a ambiguidade entre a emancipação de Lena e a sua mãe como auxiliar indispensável da empresa colonial (McCLINTOCK, 1995: 5). Mas neste microcosmo o realizador parece também enfatizar que o conflito se dirime sobretudo entre estas fortes personagens femininas, que representarão sempre o mundo branco, sendo que a grande ausente é a mulher negra moçambicana.

Quando a mãe de Lena pede perdão a Ningo por tudo o que se passou no passado, é Portugal que pede desculpas pela acção colonizadora. O pedido de ajuda de Marília a Ningo metamorfoseia o seu antigo serviçal em amigo de Lena, num igual a quem se recorre em busca de ajuda, aureolando-o de salvador. Mas a questão traumática das relações que se estabelecem na “zona de contacto” (PRATT: 2010), resolve-se de uma forma pacificadora e sem questionamento pessoal ou colectivo, já que Ningo remata despolitizando a história colonial e desculpando-a, o que vai servir de mote para mitigá-la, com “era assim naquele tempo”.

Se o realizador recupera uma questão central nos escritos anti-coloniais², que passa por identificar o inimigo que se combate, que é definido não como

2. Cito, a título de exemplo, um excerto de um comunicado publicado por Aquino de Bragança (1986: 14): “Para o Povo moçambicano, sob direcção da FRELIMO, o problema da correcta definição do inimigo foi sempre a questão central. Não é o Povo português, também vítima do fascismo, que é o inimigo do Povo moçambicano, mas o sistema colonial português.”

o povo português, ou seja, o colono branco mas o Estado Novo nas suas dimensões fascista e colonial, termina por diluir o conflito, não a um projecto sistemático e estrutural de violência e expropriação, mas a uma condição inelutável de uma época contra a qual nada havia a fazer, elidindo as múltiplas e contraditórias faces de que se revestiu, retirando a ambos qualquer agência e, igualmente, os motivos da luta anti-colonial.

Uma sequência do filme condensa de forma exemplar a fissura entre a filha e o pai, sobre o que é ser colono e o que é ser colonialista. A relação entre pai e filha é fundamental para estabelecer a genealogia desta personagem e como se formam os variados estratos de uma revolta. Quando Lena regressa a Lourenço Marques de férias e vai até ao local de trabalho do pai e testemunha a audição colectiva de um discurso de Salazar transmitido pela Emissora Nacional. O ponto de vista torna aberrante um momento de histeria colectiva, mas também o reiterar das ideias veiculadas nesse discurso. O realizador demonstra a sua posição e a de Lena através do jogo de olhares. Limita-se a mostrar que ela não comunga daquele universo, excluindo-se do “mundo que o português criou”. Nascida em Lourenço Marques, ela não se considera portuguesa. A saída apressada deste espaço em que se exaltam os valores militaristas da portugalidade, temperados de luso-tropicalismo, é a manifestação silenciosa de recusa do Estado Novo e dos seus valores, e um exílio de um mundo patriarcal que continua a projectar a realidade de acordo com as premissas que emanam de Lisboa. É uma negação do salazarismo, mas, sobretudo, do colonialismo e das suas premissas, sem ter algo de concreto para lhe contrapor a não ser os ideais de justiça que forjou por si mesma. Porém, quando sai do edifício onde decorre a cerimónia de exaltação da Pátria, encontra, no exterior, a prova da desadequação e da injustiça de tudo o que havia presenciado no interior. No passeio, vendedoras negras expõem mercadorias enquanto alguns meninos brincam. A personagem mantém o silêncio e apenas ouvimos em *off* a continuação das palavras de ordem, assim como uma tarja que orna o edifício onde se repetem essas ideias, ao mesmo tempo que o realizador espelha essa contradição através

do olhar de Lena. Mas o mais interessante nestes planos é que Lena não se coloca numa posição afirmativa, de saber o que quer e de saber precisamente como expor essa ideia. Se sabemos que a sua discordância em relação às palavras ditas na cerimónia se faz pelo afastamento, a visão daquelas personagens mostra o contraste e oposição entre o que foi dito e aquilo que é, uma separação entre o mundo português, configurado como branco apesar do discurso luso-tropical, e o mundo negro e excluído daquele lugar de poder e que é remetido, pelo realizador, para o pobre passeio onde se sentam. O realizador estabelece uma diferença em que tem a possibilidade de se excluir daquele mundo e os que são liminarmente excluídos. Se Lena vai mostrar empatia, não se identifica com ele nem vai falar por ele. Vai situar-se precisamente no meio do caminho, num intervalo que nasce entre o universo do pai e aquele que ela observa e tenta compreender, mas que é distinto do seu pela condição social e pela sua pertença a uma alta sociedade branca e de usufruir de todas as benesses que isso lhe confere.

Futuro anterior

A memória de Cristina resume-se a fragmentos que colidem uns com os outros sem por isso dar origem a um conhecimento do que foi a sua vida em Angola, uma “memória palimpsesto” (SILVERMAN, 2015: 3). O paraíso perdido de Cristina não é o da Angola colonial. Esta ideia comprova-se quando se encontra na Cinemateca com os retornados, em que o imaginário por eles partilhado provoca uma sensação de disjunção entre aquilo que descrevem como uma extensão da sua irreabilidade e a estranheza com que Cristina os observa, não compreendendo a sua linguagem, a sua sideração, o empolgamento com que falam de algo que para ela não tem sentido nem significado. O seu paraíso é familiar, localiza-se num espaço, a casa, e corporiza-se numa relação: a sua comunhão com o pai. Há nas palavras de Cristina uma sensualidade quando fala dele, que se encontra também no livro autobiográfico de Isabela Figueiredo, em que a figura do pai, como refere Margarida Calafate Ribeiro (2013) era “transfigurada ora na nação portuguesa, ora na própria imagem do colonialismo português em África”.

É na cama de um hotel, que partilha com Cristóvão, que não consegue ter sexo à primeira e que bebe um *whisky* com gelo para descontraír, que Cristina vai falar do pai e que vai fazer de Cristóvão um pai-amante adoptivo, um incesto imaginário – retirando do copo de Cristóvão um cubo de gelo e recordando uma cena que assistiu em casa: a do pai, deitado na banheira e submerso por água e gelo, fazendo desta cena, ao mesmo tempo que está na cama com um homem 27 anos mais velho do que ela. É também nesta cena que compara a memória, a sua, como cubos de gelo que derretem, obliterando-lhe o passado, tornando-o um vazio do qual sobrevivem apenas fragmentos e que fala do perigo que uma gravidez representa para a sua saúde. O que descontraíu Cristóvão foi a bebida ou o facto de Cristina supostamente não poder ter filhos e assim poder abandonar-se ao prazer sem correr o risco de procriar? Ou a ideia de incesto?

Todas as iniciativas que podem contribuir para que se esclareçam os vazios na memória de Cristina partem de Cristóvão: a aclaração sobre o que se passou naquela noite em que a mãe dá um tiro ao pai, o que explicaria o peito cheio de sangue e o trauma que impossibilitaria a memória, que nunca vai ser explicado cabalmente; a procura do pai vai ser parte do reconhecimento de si próprio, como se Cristóvão estivesse a viver, através de Cristina, o seu próprio romance de aprendizagem e descoberta de Portugal e do colonialismo. Curiosamente, quando Cristina e Cristóvão encontram finalmente o pai, nos confins de Portugal, bem junto à fronteira, depois de o procurar na praia do Baleal, ou seja, nos limites do ocidente e junto ao mar, depressa se desinteressam. É nestes dois sentidos que se ligam os diversos trajectos de loucura pessoal, familiar, passado e futuro, entre o vento que procria, o império e a extensão da terra para onde se volta o eremita louco, a Europa, o futuro de Portugal, jogado neste cruzamento de ecos, de insanidades e de miragens que tudo consome.

Na sequência final de *Tempestade da Terra* o que vai ser derrotado não é apenas Jorge enquanto personagem, mas aquilo que ele simboliza no filme, enquanto membro da polícia política, ou seja, o Estado Novo nas suas

dimensões fascista e colonialista. O realizador produz uma sequência plena de ambiguidades, em que vários sentidos concorrem para complexificar o que parece por vezes simplificador (e que por vezes é), como quando se acentua uma ideia redentora e pacificadora da história colonial. O que está em causa neste filme parece minar a narrativa teleológica que se cria sobre a derrota do fascismo em Portugal, considerando os movimentos de Libertação como agentes na democratização do País, ao matar o agente da Pide nas colónias. Porém, o realizador vai mais além, já que parece responder a uma provocação lançada por José Fonseca e Costa (1977) no seu filme *Os Demónio de Alcácer Quibir*, raras vezes respondida no cinema português: “Este filme é dedicado aos Movimentos de Libertação Africanos/ MPLA PAIGC FRELIMO/ a quem o povo português deve a queda do fascismo salazarista e o fim do império colonial”.

Quando Lena é libertada do Campo de Reeducação, a sua análise sobre a revolução moçambicana parte de uma experiência individual e vai reduzir-se a isso, interpretando metonimicamente o processo revolucionário que se estava a desenrolar naquele País. Lena vai sair da prisão em Portugal depois do 25 de Abril, onde antes a víamos a ser torturada nos calabouços da PIDE. A liberdade de que vai passar a gozar depois do 25 de Abril vai ser a contraposição ao encarceramento que vai sofrer depois da independência em Moçambique. Ao reduzir a revolução e independência moçambicanas à sua própria experiência, a pergunta que ela nunca faz, mas que está sempre no horizonte, é para que se lutou pela independência se era para, nesta lógica argumentativa, não ser diferente e melhor do que o anterior regime. É aí que Ningó não lhe sabe explicar a complexidade da situação de Moçambique, mas, sobretudo, a importância da independência. O realizador oscila entre dois poderes discricionários que se equivalem na sucessão de imagens: entre a tortura da PIDE e a reeducação revolucionária, o Estado Novo e o partido único, acaba por frustrar-se tudo aquilo que o título prometia.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (2010). “Sobre o Conceito de História”, in *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio e Alvim, pp. 9-20.
- BRAGANÇA, Aquino de (1986). “Independência sem Descolonização: a transferência do poder em Moçambique, 1974-1975”, in *Estudos Moçambicanos*, v.5/6, pp. 7-28.
- BRAGER, Jean Xavier (2015). *De L'autre côté de l'Amer. Représentations littéraires, visuelles et cinématographiques de l'identité pied-noir*. Paris: L'Harmattan.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, (2011). *O que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne.
- FANON, Frantz (2013). *Los Condenados de la Tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LOPES, João (1995). “Alberto Seixas Santos - Saudades do Paraíso”, in *Expresso Revista*, n.º 1201, 4-XI, pp. 102-108.
- MBEMBE, Achille (2014). *Sair da Grande Noite. Ensaio sobre a África Descolonizada*. Luanda/Mangualde: Edições Mulema & Edições Pedagogo.
- MENESES, Maria Paula; & GOMES, Catarina (2011). “História e Colonialismo: Por uma Inter-historicidade”, in *Terra - Réseau scientifique de recherche et de publication*, Collection A traduire.
- McCLINTOCK, Anne, (1995). *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. Londres: Routledge.
- MITCHELL, W. J. T (2005). *What do Pictures Want? The lives and loves of images*. Chicago: Chicago University Press.
- PRATT, Mary Louise (2010). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2012). “O fim da história de regressos e o retorno a África: leituras da literatura portuguesa contemporânea”, in BRUGIONI, Elena et all. (org.). *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus, pp. 89-99.

- RIBEIRO, Margarida Calafate (2013). “Notas sobre *Caderno de Memórias Coloniais*”. Disponível em < https://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_Notas%20sobre%20caderno%20de%20memirias%20coloniais.pdf >. Acedido em 12-X-2017.
- RIBEIRO, Margarida Calafate (2003). “Uma história de regressos: império, Guerra Colonial e pós-colonialismo”, in *Oficina do CES*, n.º 188.
- SAID, Edward (1994). *Culture and Imperialism*. Nova Iorque: Vintage Books.
- SANTOS, Boaventura de Sousa (2007). “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”, in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, X, 3-46.
- SHEPPARD, Todd, (2006). *The Invention of Decolonization: the Algerian War and the remaking of France*. Ithaca: Cornell University Press.
- STORA, Benjamin; & JENNI, Alexis (2016). *Les Mémoires Dangereuses*, seguido de uma nova edição de *Transfert d'une Mémoire*. Paris: Albin Michel.
- THIONG'O, Ngũgĩ wa (2017). *Desplazar el Centro. La Lucha por las Libertades Culturales*. Barcelona: Rayo Verde Editorial.
- TURIM, Maureen (1989). *Flashbacks in Film: Memory and History*. Nova Iorque: Routledge.

DO GESTO EM ANTÓNIO REIS

Luís Lima¹ & Alexandra João Martins²

Resumo: O cinema de António Reis e Margarida Cordeiro levanta uma questão eminentemente plástica no que toca a uma dupla gestualidade. Uma dupla questão que se apresenta nas quatro obras do casal de cineastas: a presença de um gesto na imagem e do gesto da imagem. E quando assim procede apresenta forças que geram formas inscritas na articulação das imagens, gesto enquanto movimento das figuras na tela e gesto enquanto movimento próprio da sequência matéria-luz, isto é, o gesto do cineasta na individuação da sua expressividade. Esta dupla gestualidade – *na* e *da* imagem – não é exclusiva do cinema de Reis/Cordeiro mas encontra na sua obra uma singularidade ampliada pelo lirismo que torna inconfundível este gesto. Corpos, figuras e rostos em grandes planos, e paisagens em planos gerais, são gestos que criam territórios e ritornelos.

Palavras-chave: Gesto; Quotidiano; Imanência; Poesia; Cinema.

Essa pobre mulher é feita de hábitos mais fortes e antigos do que ela própria [...]

Eles obedecem a leis que se mantêm não por serem certas mas por serem apenas leis.

Rosa de Areia (1989), de António Reis e Margarida Cordeiro

1. Luís Lima é Doutor em Filosofia (estética) pela FCSH/NOVA, em co-tutela com Paris IV-Sorbonne. É professor na Universidade Autónoma de Lisboa e na Escola Superior de Design do IPCA. Coordena, desde 2017, na UAL, uma Pós-graduação em Ilustração. É tradutor (J. Rancière, G. Didi-Huberman, M-J. Mondzain, B. Stiegler, P. Virilio, P. Klossowski, François Truffaut, etc.).
2. Alexandra João Martins é Mestre em Estudos Artísticos – variante de Teoria e Crítica da Arte pela Universidade do Porto, com uma dissertação acerca das representações da marginalidade no cinema português dos anos 90. Integra os comités de seleção do Curtas Vila do Conde IFF e do Porto/Post/Doc.

Para uma ontologia do gesto

O que é um gesto? Ou, o que não são gestos? E ainda, o que é um gesto *no* cinema e um gesto *do* cinema? Um gesto implica um movimento, uma articulação, um entre-em-direcção-a, ainda, que não se dirija a algo, pura medialidade sem fim. Herdeiro do método arqueológico de Foucault, Agamben (2008) – que muito tem escrito sobre a questão do gesto – escavou até ao século XIX para se deter no estudo das patologias do gesto, nomeadamente na Síndrome Gilles de la Tourette. “Catástrofe generalizada da esfera da gestualidade” (AGAMBEN, 2008: 10) em que o indivíduo deixa de ter controlo sobre os seus movimentos corpóreos produzindo, ao invés, tiques, espasmos e manerismos³. Se então esses movimentos eram tidos como casos clínicos, em menos de um século deixaram de o ser, passando a uma normalização dos tiques e portanto a uma perda do gesto na civilização ocidental, de acordo com o filósofo italiano. Em suma, uma inversão de papéis: o gesto é a excepção e os tiques, a norma.

Para Jacques Derrida o gesto é ainda da ordem do corpo, mas do corpo que escreve. E se não há escrita sem gesto nem autor que permaneça sem rasto, é para melhor se apagar que neles se abisma. Na capa do livro surge o nome do autor. No final do texto impresso surge a assinatura de Derrida. Mas é uma assinatura marcada pelo gesto. A repetição do nome não apaga o nome, antes o inscreve num novo registo, o da intimidade partilhada com o leitor. Gesto de amizade. Este movimento perverso é uma torção na lógica do sentido autoral. Inscrever a auto-negação por via de uma afirmação produtiva. A escrita e os seus “traços” de presença será a condição de possibilidade de repetição do gesto e da concepção do texto como um acontecimento. A assinatura nunca está completa, porque toda a assinatura é uma contra-assinatura que reúne todos os momentos de enunciação no momento único em que o escritor fecha o livro já escrito e o abre ao leitor, o mesmo se aplica

3. “O paciente não é mais capaz nem de começar nem de finalizar os gestos mais simples; se consegue começar o movimento, este é interrompido e deslocado por abalos privados de coordenação e por frêmitos nos quais parece que a musculatura dança (chorea) de maneira totalmente independente de uma finalidade motora” (AGAMBEN, 2008: 10).

ao filme concluído. Podemos retirar esta força do gesto paratextual no pensamento da escrita *derridiana* em várias obras, mas é em *Glas* (1984), mais ainda do que em *Marges de la Philosophie* (1972, 393) – onde o autor desaparece na multiplicidade de nomes: o da capa mas também o do final do texto, no final do livro, onde as palavras “Jacques Derrida” surgem acompanhadas pela assinatura reproduzida e impressa seguida das iniciais “J.D.” –, que Derrida apresenta a duplicidade do gesto, que é “uma guerra contra a assinatura” (DERRIDA, 1984: 83) uma guerra de morte a respeito do texto que ultrapassa a pessoa rastreando-lhe o resto, o gesto.

“O que pode um corpo?”, pergunta Gilles Deleuze em *Spinoza et le Problème de l'Expression* (DELEUZE, 2002: 197) retomando o questionamento de Espinosa na sua *Ética* (ESPINOSA, 1992: 267-273). A potência do corpo e os seus modos de expressar a *diferença singular da alma* pode ser trazida para o contexto deste artigo se juntarmos a esta pergunta outras questões concomitantes, como: O que pode um gesto? O que é um gesto? Ou o que não são gestos? E ainda, o que é um gesto *no* cinema e um gesto *do* cinema? Na entrevista de João César Monteiro a António Reis, publicada no n.º 29 da revista *Cinéfilo*, a noção de gesto é central quando se fala do trabalho que António Reis desenvolveu com Manoel de Oliveira, no filme *Acto da Primavera*, em torno do Auto da Paixão. Mas Reis deixa bem claro que a teatralidade gestual dos não-actores (que o próprio recuperaria mais do que uma vez nas suas próprias obras) não foi o que o conduziu a si, enquanto cineasta, ao mundo do cinema. Trabalhar como assistente de Oliveira foi menos importante do que ser poeta. Ser poeta e apreciador da pintura e das artes eis então o caminho para o cinema de Reis, dito pelo próprio. Como olhar então para a noção de gesto se a ideia de representação é recusada no âmbito do cinema? São as próprias palavras do realizador que apontam então para um caminho divergente: o gesto poético, expressivo, musical, pictórico, em suma, artístico. O cinema é uma confluência de várias artes, sustenta Reis.

Do gesto produtor de memória

Em termos vocais, num plano de oralidade, o mesmo se passa, já que um indivíduo nunca tem o mesmo timbre de voz, dependendo da hora do dia em que se encontra, da respectiva disposição, do estado físico e/ ou psíquico, para não falar já na expressividade e nas entoações de uma voz. O mesmo sucede com o gesto da assinatura. A forma só é identificável enquanto movimento intenso. Mas é unicamente no reconhecimento, na repetição, portanto, que a assinatura se vê autenticada, diferenciada e reconhecível. Pois, como o prefixo indica, uma assinatura nunca é conhecível mas somente re-conhecível (carece de um modelo com o qual se possa comparar e autenticar) no seu primeiro movimento, nunca é apreensível. Como uma frase musical carece de repetição e de memória dirá Proust:

É frequente não se ouvir nada se for uma música um pouco complicada que se escuta pela primeira vez. [...] Mas se não se tivesse, como se julgava, verdadeiramente distinguido nada na primeira audição, a segunda, a terceira, seriam tantas outras primeiras, e não haveria razão nenhuma para que se compreendesse algo mais à décima vez. Provavelmente, o que faz falta, na primeira vez, não é a compreensão, mas sim a memória. [...] Dessas impressões múltiplas, a memória não é capaz de nos fornecer imediatamente a recordação (PROUST, 1999: 422).

Assim, Deleuze se refere ao *precursor sombrio*, que pode ser uma chave para entender o que é o gesto externo em António Reis – a montagem: “inventa a forma onde desempenha o papel de precursor sombrio, isto é, falando de coisas diferentes, diferencia essas diferenças relacionando-as imediatamente umas com as outras, em séries que faz ecoar” (DELEUZE, 2003: 159-160). Voltando à longa conversa com João César Monteiro, António Reis refere um momento singular, no começo de *Jaime*. Uma mulher em primeiro plano, no lugar da fonte central do pátio do hospício em que Jaime se encontra encarcerado, surge de costas, no centro da cena, ladeada à esquerda e à direita, no fundo do plano, por dois internados. A mulher está imóvel durante alguns segundos até que, lentamente, move o braço direito, levantando-o

e deixando-o em suspenso durante alguns segundos até que este volte à sua posição inicial, cedendo à gravidade da cena, à gravidade da terra. O plano termina aqui. Nem o gesto é simbólico, nem a mulher é metafórica, senão no sentido literal da cena. Reis garante que esta é a presença da morte, uma condenação de Jaime. Sem estas palavras, o que vemos nas imagens, o que as imagens nos dão são dois movimentos díspares. O da mulher que, estagnada, se movimenta num gesto parcial, isolado do corpo, e os homens imóveis ao fundo. Diz-nos José Gil, a respeito de um desenho a lápis de cor, como os de Jaime, de Pierre Klossowski: “uma mulher parada no movimento que anima todo o seu corpo. A suspensão do gesto cria uma temporalidade própria, paradoxal, simultaneamente fora e dentro do tempo” (GIL, 2010: 48).

O que se anima, o que tem vida é, justamente o gesto: toda a cena está imóvel e é este gesto que, simbólico ou metafórico, não é esta a questão, literalmente, faz cinema. A produção do movimento no interior da imagem é este gesto, e não nos cabe interpretar se se trata de um sinal de uma condenação à morte de Jaime ou de uma metáfora simbólica (existirá tal coisa?), mas sim recortar o gesto poético, o gesto pictórico e gráfico que faz deste movimento cinema. Prossigamos com as palavras de José Gil e apliquemo-las ao trabalho de Jaime-pintor: “Na suspensão dos gestos, dos actos, na ‘simulação eficaz’ deste simulacro artístico – eficaz porque assegura a repetição reversível das sensações voluptuosas –, talvez possa ainda recuperar incansavelmente a vida, no seio do próprio tremor da perda” (Ibidem: 52).

Do gesto à imagem interna do corpo

Retomemos o esboço da ontologia do gesto acima iniciada. A ideia de alucinação é cara a Maurice Merleau-Ponty. Estudou de perto, em *Fenomenologia da Percepção* (1945), a noção da imagem-movimento alucinada por vários doentes, designadamente esquizofrénicos – a patologia diagnosticada a Jaime. Imagem-movimento, não no sentido deleuziano, ou talvez até um pouco, porque é, sobretudo, uma imagem percebida mais do que vista. Percebida a partir de dentro do corpo, no próprio corpo. Sentir-se afectado

por forças internas que animam os músculos, os ossos e os membros num todo, é a criação do gesto. A imagem deste gesto não é visível no sentido ocular, mas sim na sua *repérage* sensível. *Repara-se* no gesto a partir de dentro quando se sabe exactamente quais os limites, contornos, alcances de um determinado movimento, ainda em potência: *virtual*. É esta a potência gestual do bailarino ou do operário. Seja o gesto repetitivo e funcional, seja ele improvisado ou criativo. Para Merleau-Ponty (1945), o gesto é uma assinatura singular de um corpo perfeitamente individuado, como uma obra de arte. Mas é apenas visível a partir de fora e passível de ser intuído, por via da afecção, a partir de dentro. E é aqui que a alucinação cria diferença. A alucinação, do homem doente ou do corpo são, é a possibilidade de ver o gesto. Com Reis, e sobretudo em *Jaime*, o cinema faz ver os gestos. Gestos artísticos do artista-Jaime, gestos fílmicos do cineasta-Reis, gestos sonoros de Telemman, Stockhausen, Evangelina e o vento. Gestos suspensos das sombras, gestos de animais pintados ou de gatos que atravessam o confinamento carcerário das grades do hospício. Gesto que de virtuais se tornam actuais: actualização do gesto.

Da materialidade do gesto

Gilbert Simondon, mais preocupado com questões de ordem técnica, estética e materiais no campo da gestualidade operária, pensou o gesto como um modelo ou molde de movimento, como a marca singular, a assinatura do gesto técnico, único e irrepitível, pela mão do operário no processo de fabrico de um utensílio: será a marca da produção qualitativa. Ou seja, o gesto difere do movimento. O movimento é funcional e repetível, o gesto é singular e individuante, isto é, diferenciador. Gestualidade como movimento singular repetido no tempo, eis a diferenciação pela forma imposta à matéria.

As verdadeiras formas implícitas não são geométricas, mas topológicas; o gesto técnico deve respeitar essas formas topológicas que constituem uma ecceidade parcelar, uma informação possível que não falha em ponto algum” (SIMONDON, 1964: 52).

Em *Jaime*, os desenhos são outro modo de expressar os gestos. São aquilo que exprime uma fulgurante repetição monomaniaca dos movimentos no corpo alucinado, dos gestos nos traços, do pensamento na voz *silanxiosa* (como diria o poeta Ghérasim Luca). Esta univocidade compulsiva que se encontra ora sob o ditado da imagem ausente – o passado de pastorícia pleno de devires-animal, gestos prévios ao tempo do hospício –, ora sob o ditado do texto escrito – tradução gráfica e expressionista dos momentos de lucidez de Jaime encarcerado –, ora sob o ditado de uma musa musical pela interseção de António Reis e Margarida Cordeiro.

Criador, criado ou incriado: o que gera o gesto?

Nesta aproximação a uma ontologia do gesto, pensemo-lo agora em termos de gestação. O gesto, o movimento da geração (ou composição) é o do pensamento imediato sucessivamente desdobrado na sua compreensão – ou pensamento de si, entendimento de si, leitura que escreve. António Reis-poeta. Um desdobramento sucessivo e iterativo, um movimento de conjunção disjuntiva: séries paralelas mas conjuntivas. O carácter imanente deste movimento gestativo do pensamento em ser expresso é claramente revelado quando se tenta, por transparência, fazer com imagens, e no sentido inverso, a análise do movimento da escrita que lê – António Reis cineasta. Ora, se, por um lado, no acto de leitura, se tenta compreender o movimento do pensamento *em busca* num texto existente, seguindo-lhe o rasto do sentido que retorna para melhor se desdobrar de novo no preciso momento em que se tenta ler esse texto, por outro lado, o acto de escrever requer o mesmo movimento mas, precisamente, no sentido inverso, no sentido da mostração. Ou seja, quando o gesto ganha corpo, torna-se imagem. Escreve-se e, à medida que se vai grafando o que se escreve, quer se tenha ou não pensado previamente o que se acaba de escrever – já que essa escrita é feita num enlace contínuo de ter já pensado e estar ainda a escrever e de ter já escrito, estando ainda a pensar – revela-se o sentido imediato do pensamento, imagem do gesto, imagem-movimento de António Reis. Esta imanência da escrita à expressão, do gesto à imagem, é a mesma que a do

movimento ao pensamento. É uma vida enlaçada *a ser* tal como a escrita é expressão *a pensar*.

Representar, encenar, interpretar

Do gesto na representação, importa percorrer algumas das ideias preconizadas por Bertolt Brecht nos seus estudos em torno do actor. Ora, o que interessava a Brecht na representação era aquilo a que denominou como *gestus*, noção primordial na sua teoria para um teatro épico e que não poderá jamais ser dissociada de uma outra: o efeito de distanciamento. No teatro *brechtiano* já não se trata pois de mimetizar a realidade, como no teatro dramático, em que a catarse se dava durante o próprio espectáculo e que procedia sobretudo através de formas de identificação do espectador-actor, mas de irromper as representações com esses tais *gestus*, que procedem de uma exteriorização do actor à própria personagem, bem como às demais. Trata-se, poderíamos dizer, de uma *pura persona*, se pensarmos com Deleuze.

O que chamamos *gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga pré-existente ou de uma imagem-acção. O *gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias e, nessa qualidade, efectua uma teatralização directa dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel. [...] A personagem fica reduzida às suas atitudes corporais (DELEUZE, 2006: 250).

O gesto suspenso

Assim deverão ser os corpos a ditar a temporalidade do filme, com as personagens a construírem-se e revelarem-se simultaneamente. Mas se para Brecht o *gestus* é sobretudo de ordem social, para Deleuze será “bio-vital, metafísico, estético” (Ibidem: 253), por isso não se encontra apenas “entre” duas atitudes mas também entre os planos visual e sonoro e “entre” as atitudes e o próprio *gestus*. Atento ao aparecimento do cinema e às teorias da

montagem, Benjamin encontra no teatro épico, e para si na literatura, por exemplo, em *Le Livre des passages* (2009), outros princípios basilares para uma ruptura com o teatro dramático em prol de um *teatro do gesto*: o corte ou a interrupção e a citação, e portanto, a montagem. Ora, para Benjamin (2000) a reflexão do espectador dá-se no momento de suspensão de uma cena, desse corte na continuidade: quando todo o virtual se torna actual.

Para Agamben, a natureza do gesto deriva justamente desse momento de interrupção ou suspensão. “[...] O gesto não é só o movimento corpóreo do dançarino, mas também – e sobretudo – sua interrupção entre dois movimentos, a *epoché* que imobiliza e, ao mesmo tempo, comemora e exhibe o movimento” (AGAMBEN, 2018: 3). Entre-dois tensional que coagula toda uma coreografia e que abre um espaço de potência e virtualidade, expressando simultaneamente ora os movimentos ulteriores, ora os posteriores, já fora de uma temporalidade cronológica: actualização – no sentido de acto – contínua. “E não é de se negar que Nietzsche, na sua ideia do eterno retorno, procurasse apreender e contrair o tempo infinito num gesto” (Ibidem, 4).

Quando em *Ana* vemos todo um ritual coreográfico – de braços em braços – da amamentação da mãe ao bebé, envolvido numa atmosfera cerimonial, em que cada movimento de corpo das personagens requer um certo tempo, tudo se cristaliza no momento em que a mãe acolhe a criança permanecendo fixa, qual quadro vivo – lembrando aqui também as cenas desenhadas de Pierre Klossowski, designando a presença de *fantasmas*, segundo José Gil (2010). Estaríamos então diante daquilo que Agamben recupera de Domenico da Piacenza: a “fantasmata”, “uma pausa súbita entre dois movimentos, a ponto de contrair na própria imóvel e petrificada tensão a medida e a memória de toda a série coreográfica” (AGAMBEN, 2018: 3). Ao seu lado, a matriarca da família repete o movimento balanceado de braços da esquerda para a direita, agora suportando uma taça, repetição do gesto, variação do gesto, modos do ser. “Trata-se, naturalmente, de uma ontologia modal e não substancial, no sentido de que seria possível dizer, nos termos de Espinosa, que os modos são os gestos do ser” (Ibidem, 5). O mesmo aconte-

ce quando a matriarca penteia esta mulher repetidamente, pausadamente, sem que se configure uma acção no desenvolvimento da narrativa, ou ainda do homem que afincadamente serra uma árvore em plano de fundo, da ceifeira, da tecelagem que sempre retorna: elogio do mais quotidiano gesto. E ainda a comunhão, à mesa, celebração dos corpos em reunião.

Medialidade sem fim, o gesto atravessa o corpo como força de desejo, movimento radical que resiste a todo o ordenamento moderno dos corpos e que os faz libertar das configurações familiares, sociais, políticas e culturais, por isso entretanto perdidos pela burguesia, como refere Agamben. Reis e Cordeiro privilegiam os camponeses. Mas o gesto em Reis/Cordeiro nunca é antropomórfico. É por isso que o gesto do vento que sopra os campos de trigo, as águas do rio que empurram as barcas e as rochas inscritas em *Trás-os-Montes* são aquilo que são: forças vivas da natureza. No cinema de Reis/Cordeiro não se trata pois de gestos que dizem, simbolizam ou significam mas de gestos em si mesmos, puros gestos. Meios e não aspectos. Como o próprio realizador afirma numa entrevista sobre *Ana*: “Num filme como o nosso, não há simbolismo, nem psicologia, tudo está em tudo. [...] Queres dizer que não sentes que a chuva molhe, ou o vento... Sentes o fenómeno físico do vento, esteticamente” (António Reis cit, in BORGES, 1985). Estamos então diante daquilo a que Didi-Huberman cunhou, a partir de Deleuze e Espinosa, como *imanência estética*.

Imanência, pois: o fluxo generalizado, a dobra de cada coisa em cada coisa, a vida em toda parte, a matéria porosa destinada às turbulências. E, com isso, um efeito crítico sobre a representação, um modo de dissolver os aspectos nos meios. [Referindo-se Victor Hugo] porque ele pensava em primeiro lugar não em definir o que via (aspectos), mas em afogar-se no que olhava (meios) (DIDI-HUBERMAN, 2003: 125).

Ora, este gesto que poderemos designar como *gesto externo* será o gesto da montagem que, em Reis/Cordeiro, é um gesto disruptivo que não procede por lógicas narrativas tradicionais, recusando qualquer tentativa de uma relação causa-efeito entre planos e acções, remetendo a imagem, por isso,

a um puro presente, tempo eterno, acontecimental. Mais intensiva, perceptiva e afectiva do que causal ou racional. Vejamos por exemplo *Ana*. Todo o filme se assume externa e internamente *como passagens*: das travessias de carga nos montes transmontanos, às travessias na Mesopotâmia contadas à mesa, à travessia do rio, à própria travessia de Ana, da vida para a morte. Mas também em *Trás-os-Montes*, com a travessia da ponte e da carroça. Reis e Cordeiro inscrevem então este movimento de passagem na própria montagem do filme, resultando numa estrutura aberta que potencia múltiplas linhas de fuga ao invés de se encerrar, concretizando o sonho de *coleccionador do real* de Walter Benjamin?

Ainda no que respeita a este gesto externo, que se reflecte quase sempre no campo da apresentação, há em Reis/Cordeiro um movimento que se poderá dizer arqueológico, de respigação, que não se dirige às imagens propriamente ditas, já que essas são criadas de raiz, mas às memórias individuais e colectivas daquela comunidade, bem como da memória do mundo. Assim, esses vestígios culturais imateriais saem da petrificação a que estão sujeitos em terra para ganharem vida nos corpos daqueles actores. “Este é o sentido radical de uma estética da imanência: ela deseja-se gesto e não representação, [...] processo e não aspecto, contacto e não distância” (Ibidem: 143). Uma dobra que é sempre a figura da imanência, que só no vinco se afirma. Lá onde o gesto se aplicou, em acto, numa performance política e estética. Vinco ou ruga das paisagens serranas de Trás-os-Montes, da pele do rosto de Mariana (em *Ana*), marca temporal de um presente aberto ao eterno retorno. Rotação ou ritornelo ainda da bobine que anima a película, o vinco na montagem, entre planos, é a dobra que os constitui num só e mesmo plano: o plano de imanência poético.

Do gesto poético à poética do gesto

Aqui chegados, sem respostas cabais. Antes lançar de grinaldas, de campanário a campanário como nas festas de aldeia, para encontrar uma teia significativa de um possível gesto poético. Político, estético, literário, cinematográfico, de *Jaime* a *Rosa de Areia*, o gesto passa sempre pelo quotidiano,

estendendo-se à dimensão literária da obra de António Reis-poeta. Se em *Trás-os-Montes* a paisagem das serranias douradas se apresenta como linhas de vida, cursos de água que se entrelaçam como versos numa estrofe, reencontramo-lo nos versos que nos dizem que “é domingo” e que “as mãos só trabalham”, “não desmaiam / nem têm rios / têm ossos/ músculos / e sangue”, como “o teu rouge” nos ocasionais lábios que descansam agora, que “é domingo”, ou para sempre, na morte. Gesto vital, pois, de uma poesia que transborda rios e riachos, céus e ventos, como galga limites de páginas em livros, quadros e molduras, para se apresentar em puro movimento sem fim, afirmando no entre-fois, entre-muitos, entre-tantos.

Onde vamos livres
Onde vamos presos

correr como rios
durar
como pedras

e lançar raízes (REIS, 2017: 99)

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2008). “Notas Sobre o Gesto”, in *Artefilosofia*, n.º 4, janeiro. Ouro Preto: Tessitura, pp. 9-14.
- AGAMBEN, Giorgio (2018). “Por uma Ontologia e uma Política do Gesto”, in *Caderno de Leituras*, n.º 76. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- BENJAMIN, Walter (2009). *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle – Le Livre des passages*. Paris: Cerf.
- BENJAMIN, Walter (2009). “Qu’est-ce que le théâtre épique?”, in *Oeuvres*, v. III. Paris: Gallimard, pp. 316-328.
- BORGES, Pedro (1985). “Entrevista com António Reis e Margarida Cordeiro sobre Ana”, in *Jornal de Letras*, 14-V-1985. Disponível em < <http://elumiere.net/especiales/cordeiroreis/entrevistaanapedroborges.php> >. Acedido em 01-V-2018.
- BRECHT, Bertolt (1957). *Estudos Sobre Teatro*. Lisboa: Portugalíia.

- CORDEIRO, Margarida (1989).
- DELEUZE, Gilles (2006) [1985]. *Cinéma 2, L'image-Temps*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles (2003) [1968]. *Différence et répétition* (1968). Paris: PUF.
- DELEUZE, Gilles (2002) [1968]. *Spinoza et le problème de l'expression* (1968), Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles; & GUATTARI, Félix (1997) [1980]. *Capitalisme et Schizophrénie 2 - Mille Plateaux*. Paris: Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1984). *Glas*, Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1972). *Marges de la Philosophie*. Paris: Minuit.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003). “L'immanence esthétique”, in *Alea*, v. 5, n.º 1, janeiro/junho. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, pp. 118-147.
- ESPINOSA, Bento de (1992). *Ética*. Lisboa: Relógio d'Água.
- GIL, José (2010). “O Lugar do Fantasma”, in MIRANDA, José Bragança de (org.). *Sob o ditado de Pierre Klossowski – Ekphrasis para Les Barres Parallèles*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, pp. 48-52.
- LUCA, Ghérasim (2001). *Héros-Limite*, suivi de *Le Chant de la carpe* et de *Paralipomènes*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2002) [1945]. *Phénoménologie de la Perception*. Mesnil-sur-l'Estrée: Gallimard.
- MONTEIRO, João César (1973). “O Inesperado no Cinema Português”, in *Cinéfilo*, n.º 29, 20-IV-1973, pp. 22-23. Disponível em > <http://antonioreis.blogspot.pt/2004/09/036-jaime-entrevista-por-joo-csar.html> >. Acedido em 01-V-2018.
- PROUST, Marcel (1999) [1987-1992]. *À la recherche du temps perdu*. Manchecourt: Gallimard.
- REIS, António (2017). *Poemas Quotidianos*. Lisboa: Tinta-da-China.
- SIMONDON, Gilbert (1964). *L'individu et sa genèse physico-biologique – L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris: PUF.

UMA ABELHA NA CHUVA: REPETIÇÃO E DIFERENÇA

Francisco Ricardo Cipriano Silveira¹

Resumo: A presente comunicação, assente numa análise estética do filme *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes; 1972), visa explicar de que modo a fita pode reconfigurar a noção de eterno retorno através de uma espiral e como isso se articula com um horizonte ainda mais desesperado da ditadura salazarista (quando comparado com o do adaptado romance homónimo de Carlos de Oliveira; 1953). Não obstante tratar-se de uma obra cinematográfica canónica e significativamente investigada num contexto nacional, proponho a solução alternativa de que a circularidade narrativa de *Uma Abelha na Chuva*, já identificada e estudada por alguns teóricos, encontra, portanto, na espiral aritmética uma figura geométrica mais precisa, instalando um jogo de repetição e diferença na montagem e entre o princípio e o fim em que o mesmo plano ou a mesma opressão psicológica dos protagonistas se repetem com algum aspecto diferente.

Palavras-chave: *Uma Abelha na Chuva*; Repetição; Diferença; Espiral; (Des)sincronia.

“O peso mais pesado. - E se, um dia ou uma noite, um demónio se viesse introduzir na tua suprema solidão e te dissesse: «Esta existência, tal como a levas e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeçá-la sem cessar; sem nada de novo; muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que

1. Francisco Silveira é Mestre em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde frequente actualmente o Doutoramento em Materialidades da Literatura, na qualidade de bolseiro da FCT. É membro do Centro de Literatura Portuguesa (CLP-FLUC).

pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão... esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras!... »”

Friedrich Nietzsche (2000: 219)

Introdução

Um piano esparso e dissonante à frente, um enigmático tilintar sorumbático a confundir-se com o vento em pano de fundo, um latido de cão apelando à cautela... Este trio sonoro vagueia para lado nenhum no suporte visual de créditos iniciais em que se observam meros bordados sucedendo uns aos outros em fundido-encadeado. Bordados esses que preconizam a lógica da abstracção encontrada ao longo de *Uma Abelha na Chuva* (Fernando Lopes; 1972) e a sua geometria estrutural, na medida em que a imagem volta incessantemente à primeira configuração do tecido avistada enquanto os participantes do filme vão sendo apresentados.

Nessa senda, proponho que a circularidade narrativa da obra já identificada e estudada por alguns teóricos² encontra na espiral aritmética³ uma figura geométrica mais precisa, instalando um jogo de repetição e diferença na montagem e entre o princípio e o fim em que o mesmo plano ou a mesma opressão psicológica dos protagonistas se repetem com algum aspecto diferente.

Persistindo no genérico de abertura, a iluminação e sombra dos bordados instauram um *trompe-l'oeil* cujo resultado é a sua aparência de estratos geológicos, como se deixassem entrever o terreno arenoso e áspero, o ondular

2. “A circularidade que transpira da obra, num Portugal rural estagnado, em que os favorecidos continuam a dominar a classe trabalhadora, transpira no estatismo imagético que enclausura as personagens.” (ARAÚJO, 2016: 227) - Por exemplo.

3. Via *Retroalimentación 2014*: “La espiral de Arquímedes o espiral aritmética se define como el lugar geométrico de un punto moviéndose a velocidad constante sobre una recta que gira sobre un punto de origen fijo a velocidad angular constante. Es generada por la combinación de dos movimientos uniformes: uno rectilíneo y otro rotacional, simultáneamente.”

revolto das dunas observadas momentos antes. Com efeito, *Uma Abelha na Chuva* é um “filme-rede” em que o passado, o presente e o futuro, o “aqui” e o “acolá” convergem num turbilhão nervoso, indo beber ao romance-fonte de Carlos de Oliveira o desencaixe parcial ao neo-realismo renunciado pelo autor mais que o seu lado ortodoxo a esse preciso movimento artístico.

Posto tudo isto, saltando para lá deste momento sinedóquico do tema e estética da fita em análise, procurarei explicar de que modo *Uma Abelha Na Chuva* pode reconfigurar a noção de eterno retorno através de uma espiral e como isso se articula com um horizonte ainda mais desesperado da ditadura salazarista (quando comparado com o do livro).

Uma Abelha na Chuva: Repetição e Diferença

Findados os créditos, o trio sonoro prolonga-se em ponte para imagens de divisões desertas na moradia do casal Silvestre, juntando-se-lhe uma voz fantasmática em iteração: “Álvaro! Álvaro!”. Em três planos de câmara quase estática, surgem sempre enquadramentos divididos verticalmente: primeiro, uma teia de aranha, epitomando ao máximo captura até à velhice, ao abandono e à ruína, é “rasgada” por uma coluna de madeira; depois, uma soleira ao fundo do corredor recorta o compartimento para que a porta aberta dá; por último, uma fonte branca em pedra com uma estranha face gravada na parede ladeia o contraste negro de uma porta fechada.

O filme duplo, múltiplo que *Uma Abelha na Chuva* se assume pela cisão entre imagem e som num mesmo plano adivinha-se também na *mise-en-scène*, ainda antes de a câmara moderna autónoma e “inútil” desencadear o seu próprio movimento sem personagem para acompanhar, denunciando a impostura do cinema, daquela casa e daqueles que a habitam. Maria dos Prazeres aparece então, desvelada como o ser que há pouco exclamava “Álvaro!”, e num *travelling* de rosto silente ouve-se a voz dela em *in*: “Avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes sussurradas. Tinha a certeza de que ia a sorrir. Mas dentro de si nascia um grito, um grito sempre reprimido e agora, volvidos 20 anos, sentia bem que ainda não o soltara”. Repare-se que fala de si na terceira

pessoa, reforçando o bifurcar entre enunciado e enunciação nesse lamento despersonalizado.

Onde e quando será que disse essas palavras? Serão apenas pensamento? Não sabemos senão o palpite que a actriz Laura Soveral descarta o seu papel diegético para comentar Maria dos Prazeres auto-reflexivamente. Todo o filme, aliás, a sua própria materialidade, se parece moldar na consciência estilhaçada dos seus dois protagonistas. Daí que o nome “Jacinto”, o cocheiro, dito da boca de Maria resulte na mostração platónica da fome sexual desta sob a forma repentina de um quadro em pormenor. Neste, apreendemos figurativamente o seu objecto de desejo a preparar o cavalo para uma viagem, tal como pedira à criada Clara. Escutamos também os cascos do animal ausente e o ruído estendido a um plano de regresso a Prazeres, logo travado em *freeze frame* – a sua libido por Jacinto morre numa pulsão de vida disfuncional⁴, auto-bloqueada por convenções sociais.

Efectivamente, esse outro grito reprimido rememora a questão do “desde há 20 anos”, a analogia política possível a partir quer do romance quer da sua transposição cinematográfica. Isto é, para além da fala atrás citada, o filme reitera a fixação desse passado em específico com Maria em monólogo sobre Álvaro – “Ressona há 20 anos. Há 20 anos que o ouço, que me mexo no bico dos pés para não o acordar.” – e com o último a lançar à primeira – “Muito Conde, muitas lérias, mas há 20 anos que me comes as sopas!”. Ora, estas frases são oriundas do livro adaptado, cuja data de publicação original remonta a 1953, 19 translações antes da estreia do filme de Fernando Lopes. Mas, acima de tudo, Carlos de Oliveira retratara um universo literário contemporâneo da realidade envolvente, situava as personagens no mundo rural da Gândara, de Portugal, onde há duas exactas décadas, em 1933, o ditatorial Estado Novo entrava em vigor.

Para chegar à *punchline* do meu argumento, importa colocar a premissa narrativa do romance e da fita na mesa. *Uma Abelha na Chuva* centra-se

4. Pulsão de vida é um conceito de Sigmund Freud que indica um instinto de preservação da existência, funcionando articulada com a pulsão de morte, que nos puxa para a destruição. Serve de exemplo o acto de comer, na medida em que visa a sobrevivência, mas obriga a desfazer, digerir o alimento.

em Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres, no resquíio de seres humanos que já só são 20 anos depois de um casamento de conveniência forçado e alinhavado pelos seus pais. “Sangue por dinheiro” (OLIVEIRA, 2015: 20): ela era filha de um nobre empobrecido, ele de um burguês endinheirado. Ambos reagem com vidas duplas: ela, repugnada pelo anel infinito de quem não ama, fecha-se no quarto e habita na cabeça a inocência luxuosa da casa de infância embora calque o chão do marido; ele, “chicoteado” pelo pai até engolir um individualismo feroz, refugia a frustração de não ser amado na percepção alterada do álcool que enfrasca no escritório e recorda a simplicidade espontânea de ser criança.

Resumindo, a (sobre)vivência actual dos dois, como a de um país domesticado pelo patriarcal Salazar, cinge-se a um purgatório de anseios gorados, de coitos interrompidos⁵ numa espécie de *loop* que só repete a decadência das últimas duas décadas. Neste eterno retorno *in medias res*, ressuscita somente o peso pesado pós-casamento, um coma a velar a morte que não chega de olhos postos na infância leve que não volta. Indicativa disso é a cena em que Álvaro esbofeteia Maria depois de uma troca de insultos, de imediato seguida por uma reincidência em mudo com o tiquetaque monótono do relógio, previamente abafado pelas vozes, avolumado e barulho exclusivo – como mencionava, só retorna um passado próximo, o tempo de exercer uma nova violência. Este momento serve de paradigma à estética anti-ilusionista e espiraliforme do filme através de uma montagem assente em variações musicais, rítmicas de um mesmo tema.

De facto, até entre o início e o fim não há um círculo fechado, mas sim uma órbita aberta – qual pena perpétua! – em que o “novo” mantém uma distância de separação constante ao “velho”, jamais o abandonando, ecoando-o descoincidente. Exemplificando, a obra arranca com a câmara a afastar-se

5. Álvaro tem remorsos por roubos que fez no passado e tenta confessá-lo publicamente, mas não consegue; Maria deseja frustradamente Jacinto, porque este e Clara estão apaixonados; mestre António, oleiro e pai da criada, pretende que ela case com um lavrador para enriquecer às custas disso; Álvaro tem ciúmes de Maria e revela a este último o caso amoroso de Clara; o pai dela pede auxílio ao aprendiz Marcelo, também interessado em Clara, de modo a assassinar Jacinto; o cocheiro morre, António e Marcelo são presos, Álvaro ganha mais remorsos, Maria fica sem o seu “objecto” sexual secreto e Clara entra em desespero (só no romance o seu suicídio é explícito).

das dunas que escondem a moradia dos Silvestre; Álvaro a beber *brandy* num bar; casas de madeira à beira-mar fustigadas pela ventania; árvores desfolhadas na praça de Corgos; o protagonista a emborcar outro copo; Prazeres a procurar Álvaro pelo corredor de casa (já depois dos créditos e de outros planos pelo meio); este a apresentar a sua auto-confissão no jornal local até ser estorvado por Maria. Perto do fim, a sequência não só acontece numa ordenação alterada (agora sem genérico de fecho a interferir) – praça; bar; jornal; bar; corredor; moradia – como também é invadida pelo som *off* perdurável e absoluto de uma *ave-maria* zumbida a inúmeras vozes. Em encadeamento à oração que apaga o timbre das coisas, cedo chega uma segunda repetição diferente do “prólogo”... Na medida em que uma melhor interpretação o requer, atento brevemente no livro de Carlos de Oliveira e na transposição inter-semiótica em estudo.

Devido à sofisticação estética, à individualização das personagens e a uma certa inculpabilidade de todas elas, apesar do romance se alicerçar numa linha narrativa de fácil compreensão, de conservar uma clara linha ideológica marxista, tem sido caracterizado como passando um pé para fora do neo-realismo, como caso a descair na heterodoxia deste. Segundo a leitura do investigador Carlos Reis, a obstinação de nomes do movimento com “a nitidez dos sentidos propostos” (REIS, 1983: 638), com o seu domínio face à experimentação formal levava à “redundância e empobrecimento discursivo” (Ibidem) e *Uma Abelha na Chuva*, o livro, representa um ponto de equilíbrio para alguns, de divergência para outros.

A estrita bifurcação entre conteúdo e forma tantas vezes apontada parece simplória, limitada – tudo é político; a própria inovação estética, enquanto expressão de um modo alternativo de fazer, pode ser considerada manifestação de liberdade perante um regime autoritário – e Fernando Lopes, tal e qual vários realizadores do cinema novo, compreendia-o perfeitamente, suponho. Ademais, uma perspectiva do mundo cega pelo economicismo da luta de classes, reduzida a isso, acarreta o perigo de fender o ser humano

(feito *cartoon*) em duas dimensões, em duas categorias: “ricos maus” e “pobres bons”.

No romance, Álvaro e Prazeres, vítimas à nascença de um Estado Novo microcósmico, já se encontram desenvolvidos como herdeiros escravizados de algo que nunca escolheram e toda a miséria brota daí. Noutra espectro, o positivismo e o pêndulo moral inerente à personagem do Dr. Neto – o único capaz de esclarecer os Silvestres como “abelhas cegas, obcecadas” (OLIVEIRA, 2015: 125), fabricantes de fel – confere a devida e relativa responsabilidade à classe alta. Por sua vez, o amor do médico com a professora Cláudia, embora debilitado pelas doenças de ambos, assume-se excepcional por permanecer imune ao ambiente venenoso. Em igual senda singular, os dois juntam à segura situação laboral uma essência bondosa.

Ao riscar Neto (e Cláudia) do filme⁶, o realizador descose o chão narrativo, obriga-nos a ser o Aristóteles da história e edifica uma sociedade simultaneamente ainda mais ambígua e desolada. Roído até ao osso, o enredo de Lopes procura transplantar a materialidade da escrita para o ecrã: a constante fragmentação do livro⁷ passa para a montagem hiper-elíptica; a variação repentina de ponto de vista⁸ para as “repetições diferentes” e para as dessincronias som/imagem; os longos monólogos interiores⁹ tornam-se planos subjectivos silenciosos, reprimidos, voz *off* ou a figuração de quadros e fotografias...

Em jeito de troca neste almejado filme-poema, ao nenhures do Dr. Neto equivale “um fundo romântico – sublinhado pelas referências a Verdi e a Camilo –” (COSTA, 1991: 138) e “o que se põe em jogo é a permanência do romantismo” (Ibidem). Assim sendo, olhemos para a representação teatral

6. Sobre este assunto, vide “1968-1971: *Uma Abelha Na Chuva*” (LOPES, 1987: 78).

7. “[...] que dizes tu, Maria, vendem-se os pinhais?; talvez ele não tenha morrido; ora, está morto e remorto; sabe-se lá; mete-se o dinheiro da madeira na loja e o negócio cresce, vendem-se ou não?; como entenderes, se ele morreu e és tu o herdeiro que escrúpulos te prendem?” (OLIVEIRA, 2015: 24) - Note-se a recorrência do ponto e vírgula.

8. “Exaltei-me, claro; mas recaiu em si logo depois [...]” (Ibidem: 37).

9. “Primeiro, a fonte brotou tenuemente, muito ao longe, na infância [...] compra-se tanta coisa, compre-se também a fidalguia.” (Ibidem: 19-20).

de *Amor de Perdição*, novidade cinematográfica. Ora, o desempenho social da obra de arte é o de quase paradoxalmente devolver uma imagem de si aos indivíduos, uma imagem de si mais fiel do que a imagem que espontaneamente estes têm de si próprios e aqui a identificação da plateia com a representação, o monopólio da mimese e da catarse são problematizados.

Posto isto, o efeito brechtiano emanante da *Força do Destino* e do eco resistente – “Oh Teresa, Teresa, assim nos vão separar, quem sabe talvez para sempre.” – afigura-se mais como mecanismo extradiegético, olhar omnisciente do realizador expressando a tragédia dos espectadores só saberem a hipnose empática do que como qualquer plano subjectivo ou acontecimento verídico naquela sala. Dentro dessa lógica, pense-se nos rostos petrificados a fitar o palco, no facto do cocheiro Jacinto encarnar Simão, personagem condenada a ficar sem a amada Teresa por rivalidades familiares, pela conveniência matrimonial.

Por conseguinte, embora a questão da classe social esteja implícita com Álvaro e Maria nos camarotes enquanto a criada Clara e outras “vestes humildes” se sentam nas cadeiras abaixo, peso maior é dado à projecção das realidades afectivas: Maria revê-se na impossibilidade de ficar com Jacinto; Álvaro, enciumado, acha na morte de Baltazar pelo concorrente Simão a ideia de liquidar o amado dela. Clara, cuja consciência faz jus ao nome, é ímpar entre o público, olhando para trás e pressagiando na face dos patrões a desgraça iminente. Claro, sem igual também por rejeitar o casamento arranjado que o pai engendra, pelo seu desejo de futuro, por planear fugir com Jacinto.

Fatalmente, pouco depois, este último arrasta o “teatro da imobilidade” para o real, faz de Simão e fá-la Teresa na intimidade do quarto; encantada, apavora-se na súbita visão mimética do espelho. Sem saída daquele bordar romântico, o cocheiro é dizimado e com ele se afoga o ansiado amanhã de Clara, na água hegemónica da nostalgia, nos suspiros de amor em *off* a imortalizar a noite de ontem. Presenciamos no fundo a ditadura de um

modelo estético, do socialmente aceitável, de um sistema político que lhes é consequente.

Quando, no fim, a segunda variação do início nos devolve as casas de madeira à mercê do vento e nos dá uma imagem diferente da moradia Silvestre a anoitecer e amanhecer, o filme insiste na mesmice temática que atravessa gerações. Sentada com outras mulheres na sua sala aquecida pela luz das chamas, Maria dos Prazeres conta alto uma história de cavaleiros, madares e marqueses. A cena é entrecortada pelas cortinas do *Amor de Perdição* a subirem de novo, precisamente porque estamos perante uma velha história: os casamentos de conveniência, a inconveniência dos casamentos.

Mais uma vez, o socorro metaficcional ao individualismo romântico só serve para perpetuar o artifício¹⁰, o paralelo estático com os heróis trágicos de agora. É em razão dessa monotonia que o badalar de um relógio intercepta as palavras da protagonista, que Álvaro entra em casa sedento de *brandy*, cruza os olhos com os da esposa e volta o tiquetaque do costume. Para encerrar, uma síntese do filme reduzida a fotogramas... Álvaro já só fotografia daquele momento e a auto-confissão a ser dita em lado nenhum, Maria já só fotografia daquele momento e o bordado dos créditos congelado nos favos de fel onde todos definham. Fazem os dois de Penélope à espera da infância dourada que não chega... porquanto jamais existiu.

Conclusão

O título *Uma Abelha na Chuva* estará certamente entre os mais interpretados no âmbito da literatura portuguesa e a sua riqueza caleidoscópica reside desde logo na ambiguidade que suscita, quer se leia ou não o romance. Pelo feitio (des)construtivista e pela dominância da *poiesis* platónica, a transposição de Lopes só poderia agudizar as dúvidas. Para o termo deste trabalho, pense-se apenas em como a palavra “abelha” remete para um secundarizar do indivíduo face à comunidade, preterindo tudo à preservação desta, enquanto a “chuva”, elemento imprevisível e fenómeno incontrolável, sugere

10. Isto é, para alimentar a ideia de um modo único, monolítico de existir, criar, representar, ler, etc.

o seu esbatimento e questões metafísicas. O próprio filme balança nesta tensão, porque conjuga a uma já complexa hierarquia societária, uma epidemia formal, labiríntica, resistente à lógica do espaço-tempo e da causa-efeito – até o preto e branco da Gândara cinematográfica culmina contagiado por essa névoa cinzenta.¹¹

Para finalizar a promessa introdutória de explicar o “horizonte ainda mais desesperado da ditadura salazarista” da versão de Lopes, uma concórdia e uma relativa discórdia com a análise de Carolin Overhoff Ferreira vislumbra-se pertinente. Efectivamente, depois da morte de Jacinto, os planos abstractos de uma explosão mínima numa montanha imutável e a cena incidente num grupo de camponeses representam “a ausência de ameaça à ordem dominante, por causa da sua idade e porque compartilhem com a burguesia agrária os valores tradicionais” (FERREIRA, 2014: 125). Isto quando comparados com o pequeno motim da população a casa dos Silvestres, com as pedras lançadas à mesma e com a hipótese de um futuro devido às crianças aí presentes na obra literária.

Pelo contrário, os *freeze frames* finais não parecem demonstrar “o poder cinematográfico de levar a burguesia agrícola ao seu fim” (Ibidem: 126), mas sim a simples capacidade do realizador terminar o filme no momento desejado e a tamanha incapacidade das personagens em mudarem para fora dos padrões instituídos. É por isso que estes congelamentos não passam de meros descendentes de outros tantos. Em suma, se brecha de esperança existe, ela está de facto no modo inteligente como *Uma Abelha na Chuva* sugere que liberdade política e experimentação estética são fios da mesma teia, falta só que o público também queira fazer de aranha.

11. “Antes de tudo, o director de fotografia Manuel Costa e Silva [...] Lopes pediu-lhe um preto-e-branco brumoso, escandinavo, cheio de cambiantes, pouco contrastado, com Mizoguchi (*Contos da Lua Vaga*) e Murnau (*Aurora*) como referências [...]” (RAMOS, 2012: 43).

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, Nelson (2016). *Cinema Português: Interseções Estéticas nas Décadas de 60 a 80 do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- COSTA, João Bénard da (1991). *Histórias do Cinema*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2014). “Uma Abelha na Chuva”, in FERREIRA, Carolin Overhoff (org.). *O Cinema Português Através dos Seus Filmes*. 2.a edição. Lisboa: Edições 70.
- LOPES, Fernando (1987). “1968-1971: Uma Abelha Na Chuva”, in ANDRADE, José Navarro de (coord.). *Fernando Lopes Por Cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000). *A Gaia Ciência*. Lisboa: Guimarães Editores.
- OLIVEIRA, Carlos (2015). *Uma Abelha na Chuva*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RAMOS, Jorge Leitão de (2012). *Fernando Lopes: Um Rapaz de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Sociedade Portuguesa de Autores.
- REIS, Carlos (1983). *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra: Livraria Almedina.
- S. A. (s.d.). “La Espiral de Arquímedes o Espiral Aritmética”, in *Retroalimentación 2014* Disponível em < <http://retroalimentacion2014.tumblr.com/post/71627829555/> >. Acedido em 1-V-2018.

A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NA MADEIRA NO INÍCIO DO SÉCULO XX. O EXEMPLO DA MADEIRA FILM E DA EMPRESA CINEGRÁFICA ATLÂNTIDA

Ana Paula Almeida¹

Resumo: Em 1922, tendo como diretor e proprietário Francisco Bento de Gouveia, e como operador Manuel Luiz Vieira, foi criada a *Madeira Film*. As suas películas, com divulgação nacional e internacional, são principalmente filmes de reportagem (como a visita do Presidente da República à Madeira e a passagem dos aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral) ou várias vistas da ilha. A *Empresa Cinegráfica Atlântida*, fundada por Manuel Luiz Vieira, produziu vários filmes, ente os quais três médias-metragens de enredo: *A Calúnia*, *O Fauno das Montanhas* e *Indigestão*, entre 1925 e 1926. Conhecendo a sua importância na História do Cinema Português, é nosso propósito estudar a relevância e a produção destas empresas, bem como os nomes que lhes estão associados, Francisco Bento de Gouveia e Manuel Luiz Vieira.

Palavras-chave: Madeira Film; Atlântida; Manuel Luiz Vieira; Francisco Bento de Gouveia; Madeira.

1. O Funchal no início do séc. XX

O Funchal era uma cidade pequena, pobre e demasiado rural. A urbe crescia de forma desordenada e ocasional, sem condições de base e com graves problemas de

1. Ana Paula Almeida é Mestre em Arte e Património pela Universidade da Madeira com uma dissertação intitulada Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira – Apontamento para a História do Cinema na Madeira de 1897 a 1930. É membro-colaboradora do CIERL - Centro de Investigação em Estudos Regionais e Locais da Universidade da Madeira. Neste momento, exerce funções de natureza técnico-pedagógicas nos Serviços Educativos da Casa – Museu Frederico de Freitas, no Funchal.

salubridade. Demonstrativo disto é o facto de as galinhas andarem livremente nas margens das ribeiras que atravessam a cidade (LOPES, 2008:44). Urbanisticamente, o Funchal evoluiu muito pouco na transição do século. O cais, porta de entrada na cidade, era um postal nada atrativo, “com uma praia inestética, onde se cultivavam abóboras, pimpinelas e hortaliças, parecendo um lugar rústico e nunca arredores do cais da cidade” (CALDEIRA, 1995: 13).

Porém, esta realidade não foi impeditiva para que, desde muito cedo, os madeirenses tivessem contacto com o cinema. O animatógrafo foi visto pela primeira vez, no Funchal, no dia 15 de maio de 1897. Dado o bom acolhimento que este teve, os primeiros anos de exibição foram de alguma euforia, sendo isto bem visível pelo número de salas de espetáculos inauguradas na época. O *Pavilhão Grande* foi, ainda no século XIX, a primeira sala de espetáculos. Seguiram-se: *Teatro Águia D’ Ouro* (1907), *Pavilhão Paris* (1909), *Salão Ideal* (1910, Rua da Princesa), *Salão Central* (1910), o *Salão Variedades* (1910), *Teatro-Circo* (1911) e *Salão Ideal* (1923, Rua de Santa Maria). Além destas salas, havia projeção de filmes em espaços menos convencionais, como no jardim municipal (*Cine-Jardim*), em hotéis, na sede da Banda Distrital do Funchal, entre outros.

Mas, o interesse dos madeirenses pelo cinema não ficou pela exibição, passou, também, pela realização de vários filmes. De entre estas películas, encontrámos pequenos registos documentais, documentários e ficção.

2. As primeiras fitas

As primeiras produções cinematográficas na Madeira, à semelhança de toda a Europa, foram registos documentais, produzidos por portugueses e estrangeiros. O primeiro registo cinematográfico de que temos conhecimento data de março de 1899 e foi anunciado no *Diário de Notícias*. Trata-se de uma fita da autoria de John Benett-Stanford² que se encontrava de férias na Madeira. O relato, com o título “Animatographo”, é bastante esclarecedor:

2. John Benett-Stanford (1870-1947), curioso do cinema, era fotógrafo inglês e correspondente de guerra no Sudão. Em 1899, visitou a Madeira, fez um par de vistas da Ilha, além de uma variedade de cenas de quinta.

(...) Na sexta-feira ultima, o sr. Benett Stanford, querendo tirar varias vistas para o seu animatographo, alugou o elevador do Monte, (...), tendo, durante o percurso, reproduzido algumas das bellas paizagens que d'ali se disfructám. Chegados ao Monte, (...) o sr. Benett Stanford, (...) dispôz as cousas por forma que um dos carrinhos de vimes, ao descer o caminho velho do Monte, fosse esbarrar num burro (...) a fim de o fazer cahir sobre dois individuos que tomariam logar no referido carro. Ao mesmo tempo que se dêsse este facto, deviam ser despejados dois saccos cheios de farellos naquelle local, para produzir maior effeito. As cousas passaram-se, como estavam combinadas, havendo só a lamentar a escoriação causada no burro (...). (*Diario de Noticias*, 14-III-1899: 2)

O primeiro filme de ficção madeirense conhecido foi de João dos Reis Gomes³, *O Cerco de Safim*, e tratava-se de um episódio da peça de teatro *Guiomar Teixeira. A Filha de Tristão das Damas*. Terá sido, provavelmente, a primeira vez que, em Portugal, se fundiu a ação do cinema com a do teatro. As filmagens tiveram lugar no dia 25 de maio de 1913, como relatou o *Diario de Noticias* (24-V-1913: 1): “Amanhã, pelas 6 horas da manhã, um grupo de cerca de 60 cavalleiros dirigir-se-ha para o sitio da Cancellia, freguezia do Caniço, com o fim de ser tirada ali uma fita cinematographica de grande effeito”. O filme, com a duração aproximada de dez minutos e onde se recriava uma batalha entre cristãos e muçulmanos, foi exibido durante a representação. As imagens, da responsabilidade de André Valldaura⁴, foram comentadas pelos próprios atores que, acompanhados por uma orquestra, se consideravam dentro da fortaleza de Safim.

A estreia, no *Teatro Funchalense*, a 28 de junho de 1913, foi um sucesso, uma vez que se tratou de “uma verdadeira noite d’ arte, quer sob o ponto de vista litterario, quer pelo desempenho a cargo de senhoras e cavalleiros da nossa mais distincta sociedade” (*Diario de Noticias*, 27-VI-1913: 1). O espetáculo, tendo uma assistência verdadeiramente seleccionada, esgotou completamente a sala.

3. João dos Reis Gomes (Funchal, 1869 - Funchal, 1950) foi militar, professor, jornalista e escritor.

4. André Valldaura aproveitou a sua vinda à Madeira para filmar algumas vistas e costumes da ilha que, intituladas de *Funchal Pitoresco*, foram exibidas no *Pavilhão Paris*.

3. A Madeira Film e a Empresa Cinegráfica Atlântida

Na década de vinte surgiram dois nomes incontornáveis na produção cinematográfica madeirense: Francisco Bento de Gouveia (Ponta Delgada, Madeira, 16/7/1873 – Lisboa, 25/12/1956)⁵ e Manuel Luiz Vieira (S. Vicente, Madeira, 21/6/1885 – Lisboa, 24/8/1952)⁶. Em 1922, tendo como diretor e proprietário Francisco Bento de Gouveia e como operador Manuel Luiz Vieira, foi criada a *Madeira Film*. Esta empresa cinematográfica madeirense tinha os ateliês na rua do Bom Jesus, morada do proprietário. Aqui acumulavam-se “aparelhos da acreditada casa Eiffel, desde a máquina de tomar vistas, á de imprimir positivos; como uma enorme escada de tripés panorâmicos, maquinismos, reveladores, projectores, etc.” (*Correio da Madeira*, 14/12/1922 *apud* SOARES, 2000: 215).

Os trabalhos cinematográficos da empresa *Madeira Film* enquadram-se perfeitamente no paradigma de filmes “tipicamente portugueses”, designação proposta por Tiago Baptista. Segundo este autor, nas primeiras décadas do século XX, realizaram-se filmes “tipicamente portugueses”, isto é, pressupunha-se que haveria um conjunto de motivos cinematográficos, reveladores da identidade nacional, que deveriam integrar todos os filmes. São eles: paisagens, monumentos e costumes e tradições portuguesas. Desta forma, a cinematografia portuguesa tornava-se única e facilmente identificável entre outras cinematografias nacionais, facilitando, assim, a propaganda de Portugal no estrangeiro (BAPTISTA, 2013: 55-56). Assim, e

5. Francisco B. de Gouveia, em 1906, fixou-se no Funchal e foi o redator principal do *Diário Popular*. Exerceu funções de Diretor do *Diário da Madeira* e do *Almanaque Ilustrado* (1912-1914). Assumiu cargos no Pelouro do Turismo e na Comissão de Concertos e Festas Musicais, enquanto integrante nas Festas do 5.º Centenário da Descoberta da Madeira. Em 1927 foi para Lisboa e tornou-se colaborador do *Diário da Manhã* e de *O Jornal*. Em 1952 e durante um ano, foi cooperante do *Diário de Notícias* do Funchal.

6. Manuel L. Vieira ficou ligado a mais de cento e cinquenta filmes, sendo cem documentários e curtas-metragens com temas muito variados e filmados pelo, então, Império Português. Em Portugal continental tornou-se operador de vários filmes e realizou, fotografou e distribuiu dezenas de documentários (1933-1939). Dirigiu as luzes de *A Dança dos Paroxismos*, *Maria do Mar*, *Ver e Amar*, *A Castelã das Berlengas*, *A Portuguesa de Nápoles* e *Paisagem*. Colaborou em *Gado Bravo*, *Revolução de Maio*, *Maria Paipoila*, *Feitiço do Império* e *Camões*. Em 1930 fez uma tentativa de registo da patente de filmes sonoros. Considerado um dos melhores operadores de câmara dos anos 30 e 40, trabalhou com os melhores realizadores e diretores de fotografia estrangeiros. Tornou-se operador de imagem da Missão Cinegráfica às Colónias de África (1938). Na década de 40 foi operador de imagem para a Direcção-Geral dos Serviços Agrícolas. Em 1941 abriu, em Lisboa, um laboratório fotográfico próprio.

tendo em consideração esta ideia, vejamos as primeiras produções inteiramente regionais e com divulgação nacional e internacional.

Na primeira sessão, que decorreu no dia 11 de dezembro de 1922, no *Teatro-Circo* (*Diario de Noticias*, 14/12/1922 e *Correio da Madeira*, 13/12/1922 *apud* SOARES, 2000: 207-216), foram projetadas várias películas: dois filmes de reportagem, relativos às visitas ao Funchal do Presidente da República e dos aviadores Gago Coutinho e Sacadura Cabral, bem como várias *vistas* da Ilha. O filme sobre a visita presidencial à Madeira incluía panoramas da cidade do Funchal. A reportagem alusiva à passagem dos aviadores na Madeira descreveu com pormenor a sua chegada, a impaciência da multidão, os percursos e as atividades decorrentes da visita. Foi considerado um documento “rico de detalhes, justo de tons” (*Diario de Noticias*, 1922 *apud* SOARES, 2000: 210). As *vistas* da Ilha descreviam as vindimas em Câmara de Lobos, as quedas de água entre a Ponta do Sol e a Madalena do Mar, o Arco da Calheta, as casas campesinas com telhado de colmo, o túnel do Rabaçal, as quedas de água do Risco e das Vinte e Cinco Fontes, um velho típico, a igreja e a vila da Calheta, alguns camponeses com os seus barretes de orelhas e varapaus; e, por fim, o sacrário oferecido por D. Manuel em finais do século XV. A esta projeção assistiu uma seleta plateia de convidados que aplaudiu, com entusiasmo, o diretor da *Madeira Film* bem como os seus colaboradores, destacando-se Manuel Luiz Vieira, figura modesta, despreziosa, disfarçando uma excepcional natureza de artista.

Outra grande produção da *Madeira Film* foi o documentário sobre a comemoração do 5.º Centenário da Descoberta da Ilha da Madeira. Esta “larga metragem, dividida em cinco partes” (*Diario de Noticias*, 1-IV-1923 *apud* SOARES, 2000: 217) foi vista, em antestreia, numa sala da residência de Francisco Bento de Gouveia, num ecrã improvisado. A edição do *Diario de Noticias* de 1 de abril de 1923 fez uma elogiosa e pormenorizada descrição do filme, dizendo que este se iniciava com legendas elucidativas, ajudando o espectador desprevenido ou menos perito em História. Referia-se o papel do Infante nos Descobrimientos, destacavam-se imagens da Ponta de São Lourenço, vários planos da, outrora, capitania de Machico e o início

das Festas do Centenário. A segunda parte do filme era dedicada à peça *Guiomar Teixeira*, onde era retratado um episódio do início da ocupação da Madeira, e que fora apresentada no *Teatro Manuel de Arriaga*. Em seguida aparecia a embarcação que transportava os representantes de Tenerife e vários detalhes da visita. O filme terminava com o cortejo regional, onde desfilavam os carros temáticos alusivos às atividades tradicionais e às figuras relevantes da História da Ilha.

Segundo o *Correio da Madeira*, “O film do V Centenário é um documento histórico de alto valor que, sem dúvida, irá produzir, além mar, verdadeira sensação e que de forma alguma envergonha a nossa empresa «Madeira Film» a quem endereçamos as mais quentes felicitações e auguramos o mais brilhante futuro.” (*Correio da Madeira*, 4-IV-1923: 1). E, de facto, este filme foi exibido com muito sucesso no Brasil e E.U.A., principalmente nas cidades onde havia maiores comunidades madeirenses.

Esta película, de cerca de mil metros, foi exibida primeiro em Lisboa, o que provocou algum descontentamento. O *Diário de Notícias* lamentou esta situação e mencionou algumas pequenas imperfeições de filmagem resultantes de falhas de material. Apesar de tudo isto, o filme revelava o admirável trabalho de Manuel Luiz Vieira. O jornalista não poupou elogios a este artista, que, sem sair da Madeira e sem ter aprendido os truques cinematográficos com os especialistas, conseguiu fazer um filme que honra a Ilha e é superior a algumas produções da *Casa Pathé e Gaumont*. Era também sugerido que o operador-amador, Manuel Luiz Vieira, viajasse pelos grandiosos ateliês de toda a Europa, de modo a colher informação que o habilitasse a fazer da Madeira, quiçá, uma das melhores regiões editoras do filme (*Diário de Notícias*, 1-IV-1923 *apud* SOARES, 2000: 219).

No dia 17 de outubro de 1923, este filme, há tanto tempo desejado pelo público funchalense, foi exibido no Jardim Municipal. Os funchalenses foram “ver-se” no ecrã, porque a notícia, que iniciava com a pergunta: “V. ex^a já viu a sua figura n’ um ecran de cinematógrafo?”, explicou que o filme “contém sem duvida a fotografia de todos os moradores do Funchal, pelo menos

de todos que saíram á rua por ocasião dos festejos comemorativos do V Centenario da Descoberta da Madeira” (*Correio da Madeira*, 17-X-1923: 2).

Em 1924, Manuel Luiz Vieira funda a *Empresa Cinegráfrica Atlântida*. Nesta Empresa, composta por laboratório e estúdio de filmagens, o fotógrafo profissional e criador da *Casa Pathé*, no Funchal, produziu vários filmes. Foi para esta empresa que, entre 1925 e 1926, rodou as três média-metragens de enredo: *A Calúnia*, *O Fauno das Montanhas* e *Indigestão*. Um género, aliás, muito distinto do efetuado anteriormente.

O primeiro grande sucesso, *A Calunia*, teve como realizador, autor do argumento e da fotografia Manuel Luiz Vieira. O elenco, além de ser inteiramente composto por madeirenses, era amador. Faziam parte deste: Nadine Menut, Ermelinda Vieira e Maria Augusta Vieira e Abreu (irmãs de Manuel Luiz Vieira), Fernando Figueiredo, Arnaldo Coimbra, João Sabino, Firmino Brazão, Manuel Rodrigues, Victorino Abreu (cunhado de Manuel Luiz Vieira), E. Pinto Correia e Miguel Soares. Quanto ao desempenho dos atores, e atendendo ao facto de serem jovens inexperientes na área, foi considerado de louvar, não faltando talento e intuição da “arte do silêncio” (*Diario de Noticias*, 11-II-1926: 1). Esta película foi inteiramente filmada na Madeira, nomeadamente no Funchal e em Câmara de Lobos. As cenas principais foram gravadas em várias quintas dos arredores da cidade, gentilmente cedidas pelos seus proprietários (*Idem*, 24-II-1926: 2).

Este filme mudo – considerado pela imprensa um documentário cinematográfico sobre os valores e as belezas da Madeira (*Idem*, 20-II-1926: 1) – retrata a sociedade funchalense da época, contando a história de amor de um homem que parte para a América, a fim de acumular fortuna e ganhar a mão da sua amada, uma mulher rica atormentada por um terrível sedutor da mesma condição social. Este primeiro filme dramático madeirense divide-se em oito partes: 1ª – O despeito; 2ª – A intriga; 3ª – O emigrado; 4ª – Dois anos depois; 5ª – O predomínio do mal; 6ª – A justificação; 7ª – O regresso; 8ª – O castigo. A partitura original foi da autoria de João Sabino.

No dia 10 de fevereiro houve uma sessão dedicada especialmente aos jornalistas e artistas. A recetividade foi tão boa que o *Diario de Noticias*, endereçando os parabéns a Manuel Luiz Vieira, aconselhou todos os madeirenses a verem a fita (Idem, 11-II-1926: 1). A atriz Maria Matos⁷, que assistiu à antestreia do filme, considerou o trabalho fotográfico excepcional, bem como o trabalho dos intérpretes. Os títulos dos capítulos e os dísticos explicativos encontravam-se escritos em português correto, o que nem sempre sucedia mesmo nos melhores filmes, dizia. Estes, destacando-se sobre um fundo móvel (o cisne branco do Jardim Municipal ou o rebentar impaciente das ondas), eram uma inovação (Idem, 23-II-1926: 2).

Para o *Correio da Madeira* estávamos perante um “filme de arte”, pelo enredo, desempenho artístico e paisagens captadas. Foi salientado o papel do operador, Manuel Luiz Vieira, cujos atributos foram realçados (*Correio da Madeira*, 21-II-1926: 2). O filme reflete uma excelente montagem e realização, destacando-se a cena final onde se desenrola uma desenfreada perseguição automóvel nas ruas do Funchal. A cena foi filmada por Manuel Luiz Vieira num outro automóvel, algo surpreendente para o cinema da época (José de Matos-Cruz *apud* MOUTINHO, 2013: 28).

A estreia foi a 24 de fevereiro de 1926, no *Teatro-Circo*. A sessão foi muito concorrida, “destacando-se muitas famílias da nossa melhor sociedade” (*Correio da Madeira*, 28-II-1926: 3). A estreia em Lisboa deu-se em maio do mesmo ano. O filme teve os maiores elogios da imprensa da época, que o apelidou de “sensacional”, sublinhando “que honra a cinematografia portuguesa” (*Diário de Notícias* (Lisboa) *apud* MARQUES, 1997: 38).

O *Fauno das Montanhas*, também de Manuel Luiz Vieira, é uma curta-metragem dramática, de 1100 metros, em quatro partes. Tido como um filme fantástico, aborda as curiosas quimeras de uma jovem que participa com o pai, naturalista britânico, numa expedição para conhecimento das espécies ornitológicas da Ilha. No seu crescente romantismo, e inspirada na paisagem, julga-se perseguida por um fauno, que tenta assassinar o sábio.

7. A atriz encontrava-se no Funchal com a *Companhia* Maria Matos a representar a peça *Tristes Amores*.

Este filme “pertence às raras incursões do cinema português no terreno do fantástico, sendo, por isso, obra precursora” (PINA, 1986: 42).

A interpretação estava confiada a Arnaldo Coimbra, que realizou com inteligência a criação de duas personagens, o “fauno” e o camponês. Salientaram-se também as atuações de Ermelinda Vieira e de Jorge Gordon, no papel de naturalista inglês (*Diario de Notícias*, 11-V-1927: 2). O trabalho técnico foi da responsabilidade de Manuel Luiz Vieira, considerado um dos melhores que se tinha feito, até à época, em Portugal. As filmagens foram efetuadas em estúdio, no Rabaçal e nas Vinte e Cinco Fontes.

O Fauno das Montanhas estreou a 11 de maio de 1927, no *Teatro-Circo*. O *Diario de Noticias* previu, para a estreia, mais uma glória para a *Empresa Cinegráfica Atlântida*, visto tratar-se de “uma primorosa joia cinematográfica” (*Diario de Noticias*, 8-V-1927: 5). Contudo, foi retirado pela Censura em 1929, sendo exibido comercialmente apenas três (!?) vezes. *O Fauno das Montanhas*, do qual o público valorizou especialmente “o extraordinario trabalho de fotografia”, foi visto como um filme importante “porque o seu fim é, especialmente, destacar as belezas da nossa terra” (Idem, 13-V-1927: 1). Desconhecendo a intenção de Manuel Luiz Vieira e a ideia que pretendia passar, visto que sabemos apenas o que era transmitido pela imprensa, atrevemo-nos a dizer que a paisagem tem aqui um papel de destaque. Aliás, quase todos os intertítulos são reveladores da importância da paisagem e do seu carácter idílico: “ (...) entrega-se com extase á contemplação da paisagem.”; “- Salvé, divina natureza!”; “E aquele dia terminou com um delicioso poente azul e rosa...”; “Uma poetica queda d’agua”; “ (...) gosando a doce poesia d’êstas selvas!”; “As aguas continuam cantando a sua eterna canção de dôr imensa...”.

Outra película de ficção, novamente de Manuel Luiz Vieira, foi *Indigestão*, filme cómico, em duas partes. Quer pela habilidade dos atores, bem como das situações criadas em seu redor, o filme fez rir até os mais sérios (Idem, 11-V-1927: 2). O protagonista, João Sabino, tem um admirável desempenho, assim como as intérpretes Felismina Silva e Tinira Silva. Esta película es-

treou na mesma sessão de *O Fauno das Montanhas*, bem como de outras fitas da *Empresa Cinegráfica Atlântida: Atlântida Jornal, Tosquias* (Paul da Serra) e *Colegio Alexandre Herculano*. (Idem, 8-V-1927: 5).

Dois dias após o espetáculo, o *Diario de Noticias* fez a crítica cinematográfica: o *Teatro-Circo* registou uma das maiores enchentes da sua história: “Entre os «films» regionais exibidos, é de justiça destacar as «Tosquias no Paul da Serra», que depois de nos mostrar riquíssimos trechos de paisagem dêsses sitios, nos faz presenciar um monumental desfile de ovelhas, que impressiona e deslumbra” (Idem, 13-V-1927: 1). Admirou-se o trabalho dos atores, tanto em *O Fauno das Montanhas* como em *Indigestão*. Porém, estes filmes não tiveram o sucesso dos anteriores e Manuel Luiz Vieira viu-se obrigado a terminar as suas experiências no campo da ficção, passando a dedicar-se aos documentários.

Foi nesta área que alcançou grande destaque. Da sua autoria, a 25 de maio de 1927, foi exibida a reportagem da vinda dos aviadores João Moreira de Campos e José das Neves Ferreira, que comandavam o hidroavião que amarraram próximo do Porto Santo na sequência do raid aéreo Lisboa – Madeira – Açores. O documentário *Chegada de Ruth Elder*, que relatava a chegada da aviadora americana após um acidente nos mares dos Açores, a 12 de outubro de 1927, foi filmado por Manuel Luiz Vieira, que se encontrava naquele Arquipélago e assistiu ao resgate. O filme alcançou sucesso internacional, com estreia em Paris a 26 de outubro de 1927.

Manuel Luiz Vieira contou com a colaboração de vários profissionais e amigos, nomeadamente: Arnaldo Coimbra⁸, Óscar Lomelino⁹, João Sabino¹⁰ e Victorino de Abreu. Este último desempenhou o papel de ator secundário em *A Calúnia*. Realizou, em 1930, uma curta-metragem cómica, *Palinhos Herói*, com representação de João Sabino (MARQUES, 1997: 47-48). Segundo

8. Assistente de realização e ator nos filmes *A Calúnia* e *O Fauno das Montanhas*.

9. Fotógrafo de profissão, fundou a produtora Globe Film e filmou, entre outros documentários, alguns desafios de futebol no campo Almirante Reis.

10. Ator, produtor, distribuidor e assistente de realização, representou em *Palinhos Herói* (1930) e em *A Portuguesa de Nápoles* (1931). (RE-NHAU-NHAU, 30-XI-1930: 5)

Maurício Marques este filme foi produzido na Madeira (Ibidem: 52), mas na nossa pesquisa encontramos outra informação:

João Sabino, o artista madeirense de cinema, que se encontra actualmente em Lisboa, acabou de filmar há tempos uma película cómica (...) Este film, foi realizado pelo nosso conterraneo Victorino de Abreu (...) Não seria mau que as Empresas de cinema fossem tratando de trazer até cá esse film – o primeiro que em Lisboa se realizou com artistas da Madeira. (RE-NHAU-NHAU, 20-X-1930: 5)

Será o mesmo filme? As coincidências são muitas: o mesmo realizador, o mesmo ator, e o mesmo género de filme (comédia); mas o local de criação diverge: onde foi filmada a película *Palinhos herói*?

Filmes produzidos com a participação de Manuel Luiz Vieira¹¹ ao serviço, principalmente, da *Madeira Film* e da *Empresa Cinegráfica Atlântida*¹²:

- 1922, [*Filme Promocional da Madeira*, Panoramas, Acontecimentos Notáveis, Poentes e Marinhas, O Sr. Presidente da República e os Aviadores, o Monte e as Romarias, Aspetos da Atividade Madeirense], documental, realização e produção *Madeira Film*¹³;
- 1922, *Vinho da Madeira, seu Fabrico e Exportação*, documental, realização Manuel Luiz Vieira¹⁴;
- 1923, *Arraial do Monte*, documental, realização e produção *Madeira Film*¹⁵;

11. Dada a dificuldade de delimitar os filmes realizados por Manuel Luiz Vieira, enquanto operador de câmara da *Madeira Film* e da *Empresa Cinegráfica Atlântida* ou de outras empresas ou serviços, optou-se por indicar as películas relacionadas com o operador até 1927, independentemente da empresa, desde que tivessem alguma relação com o Arquipélago da Madeira. Note-se que a partir de 1928, Manuel Luiz Vieira passou a trabalhar em Portugal Continental.

12. A listagem apresentada resulta da investigação realizada em 2008, baseada na relação de fitas que constava do sítio da responsabilidade de Photographia – Museu “Vicentes” (ALMEIDA, 2010), e na pesquisa recente.

13. As referências à exibição desta fita, na imprensa, são de dezembro de 1922. Desconhecemos a data da sua realização, mas dado que, na época, não havia grande hiato entre a execução e a exibição, podemos afirmar que aquela foi durante o ano de 1922, aliás ano da criação da *Madeira Film*. (*Diário de Notícias* 14/12/1922; *Correio da Madeira* 13/14/12/1922 *apud* SOARES, 2000: 207-216).

14. Conforme informação do Instituto Camões (em linha).

15. Conhecemos apenas a data da exibição, devendo a realização corresponder ao ano de 1922 (*Correio da Madeira*, 6-1-1923: 3).

- 1923, *Temporais na Pontinha*, [e outros], documental, realização e produção *Madeira Film*¹⁶;
- 1923, [*As Festas do V Centenário da Descoberta da Ilha*], documental, longa-metragem em 5 partes, realização e produção *Madeira Film*¹⁷;
- 1923, *Festa de Homenagem a Henrique Vieira de Castro, no Reid's Hotel, Festas do Espírito Santo na Ponta do Sol, Inauguração do Monumento aos Aviadores Gago Coutinho E Sacadura Cabral, Uma Excursão ao Pico Ruivo, Uma Excursão ao Ribeiro Frio, Uma Tosquia de Ovelhas na Serra de S. Roque*, documental, realização Manuel Luiz Vieira¹⁸;
- 1924, *Alguns Aspetos da Baía do Funchal, Aniversário da Banda dos Artistas, Baile de Ninfas - Dança do Século XV, Desafio de Foot-ball entre o Sporting de Lisboa e o Marítimo do Funchal, Desportos Náuticos - Water-polo, Natação e Mergulhos, Excursão a S. Vicente, Excursão ao Rabaçal, Homenagem ao Exmº Senhor Luís Álvaro de Carvalho no Monte Palace Hotel, A Ilha do Faial, Ilha do Porto Santo - Paisagens e Costumes, As Ilhas dos Açores, Inauguração da Casa de Saúde do Trapiche, A Madeira Pitoresca e Industrial, Match de Foot-ball Marítimo-Ingleses, Nossa Senhora do Monte - Paisagens e Arraial, Paisagens de Inverno - Excursão à Neve, Procissão da Ressurreição, Procissão do Enterro do Senhor, O 52º Aniversário da Banda dos Guerrilhas, Um Actor de Três Anos e Como se Comporta o Fogo de Artifício para os Arraiais, Vários Aspetos da Cidade do Funchal*, documental, realização Manuel Luiz Vieira¹⁹;
- 1925, *Atualidades Madeirenses - 1º Jornal Animado, Atualidades Madeirenses N° 2, Chegada dos Aviadores Moreira de Campos e Neves Ferreira ao Funchal, Desafios de Futebol entre o Clube Olhanense de Portugal e alguns Clubs do Funchal, A Ilha do Porto Santo, Inauguração do Busto de João Fernandes*

16. À semelhança da película anterior, conhecemos apenas a data da exibição, tendo sido a realização, provavelmente, no ano de 1922 (*Correio da Madeira*, 6-I-1923: 3).

17. Conhecemos apenas a alusão da imprensa. (*Diario de Noticias*, 1-IV-1923 apud SOARES, 2000: 216-220).

18. Instituto Camões (em linha).

19. Idem.

- Vieira, *Jogos Atlético*s, *A Madeira Panorâmica*, *Receção da Tuna de Coimbra no Funchal*, *Santo da Serra*, *74º Aniversário dos “Artistas Funchalenses”*, *Uma viagem a S. Vicente*, documental, realização Manuel Luiz Vieira²⁰;
- 1925, *A Tosquia de Ovelhas no Paul da Serra*, documental, realização e produção Manuel Luiz Vieira;
 - 1925, *Festas de S. Pedro na Ribeira Brava*, documental, realização e produção de Manuel Luiz Vieira;
 - 1925, *Festas Desportivas pelos Ingleses do Cabo Submarino*, documental, realização e produção de Manuel Luiz Vieira;
 - 1926, *A Calúnia*, ficção, realização Manuel Luiz Vieira, produção *Empresa Cinegráfrica Atlântida* (Madeira);
 - 1926, *Chegada ao Funchal do Avião “SAGRES”*, *O Dia de S. Pedro na Madeira*, *Reportagem Madeirense N° 3*, *Reportagem Madeirense N° 4*, documental, realização Manuel Luiz Vieira²¹;
 - 1926, *Indigestão*, ficção, realização Manuel Luiz Vieira, produção *Empresa Cinegráfrica Atlântida* (Madeira);
 - 1926, *O Fauno das Montanhas*, ficção, realização Manuel Luiz Vieira, produção *Empresa Cinegráfrica Atlântida* (Madeira);
 - 1927, *Atlântida Jornal* (composto por: *Arraial de Nª Senhora do Monte*, *Funeral do sr. Vieira de Castro*, *Chegada do Club Marítimo Campeão de Portugal*, *Socorros a Náufragos*, *Concurso Infantil no Jardim*), documental, realização Manuel Luiz Vieira (?), produção *Empresa Cinegráfrica Atlântida* (Madeira)²²;

20. Idem.

21. Idem.

22. Não conhecemos a data da realização do filme, mas a exibição deu-se a 11 de maio de 1927, conforme *Diário de Notícias*, 8-V-1927: 5.

- 1927, *Atlântida Jornal N°2, A Caldeira das Furnas, Cultura do Chá e dos Ananases na Ilha de S. Miguel, Tosquias - Paul da Serra*, documental, realização Manuel Luiz Vieira²³;
- 1927, *Chegada de Ruth Elder*, documental, realização Manuel Luiz Vieira, produção *Empresa Cinegráfica Atlântida* (Madeira);
- 1927, *Colégio Alexandre Herculano*, realização Manuel Luiz Vieira (?), produção *Empresa Cinegráfica Atlântida* (Madeira)²⁴;
- 1927, *Da Madeira aos Açores*, documental, realização Manuel Luiz Vieira, produção *Empresa Cinegráfica Atlântida* (Madeira);
- 1927, *[Na Ilha da Madeira]*, documental, realização Manuel Luiz Vieira, produção *Empresa Cinegráfica Atlântida*;
- 1927, *Patronato de S. Pedro*, documental (?), realização Manuel Luís Vieira, produção *Empresa Cinegráfica Atlântida* (Madeira) (?)²⁵;
- 1927, *Reconstituição de Aspetos da Vida Madeirense e Revelação de Costumes Populares*, documental, realização Manuel Luiz Vieira, produção *Empresa Cinegráfica Atlântida* (Madeira).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Ana Paula Teixeira de (2010). *Lugares e Pessoas do Cinema na Madeira. Apontamento para a História do Cinema na Madeira de 1897 a 1930*. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico. [Publicação em CD-Rom].
- BAPTISTA, Tiago (2013). “O Cinema “tipicamente português”, in CUNHA, Paulo; & SALES, Michelle (org.). *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo: SESI-SP.

23. Instituto Camões (em linha).

24. A data da realização é incógnita, a exibição foi a 11 de maio de 1927, conforme *Diário de Notícias*, 8-V-1927: 5.

25. A data de realização é desconhecida, mas a exibição deu-se em dezembro de 1927, conforme *Correio da Madeira*, 24-XII-1927: 3.

- CALDEIRA, Abel Marques (2007). *O Funchal no Primeiro Quartel do Século XX*, 3ª edição. Funchal: Editorial Eco do Funchal.
- Instituto Camões (em linha). “Cinema Português. Manuel Luís Vieira”. Disponível em < <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/personalidades/per073.html> >. Acedido em 11-IV-2018).
- LOPES, Agostinho do Amaral (2014). *A Obra de Fernão Ornelas na Presidência da Câmara Municipal do Funchal 1935-1946*. Funchal: Edição Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”.
- MARQUES, João Maurício (1997). *Os Faunos do Cinema Madeirense*. Funchal: Editorial Correio da Madeira.
- MOUTINHO, José Viale (2013). *Manuel Luiz Vieira. A Vertigem do Mundo ao Sonoro*. Funchal: Die4Films.
- PINA, Luís de (1986). *História do Cinema Português*. Mem Martins: Publicações Europa – América.
- SILVA, António Ribeiro Marques da (1994). *Apontamentos sobre o Quotidiano Madeirense (1750-1900)*. Lisboa: Caminho.
- SOARES, Maria de Fátima Gouveia (2000). *Francisco Bento de Gouveia 1873 – 1956 – Vida e Obra*. Funchal: Espaço XXI.

A LITERATURA CINEMATOGRAFICA MODERNA NA CINEMATECA BRASILEIRA

Pedro Plaza Pinto¹

Resumo: No estudo sobre a crítica e a inserção da Cinemateca Brasileira entre o final dos anos 1950 e os primeiros anos da década seguinte, verifica-se a passagem de tarefas entre o experiente crítico Paulo Emilio Salles Gomes, conservador da Cinemateca Brasileira, e o “grupo dos novos”, com Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade, Maurice Capovilla, Gustavo Dahl, entre outros escritores estreantes nas páginas do “Suplemento Literário” d’*O Estado de S. Paulo*. O contexto de expectativa, autonomização e frustração com o trabalho na Cinemateca Brasileira legou documentos destacados sobre este processo que envolveu, por outras vias, um projeto retirado de pauta no Congresso Nacional e a publicação de um balanço de percurso com os “Cadernos da Cinemateca Brasileira”. Algumas cartas do conservador-chefe, Salles Gomes, e as críticas publicadas no Suplemento Literário permitem uma compreensão acerca dos dilemas, das transformações e dos novos desafios que envolvem a crítica brasileira.

O objetivo desta comunicação é explicar porque o crítico assinava “o velho” em alguns ofícios da Cinemateca Brasileira neste período e como ele traçou uma estratégia de substitui-

1. Pedro Plaza Pinto é professor do departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo e mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Pesquisa crítica e história do cinema brasileiro em seus diálogos com o modernismo cinematográfico. É membro do grupo de pesquisa do CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”.

ção da sua figuração junto ao jornal onde escrevia desde o ano de 1956 ocupando um espaço que era reservado para a instituição e para as questões da cultura cinematográfica local e internacional.

Palavras-chave: Crítica do Cinema; Cinemateca Brasileira; Paulo Emilio Salles Gomes; *Suplemento Literário*; *O Estado de São Paulo*.

O objetivo deste artigo é situar a crítica e a inserção da Cinemateca Brasileira entre o final dos anos 1950 e os primeiros anos da década seguinte, ao redor da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica realizada no final de 1960. Verifica-se a passagem de tarefas de escrita entre o experiente crítico Paulo Emilio Salles Gomes, conservador da cinemateca, e o “grupo dos novos”, com Jean-Claude Bernardet, Rudá Andrade, Maurice Capovilla, Gustavo Dahl, entre outros envolvidos com a instituição e escritores estreantes nas páginas do *Suplemento Literário* d’*O Estado de S. Paulo*. O contexto de expectativa, autonomização e frustração com a subsistência na Cinemateca Brasileira envolveu o paulatino trabalho de Salles Gomes junto aos mais jovens, a partir de 1959, de incentivo à publicação. Os dilemas, as transformações e os novos desafios que envolvem a crítica brasileira incrustada na instituição sinalizavam o adensamento da literatura cinematográfica moderna no Brasil.

Seguiremos para uma rápida exposição, introdutória, que leva em conta a pergunta: de que maneira Paulo Emilio Salles Gomes intervinha no campo cultural no momento anterior à proposição deste programa de incentivos, a partir do início da publicação regular no *Suplemento Literário* d’*O Estado de São Paulo*? Tal pergunta constitui-se apenas um vetor de aproximação com o momento seguinte, quando o crítico influi decisivamente na ideologia do campo cinematográfico local a partir das teses apresentadas à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. Aqui, o objetivo é centrar o terreno da Convenção e não avançar sobre os inúmeros matizes da intervenção em *O Estado de S. Paulo*, desde a década de 1940, chegando ao *Suplemento Literário*.

O que está em jogo é a articulação prática de uma idéia de “movimento de cultura cinematográfica” implicada nas denominadas “tarefas” de um conservador e especialista ligado ao trabalho de uma cinemateca². Após o lançamento da edição original francesa do livro *Jean Vigo*, de 1957, Paulo Emilio incrementara o seu prestígio internacional como especialista e pesquisador. Esse prestígio tem origem na sua atuação como pesquisador desde a segunda viagem para a França, no imediato pós-guerra, quando começa a publicar textos e artigos e com Henri Storck sobre o cineasta francês. No Brasil, construída da Europa, há a longa série em *O Estado de S. Paulo*, de 1948 a 1950, como crítico delegado em festivais internacionais de cinema. É fundamental para a fixação da reputação de especialista, em continuidade com a presença na revista modernista *Clima*, dos primeiros anos da década anterior. Mesmo a sua contribuição para a revista *Anhemi* realimenta a percepção de que se tratava de um grande conhecedor de cinema: entre 1952 e 1953, há uma série de quatro artigos sobre o festival de Veneza; nos anos, seguintes até 1956, mais outros artigos sobre temas variados, inclusive sobre cinema.

O engajamento com a FilMOTECA do Museu de Arte Moderna de São Paulo e a sua presença importante nos quadros da Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), antes e depois de seu retorno definitivo da Europa, em maio de 1954, completam o quadro. Portanto, a sua volta para o Brasil era muito aguardada, sendo definitivas a sua marca e presença na realização do I Festival Internacional de Cinema do Brasil, pouco antes do retorno de fato. Se não fossem os contatos dentro da Federação e os conhecimentos especializados de Paulo Emilio, talvez o Festival não houvesse sido um verdadeiro marco do movimento da cultura cinematográfica.

O convite para ser o responsável pela seção de cinema do *Suplemento Literário d'O Estado de S. Paulo* pelos realizadores, Antonio Candido e Décio de Almeida Prado, representa um ataque com uma lança de duas pontas: por um lado, coroava a sua verve de especialista com artigos regulares no

2. Neste sentido, e diante da trajetória da Cinemateca Brasileira, ver CORREA JÚNIOR, 2007.

periódico semanal de grande interesse público; por outro lado, renovava a partilha de projetos com os amigos e parceiros de *Clima*. Em seu alentado exame dessa geração de intelectuais, no livro *Destinos Mistos*, Heloísa Pontes anota de forma muito correta, nas páginas finais, a importância e conexão com o passado, da nova reunião de *Clima*, dos antigos camaradas com os Mesquita, donos do jornal: “Resultado do encontro da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, do jornal dos Mesquita e dos membros de *Clima* que se profissionalizaram nas mesmas áreas em que se lançaram no início dos anos 40, o *Suplemento* foi um dos eixos por onde gravitou o sistema cultural paulista até meados da década de 60.” (PONTES, 1998: 210).

A origem do *Suplemento* está na idéia de Júlio de Mesquita Filho de fazer um número especial d’*O Estado de S. Paulo* por ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo, segundo o depoimento de Antonio Candido. É importante lembrar que também o I Festival Internacional teve, em sua motivação, os festejos do IV Centenário. Depois de realizado o número especial, Candido sugeriu aos donos do jornal a criação de um suplemento literário. A sugestão teve como consequência, algum tempo depois, um convite para o crítico dirigir a publicação. Candido não aceitou, mas planejou a publicação e indicou Décio de Almeida Prado para a direção. A publicação era, no dizer de Antonio Candido, inovadora e austera, ao mesmo tempo, entre um “amor pelo decoro” e certa liberdade. Décio de Almeida Prado chega a reconhecer que “o *Suplemento* foi um pouco a continuação de *Clima*”³, apesar de Almeida Prado recusar-se a falar em termos de geração.

O estudo descritivo de Marilene Weinhardt nos foi bastante útil para compreendermos a composição do *Suplemento Literário*. Como diz a autora:

O SL [Suplemento Literário] foi de significado indiscutível como pólo convergente e divergente de cultura, o que se buscou comprovar ao longo deste trabalho e que foi confirmado tanto nos depoimentos aqui reproduzidos como em conversas esporádicas com antigos colaboradores e leitores assíduos. Uma segunda razão residiu na proposta que orientou a idealização do

3. Depoimentos constantes do anexo de Weinhardt (1982: 861-873).

periódico, criado como uma espécie muito próxima da revista literária, cujo objetivo era realizar um trabalho imparcial, que não representasse grupos ou tendências, mas procurasse corresponder às aspirações da intelectualidade brasileira quanto ao nível de qualidade e de independência estética e ideológica.” (WEINHARDT, 1982: 1)

Paulo Emilio inicia a sua contribuição dedicando a maioria dos seus artigos às questões ligadas ao problema da pesquisa, preservação e difusão da cultura cinematográfica. Há a longa série inicial que concentra a sua ênfase na formação de quadros, acervo e condições para o funcionamento da Cinemateca. O incêndio de 1957 no depósito da Cinemateca faz aparecer ao crítico a necessidade urgente de um olhar histórico e de ataque conjuntural sobre as condições de trabalho de pesquisa no cinema brasileiro.

O conjunto de séries de artigos de Salles Gomes mais centradas na difusão dos filmes durante os festivais promovidos pela Cinemateca Brasileira e pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cuja realização em conjunto com o MAM do Rio de Janeiro, em 1959 e 1960, foi pautada em termos de ampliação da “sensibilidade moderna”, segundo palavras do próprio crítico. Há um conjunto seguido de doze artigos sobre o Festival História do Cinema Italiano, de julho a outubro de 1960; outro pequeno conjunto sobre o Festival História do Cinema Francês, de 1959; sobre a mostra de clássicos do Cinema Americano, de 1958; e também dedicado à Semana da Cultura Cinematográfica com o cinema alemão, de 1959. Vários cineastas e obras eram pontificados antes, durante ou mesmo após o período de exposições. É neste momento que o crítico estimula Rudá Andrade, Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet a assumirem um papel ativo na publicação do *Suplemento Literário*.

O ano de 1960 representa um dos momentos mais profícuos da escrita de Paulo Emilio Salles Gomes no *Suplemento Literário*. Depois de uma contribuição irregular em 1959, que cessou entre setembro e o final do ano, o crítico retorna para uma série determinante pela recorrência de problemas, diversificação dos assuntos e intervenção explícita na conjuntura da crítica

local. A diluição da problemática sobre a instalação e funcionamento das cinematecas é acompanhada pela mudança de foco: divulgam-se os festivais realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de pontuar os diretores ou filmes programados. Tal deslocamento da ênfase no movimento da cultura cinematográfica, em direção à avaliação das potencialidades de realização do cinema brasileiro e de sua crítica especializada sinaliza uma mudança para um corpo-a-corpo com as concepções da crítica local, uma vez que Paulo Emilio conquistara espaço de destaque entre os seus pares. Evidencia-se um direcionamento mais claro contra a mentalidade importadora que também assolava o arraial da crítica.

É importante notar, de início, que a temática educativa sobre o trabalho das cinematecas já vinha deixando o posto de destaque que ocupava – tema preferencial, por assim dizer – pelo menos até meados 1957. A problematização sobre a formação e papel dos arquivos fílmicos ganha outro contorno pois é incorporada à temática do momento, quase sempre articulada a alguma ocasião de mostras, exposições e polêmicas. O assunto “cinematecas” deixa de ser tópico e se transforma em alicerce, compondo com as histórias das cinematografias uma espécie de condição de existência para renovação da sensibilidade moderna, objetivo este exposto claramente por Paulo Emilio. A Cinemateca Brasileira (ou Fundação Cinemateca Brasileira) passa a aparecer aqui e ali, seja nas referências comuns a personalidades e organização de mostras, ou como alusão ao próprio trabalho, e quando se refere à intervenção da instituição ou aos caracteres da crítica. O escritor já se sabia lido e era considerado especialista, de forma que a argumentação deveria capturar de surpresa a convicção do leitor, sem mediações fáceis.

É notável, seguindo esse ponto de vista, o artigo publicado ainda em julho de 1959 intitulado *Semestre de estudos franceses*. Trata-se de uma abordagem sobre o que poderia ser discutido a respeito do cinema francês por ocasião do festival *História do cinema francês*, então em curso, organizado pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em colaboração com a Cinemateca Brasileira e a Cinemateca Francesa. Como seria peculiar ao estilo da escrita, Paulo Emilio chega devagar e de

forma surpreendente ao assunto. Antes, faz questão de explicar a grande importância e o significado da exibição de tantos e raros filmes em território brasileiro, segundo ele, “uma manifestação de cultura cinematográfica sem precedentes nas Américas e semelhante às mais ambiciosas retrospectivas dos grandes centros europeus” (GOMES, 1982b: 125). Segue-se então uma nomeação dos responsáveis por tal façanha – Moniz Vianna, José Sanz, Rudá Andrade e Henri Langlois –, além da caracterização do último, que ocupa totalmente o segundo parágrafo. A Cinemateca Brasileira é mencionada na breve apresentação sobre Rudá Andrade, “um dos jovens que vieram reforçar o grupo dos quarentões teimosos da Cinemateca Brasileira”.

Demonstra-se aí o desenvolvimento ou mesmo aperfeiçoamento da intervenção, uma vez que história, difusão, cinema estrangeiro e conjuntura local encontram-se no mesmo texto. O procedimento enriquece a perspectiva e marca o período imediatamente anterior à preparação e realização da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica. Em outras palavras, Paulo Emilio Salles Gomes valeu-se da realização dos festivais “História do cinema” para explicitar a deficiência e as virtudes do ambiente local, em especial sobre a crítica. Além disso, no mesmo movimento, impele os jovens à escrita.

O acompanhamento dos festivais organizados pela Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro fica ainda mais sistemático no caso do Festival História do Cinema Italiano, que também teve o seu catálogo. São doze artigos semanais, com apenas dois hiatos, entre julho e outubro de 1960. No penúltimo da série, *Contribuição de Moniz Vianna*, Paulo Emilio destaca que o interesse progressivo de Vianna pelo passado do cinema poderia ser considerado um dos “acontecimentos importantes no movimento de cultura cinematográfica” no país.

No artigo da semana seguinte, o último sobre a série do festival, ficam mais explícitos os horizontes da intervenção. *Um catálogo histórico* trata de explorar e discutir alguns dos variados pontos de vista expostos nos artigos. Paulo Emilio rechaça os usos indevidos e repetitivos, a exemplo das noções

de *neo-realismo* e *neo-realista*. Todavia, o que nos chama a atenção é a finalização do texto, onde fica mais claro o objetivo de tatear parte da crítica cinematográfica brasileira contemporânea. Os dois últimos parágrafos divulgam a realização da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica em novembro próximo, entre os dias 12 e 15, no Auditório do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A série de artigos prepara o terreno – *Antes da primeira convenção* –, expõe a tese aprovada por unanimidade durante o evento – *Uma situação colonial?* –, procura caracterizar os seus participantes pelos locais de origem – *Fisionomia da Primeira Convenção* – e desdobra-se numa tríade de textos que se relacionam e se referem mutuamente – *Um mundo de ficções*, *A agonia da ficção*, *O gosto de realidade*.

“Há certas tomadas de consciência coletivas cujo processamento exige escritores de verdade, e no panorama cinematográfico brasileiro Almeida Salles a este respeito é único”, escreve Paulo Emilio ao avaliar a importância do catálogo *História do cinema francês*, nos primeiros dias do ano de 1960, com o artigo *Veteranos num catálogo* (GOMES, 1982b: 123). O elogio ao amigo, pelo qual se lamenta o pouco tempo dedicado aos estudos e ensaios cinematográficos, é acompanhado da nota sobre a crítica do “panorama cinematográfico”. A procura de um entendimento e discussão sobre a situação da crítica brasileira e dos estudos históricos são as principais entre outras preocupações daquele ano. Na semana seguinte, o tema se explicita no título que, em forma de pergunta, nos remete ao artigo da tese da I Convenção permanentemente evocado. *Uma nova crítica?* inclui ele próprio na visão ampla, além de mencionar e comentar um a um os jovens como Jean-Claude Bernardet, Rudá Andrade e Gustavo Dahl, ou ainda fazer uma longa digressão sobre a influência do “mestre” Plínio Sussekind Rocha. Assinala também críticos a partir do seu lugar de origem ou da sua influência: mesmo silencioso em Recife, Ewaldo Bezerra Coutinho; Walter da Silveira e Glauber Rocha na Bahia; P. F. Gastal e Humberto Didonet em Porto Alegre; Saulo Pereira de Mello mantendo ativo o espírito do *Chaplin Club*; Sérgio Lima cultivando a verve surrealista. Em relação aos estudos históricos, Paulo Emilio dedica os próximos três artigos, todos sobre o livro *Introdução ao Cinema brasileiro* e

seu autor, Alex Viany (1959) – *Estudos históricos, Contribuição de Alex Viany e Decepção e esperança*. O mapa dos estudos históricos é traçado e nele o trabalho de Viany é inserido, não sem ganhar uma abordagem crítica que discute também métodos e escolhas como não produzir filmografia anexa.

Em termos de cronologia e demarcação histórica da expressão da crítica cinematográfica no *Suplemento Literário*, este momento é destacável porque se trata de quando Paulo Emilio deixa de publicar em todos os números. Desde 1957, Rudá Andrade publicara apenas quatro artigos. Gustavo Dahl estreara no final de 1958 e publicara mais três artigos em 1959. Estamos em setembro de 1959 e Paulo Emilio escreveu para os 148 números semanais, desde outubro de 1956, por três anos. Interrompe a contribuição até janeiro durante o festival *História do cinema francês* e volta com a série logo acima mencionada que envolve o artigo *Veteranos num catálogo* e os outros três sobre *Introdução ao cinema brasileiro*. De agora em diante os outros colaboradores da Cinemateca Brasileira comparecem com mais textos. Jean-Claude Bernardet estréia naquele mesmo outubro de 1959. Até Almeida Salles contribui com quatro artigos entre outubro e dezembro, material que deve ter gerado em Paulo Emilio o impulso de escrever *Veteranos num catálogo*, fazer os elogios pela qualidade da crítica e deixar os lamentos pela falta de presença contínua do “único verdadeiro escritor” entre os críticos cinematográficos locais. No mapa dos anos de crítica “cinematequeira” no *Suplemento Literário*, o nome de Paulo Emilio mantém importante presença em 1960, como vimos acima, e ainda em 1961, mas torna-se esporádica a partir de meados desse ano, cessando com dois artigos em 1963, um em 1964 e dois em 1965. Sobre este final adiado ficaremos em dívida por não examinar aqui as motivações e caracterização da saída de cena. É certo, contudo, afirmar que o próprio Paulo Emilio sugeriu de modo muito enfático que seus colegas da Cinemateca Brasileira, os jovens estreantes inclusive, enviassem artigos para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*.

A preparação para a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica começara a partir de fevereiro daquele ano com verba obtida por Flávio Tambellini, presidente da Comissão Estadual de Cinema (CEC), além do

apoio do Conselho Estadual de Cultura. A mobilização desejada por Paulo Emilio incluía o próprio Moniz Vianna e os mestres do *Chaplin Club*, Plínio Sussekind Rocha e Octavio de Faria. Destarte, a convenção colocaria os experientes e considerados críticos ao lado de jovens de várias localidades do país. Estava palmilhado o terreno no qual se adensaria a literatura cinematográfica brasileira moderna.

É patente que havia uma grande expectativa em relação aos trabalhos da Convenção. Como lemos no artigo *Antes da Primeira Convenção*, publicado na semana anterior ao evento, os condicionantes desfavoráveis da crítica brasileira deveriam ser analisados e debatidos. O escrito é justamente uma tentativa de identificar problemas que causavam os condicionantes, mas também traçar uma conjuntura para inserir o “triste panorama” (GOMES, 1982b: 282). A dificuldade exposta inicialmente é a de que os críticos de cinema, ao contrário dos críticos de literatura ou artes plásticas, não se liam mutuamente a ponto de estruturar uma “crítica nacional”. A excessiva regionalização também contribuiria para o fraco intercâmbio, mesmo entre Rio de Janeiro e São Paulo, consideradas ilhas sem diálogo. Outros obstáculos seriam de ordem profissional, de mudança e renovação no quadro da crítica, de falta de formação e aprofundamento do jornalista escolhido para a área – geralmente um iniciante que não permaneceria no “cargó” de crítico.

A observação mais interessante, porém, se destaca como um testemunho do momento a propósito do que seria o caráter nacional em contraste com a idéia de província:

No terreno da crítica cinematográfica, como em todos os demais, os brasileiros estão compelidos a ser nacionais. Foi a prolongada permanência da Corte carioca que reduziu as províncias ao provincianismo. A gesta de Brasília arrancou do Rio a fácil e artificial representatividade nacional que possuía. Já não existe corte para servir de trampolim à afirmação nacional. Esta última não implica mais no abandono das raízes regionais. A progressiva transformação da Guanabara numa província como a de São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Bahia ou Pernambuco, é um evento cultural

da máxima importância, pois conduz obrigatoriamente ao desaparecimento do provincianismo. É realmente como um bloco que o Brasil se exprimirá nacionalmente, e não apenas através de um ou dois pólos de atração. (GOMES, 1982b: 285)

Tal quadro de mudança sugerido é importante por explicitar o tipo de afirmação nacional da qual se ocupava o crítico. A corrente geradora de uma nova situação supõe o desaparecimento da “corte” que não dá mais embasamento à expressão nacional e provincial. Esse tipo de “exame em bloco” seria a tônica da tese *Uma situação colonial?*, aprovada no encontro e publicada logo na semana seguinte. Devemos considerar o artigo dentro da pequena série na qual se interpõe, que deve ser tomada como peça única composta desde a preparação – como já foi colocado – até os desdobramentos. A compreensão trazida sobre a “mediocridade” e a “marca cruel do subdesenvolvimento” das atividades relacionadas ao cinema não serve apenas como descoberta, mas como exortação ao abandono das “ficções” pelas quais se exasperaram o cinema brasileiro.

O gosto da realidade é o último artigo de 1960 e da série que poderíamos chamar “a luta entre ficção e realidade numa cinematografia subdesenvolvida”. O nome deste artigo já havia sido cunhado na finalização de *Um mundo de ficções*, duas semanas antes, onde também se anunciava o assunto do escrito seguinte (*Agonia da ficção*), da peleja nacional para compreender o porquê dos malogros das aventuras cinematográficas. Paulo Emilio pontuava, ainda em *Um mundo de ficções*, em especial, a posição de “marco” ocupada pelo empreendimento das “personalidades da alta hierarquia social paulista” na Cia Cinematográfica Vera Cruz, pois o vulto criado pelas “ficções e malogros” dava condição para o “florescimento de algo totalmente novo na consciência cinematográfica brasileira: o gosto da realidade”.

Os escritos de Paulo Emilio Salles Gomes no *Suplemento Literário* se destacam ao redor da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica por constituírem um momento de intervenção do crítico na corrente de opiniões e de estímulo aos novos críticos ligados ao trabalho da Cinemateca

Brasileira. A “revolução” da situação cinematográfica local situava como pressuposto, antes da ação, a compreensão detida das próprias ilusões. A reflexão convidava o leitor a tatear a realidade, superando concepções confusas, possibilitando outro estado de coisas.

Há a percepção de algum desencontro no entendimento sobre as atividades da cinemateca, os jovens indicando um rumo convergente com a militância oriunda do teatro, do movimento estudantil e do partido comunista, conforme já bem expôs o biógrafo de Salles Gomes e pesquisador da Cinemateca Brasileira, José Inácio de Melo Souza (2002). Por seu lado, Salles Gomes passou a dedicar-se mais ao projeto de consolidação institucional com idas a Brasília, com a proposição no congresso do projeto de lei com o apoio ao órgão, a partir de 1959, e com a sua participação na criação da Universidade de Brasília, a partir de 1963. O crítico incentiva e estimula os novos, entende que havia uma diferença geracional e chega a assinar “o velho” em algumas cartas da Cinemateca Brasileira, ficando clara uma estratégia de substituição da sua figuração junto ao jornal onde escrevia desde o ano de 1956 ocupando um espaço que era reservado para ele, mas que o utilizava em favor da instituição e para as questões da cultura cinematográfica local e internacional.

A finalização do artigo *O gosto de realidade* sintetiza muito bem o desejo de tal envolvimento:

Nosso estado de espírito reflete modificações sociológicas profundas que estão criando condições totalmente novas para o cinema no Brasil. *A Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica* realizada em São Paulo no mês passado foi a oportunidade para a cristalização das idéias e para a tomada de consciência da fase superior em que vai entrar a cinematografia brasileira. (GOMES, 1982b: 308).

Houve, portanto, da parte de conservador-chefe da Cinemateca Brasileira, uma programação de efetiva modernização na crítica cinematográfica local, sendo esta uma expressão da literatura cinematográfica. Dentro do grupo ligado ao trabalho na Cinemateca, Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl

foram promovidos à estréia nas letras dentro das páginas do *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Rudá Andrade também fez-se lido no mesmo suplemento, assim como Caio Scheiby, pertencentes à geração intermediária dos “cinematequeiros”. Assim, a Cinemateca Brasileira contribuiu para a conformação da literatura cinematográfica moderna no Brasil, campo de trabalho conexo com o cinema em geral e que, de fato, já em meados da década estava consolidado e em plena expansão, como previra e estimulara Salles Gomes. O crítico e conservador-chefe da Cinemateca Brasileira demarcara, dentro do *Suplemento Literário*, a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica como o momento chave da discussão dos problemas e ampliação devida à literatura cinematográfica. Neste ínterim, de modo declarado, Salles Gomes sinaliza a necessidade de mais e jovens críticos. Para tanto, ele mesmo abre espaço da sua presença contínua entre os parceiros modernistas dos anos 1940 no jornal *O Estado de S. Paulo*.

Referências bibliográficas

- CORREA JÚNIOR, Fausto Douglas (2007). *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Ed. UNESP.
- GERBER, Raquel (1982). *O Cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/ DAC.
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1982a). *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra
- GOMES, Paulo Emílio Salles (1982b). *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LORENZOTTI, Elizabeth (2007). *Suplemento Literário. Que falta ele faz!* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo.
- SOUZA, Jose Inácio de Melo (2002). *Paulo Emilio no paraíso*. São Paulo, Record.
- VIANY, Alex (1959). *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Ministério da Educação e Cultura/ Instituto Nacional do Livro.
- WEINHARDT, Marilene (1982). *O Suplemento Literário d'O Estado de São Paulo: 1956-1967 (Subsídios para crítica literário no Brasil)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-Universidade de São Paulo.

MARCAS DO PADRÃO TECNO-ESTÉTICO ALTERNATIVO NA OBRA DO CINEASTA FRANKLIN PIRES

Jacqueline Lima Dourado¹, Luís Nogueira² & Thais Souza³

Resumo: O conceito de padrão tecno-estético baseia-se em uma compreensão da configuração técnica e das formas estéticas dos conteúdos, mas sem deixar de considerar, contudo, as estratégias de produção historicamente determinadas pelas organizações já estabelecidas no setor da comunicação. O objetivo do artigo foi observar e sistematizar as marcas do padrão tecno-estético alternativo nas produções do cineasta piauiense Franklin Pires, sobretudo nos filmes *Todo mundo mora no Dirceu* e *Corpúsculo*. A pesquisa fundamenta-se na perspectiva teórica da Economia Política da Comunicação, que estuda as relações sociais nos processos de produção, distribuição e consumo de recursos incluindo os comunicacionais e audiovisuais.

Palavras-chave: Cinema local; Padrão tecno-estético alternativo; Terceiro Cinema; Produção Audiovisual piauiense; Economia Política da Comunicação.

1. Jacqueline Lima Dourado é Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí (UFPI, Brasil), Superintendente de Comunicação Social da mesma instituição e líder do Grupo de Pesquisas em Comunicação Economia Política e Diversidades - COMUM. Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS (2009).

2. Luís Nogueira é Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Artes na Universidade da Beira Interior. Doutorado pela mesma instituição com a tese 'Narrativas Fílmicas e Videojogos. Articulações e dissensões'.

3. Thais Souza é Graduanda do curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade Federal do Piauí (UFPI, Brasil), integrante do Grupo de Pesquisas em Comunicação Economia Política e Diversidades (Comum) e bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibic-UFPI).

1. Introdução

A sociedade contemporânea conta cada vez mais com uma oferta de equipamentos portáteis, de baixo custo, fácil acesso e simples manuseio. Esta oferta tem ampliado as possibilidades para que indivíduos com potencial técnico e conhecimento básico se tornem produtores de audiovisual (PAVLIK, 2001). Esse cenário contribui para a emergência de formatos diferentes dos hegemônicos, os quais são denominados, na presente pesquisa, de “padrão tecno-estético alternativo”. Estes serão definidos e relacionados com os conceitos de cinema de borda e terceiro cinema.

Partindo dessa premissa, o objetivo desse artigo é observar e sistematizar as marcas do padrão tecno-estético alternativo na produção audiovisual do cineasta Franklin Pires. Nascido e radicado em Teresina (Piauí-Brasil), é diretor/produtor/editor/ator dos filmes *Todo mundo mora no Dirceu* e *Corpúsculo* (analisados pela presente pesquisa), entre outros.

Além de apresentar um resumo crítico do percurso de vida profissional e artística do mesmo, busca-se ainda elencar e desenvolver as categorias já identificadas para essa investigação do alternativo em suas obras. Quais sejam: 1) busca por uma estética mais popular e local (piauiense, no caso); 2) baixo custo de produção; e 3) uso do humor, sobretudo por meio da ideia de paródia.

A investigação aqui empreendida pretende ultrapassar uma análise mais técnica dos elementos filmicos e entender todo o contexto social de sua realização e de apropriação das tecnologias e recursos disponíveis para uma produção cinematográfica local. Como “locais” compreendemos os filmes com características mais voltadas para o indivíduo piauiense, tanto no que se refere à circulação, quanto no que se refere ao processo de produção, envolvendo atores e produtores locais. Tal definição baseia-se na visão da produção fílmica como parte inerente ao processo de desenvolvimento social. Pinto (2005: 485) afirma:

O que dá caráter social à produção é a necessidade do uso da técnica ou, em última análise, de inventar continuamente novas formas de ação, para que estas, tendo êxito, retornem sob forma de conhecimentos ampliados ao acervo da razão, desenvolvam-na e expandam-na.

Cabe mencionar que a pesquisa se baseia na perspectiva teórica da Economia Política da Comunicação, que trata das relações sociais nos processos de produção, distribuição e consumo de recursos, comunicacionais e audiovisuais (MIGUEL, 2009: 49; SILVA, 2015: 10; PAIVA; SOBRINHO NETO; & SANTOS, 2016: 82/91). Para as análises dos filmes, o método empregado foi o crítico-descritivo.

2. Padrão tecno-estético alternativo: possíveis relações com cinema de borda e terceiro cinema

O conceito de padrão tecno-estético surgiu para a caracterização de outras expressões artísticas (como o teatro), sendo, apenas posteriormente, adaptado para o cinema, para a televisão e para as produções caseiras de audiovisual. Relaciona-se a aspectos como o uso de cores, contrastes, tamanhos de textos e imagens, dentre outros.

O que se chama padrão tecno-estético é um conjunto de características que define um agente comunicacional e seus produtos, baseadas em relações estabelecidas com os públicos, bem como no envolvimento com outros atores, como o Estado, seus concorrentes e os diversos setores do mercado. (BRITTOS & OLIVEIRA, 2010: 1)

Trata-se, portanto, de uma compreensão da configuração técnica e das formas estéticas dos conteúdos, mas sem deixar de considerar as estratégias de produção historicamente determinadas pelas organizações já estabelecidas no setor. Como destaca Leroy (1992: 241), “um sistema tecno-estético pode ser analisado nestes termos como um conjunto coerente de instituições e processos, com um gênero e estilo específico”⁴.

4. [Tradução nossa] Um système techno-esthétique peut être dans ces conditions analysé comme un ensemble cohérent d'institution et de processus, possédant en outre un style et un genre spécifiques. (LEROY, 1992: 243).

As pesquisas no âmbito da Economia Política da Comunicação (KALIKOSKE, 2010; BRITTOS & ROSA, 2010) têm apontado para a existência de uma variedade de padrões tecno-estético possíveis, no caso da televisão aberta, tais como: anacrônico, emergente, periférico e alternativo. Com determinados cruzamentos entre estes. Ressalte-se que o audiovisual, no Brasil, é dominado pelo modelo hegemônico dos oligopólios de comunicação, Rede Globo e de forma mais emergente a Rede Record.

Discussões anteriores (DOURADO; NOGUEIRA & SOUZA, 2017) quanto a um possível antagonismo ou contraditoriedade entre os conceitos: padrão e alternativo. Compreende-se a comunicação enquanto uma troca, uma partilha, uma ação em comum, em que o alternativo não se aproxima da ideia de subversão de modelos e, sim, de opção, de mais uma escolha possível. Com isso, o conceito de padrão não é empregado, aqui, em um sentido imperativo ou normativo, mas focando na tentativa de compreensão mútua a partir da comunicação (SODRÉ, 2014).

Nesse sentido o alternativo se contrapõe ao padrão hegemônico, na medida em que representa propostas diversificadas que rompam com o modelo vigente, pré-estabelecido, ainda que sem o intuito de tornar-se universal. Produzir de forma alternativa é não pensar em um único padrão tecno-estético, mas em outras maneiras que tenham a possibilidade de abrigar, no âmbito do conteúdo audiovisual, uma maior diversidade social e cultural. Assim, o alternativo tem o potencial de abrir espaço para novos formatos, linguagens, modelos de produção, financiamento e distribuição.

O estilo desses filmes, em geral, tende para o excesso ou a precariedade, estando muito próximo, também, da trivialização de códigos sonoros e imagéticos. Nesses fenômenos cinematográficos, as configurações se devem não somente ao estatuto da técnica já previamente estruturada pelos meios audiovisuais massivos, como também aos limites tecnológicos impostos pelas câmeras usadas (quase sempre de vídeo), além de

outras situações como a falta de recursos sofisticados de iluminação, enquadramentos singelos e disposição linear das montagens. (LYRA, 2009: 37)

De acordo com a Economia Política no Jornalismo⁵, os produtos comunicacionais seguem a lógica do mercado (produção, distribuição e consumo). Da mesma forma o cinema alternativo também teve que se readaptar, seguindo as lógicas do capital comercial e industrial, resultando em uma mudança estrutural, nas organizações, no seu produto e modos de mediação social com a introdução de lógicas mercantis, como por exemplo, a utilização das redes sociais para divulgação, e o uso de equipamentos mais baratos (DOURADO, 2013: 39). É notório que o aparecimento de câmaras mais leves (portáteis), novas objetivas, películas mais sensíveis, e novos equipamentos de iluminação, permitem uma maior mobilidade nas filmagens de exterior e/ou no uso de iluminação natural (BASTOS, 2014: 113).

É partindo dessa compreensão e delimitação do padrão tecno-estético alternativo que se propõe, na presente pesquisa, a relação com os conceitos de cinema de borda e de terceiro cinema. Em artigo anterior (DOURADO; NOGUEIRA & SOUZA, 2017), já definimos o cinema de borda como a desconstrução do *glamour* existente no cinema americano, criado por meio do sistema industrial, ou até mesmo pelo capitalismo. Seria, desse modo, um novo estilo de fazer cinema que surge com o fito de refletir a imagem da sociedade, a realidade. Os filmes são produzidos em bairros, centros comunitários e até mesmo nas periferias da cidade.

Conforme sustenta Nogueira (2009: 14) o propósito do filme doméstico, seria uma espécie de “home-movie, o filme-registro de uma experiência pessoal, pleno de subjectividade mesmo na sua insignificância, ora feito de peripécias e anedotas ora feito de episódios inconsequentes, de que os filmes de telemóvel e os ecrãs mínimos são a mais exemplar concretização”. No entanto, como o cinema de borda já foi discutido em trabalho anterior,

5. Franciscato (2013) resgata os estudos de Lofflholz e Rothenberger que ilustram as origens disciplinares dos estudos em jornalismo oriundos de uma rica interação entre Economia política da comunicação e estudos em jornalismo.

deteremo-nos, no presente artigo, ao terceiro cinema, sobretudo a partir da perspectiva de Guneratne (2003).

Segundo Guneratne (2003), a teoria do terceiro cinema, apesar de ser hostilizada, negligenciada ou relegada a segundo plano por algumas linhas de pesquisa e grupos de cineastas, é uma esfera importante para o estudo de cinema. Acredita-se que a marginalidade atual do conceito (sobretudo quando se considera as salas de aula de cinema europeias e norte-americanas) não se trata de uma mera negligência, mas de uma omissão deliberada, em função de forças sociais e correntes intelectuais atuando nesse sentido.

Na perspectiva teórica da Economia Política da Comunicação, é possível relacionar o terceiro cinema à compreensão da produção cinematográfica por meio de um pensamento marxista. Guneratne (2003) ressalta que tal entendimento do fenômeno permite que a prática do cinema seja considerada como uma força unificadora nas lutas revolucionárias contra o neocolonialismo, que inspiram os países considerados de terceiro mundo. Existem controvérsias no que se refere ao sentido e aos objetivos dessas lutas entre várias correntes de cineastas nesses países, mas cada um deles costuma ser direcionado por interpretações pessoais de uma mesma doutrina socialista.

A teoria do Terceiro Cinema surgiu na América Latina como parte dos movimentos (de alcance mundial) em favor da descolonização ocorridos na década de 1960. Destacam-se cineastas integrantes deste movimento: Glauber Rocha (Brasil); Fernando Solanas e Octavio Getino (Argentina); Julio García Espinosa (Cuba) e Jorge Sanjinés (Bolívia). Esses cineastas foram influenciados pelo contexto histórico e social vivenciado pela América Latina nessa época, e, em específico, pelo Cinema Novo brasileiro e pela Revolução Cubana. Evidencia-se, portanto, a relação entre a produção cinematográfica e os aspectos econômico-políticos em que foi baseada, permitindo-nos defender a hipótese de que emerge uma Economia Política do Audiovisual⁶ no estudo de fenômenos como o terceiro cinema.

6. Pesquisadores brasileiros como Kátia Morais, Othon Jambeiro e Fábio Ferreira vêm trabalhando o recorte do “audiovisual” dentro das perspectivas contidas na Economia Política da Comunicação-EPC. Estes pesquisadores procuraram estudar as tendências e transformações no setor.

Apesar das críticas direcionadas ao conceito de terceiro cinema, essa teoria continua, conforme Guneratne (2003), em terreno seguro. Isso poderia não acontecer, uma vez que temos atualmente um modelo majoritariamente eurocêntrico de estudos de cinema. Outro fator limitador é a escassez (e até ausência) de filmes contemporâneos que efetivamente façam a discussão de temáticas de “justiça social no cinema”. No Brasil, esse fenômeno pode ser exemplificado pelo ingresso da Rede Globo, conglomerado de mídia hegemônico no País, no mercado cinematográfico, por meio da organização Globo Filmes.⁷

Há quem argumente que o cinema brasileiro, com a mesma, ganhou em qualidade técnica em público e em diversidade de gêneros. Foram mais de 200 filmes produzidos, com público de mais de 190 milhões pessoas nas salas de cinema e em parceria com cerca de 80 produtores. Todo esse investimento amplia a hegemonia da Rede Globo.

Alguns seriados da Rede Globo passam a ser produzidos pela Globo tais como: *Casseta e Planeta* e *Os Normais*. O processo inverso também tem sido comum: os filmes produzidos transformados em minisséries exibidas pela emissora televisiva.

Urge, porém, pensar, tanto teoricamente, quanto na prática, os padrões tecno-estéticos adotados pelas produções cinematográficas. Na teoria, busca-se o aporte teórico do que o cinema de borda e o terceiro cinema evidenciam. E é justamente por isso que, na presente seção, buscamos relacioná-los com a ideia de alternativo. Hollywood representa o domínio hegemônico de uma forma de fazer cinema, comercial, enquanto o cinema alternativo representa a diversidade, a pluralidade, o empoderamento de populações não representadas e o fortalecimento de identidades locais.

7. Criada em 1998, a Globo Filmes é uma coprodutora de cinema e atua, na grande maioria das vezes, em parceria com outras produtoras independentes nacionais e distribuidoras nacionais e internacionais. O sistema de produção é baseado na captação de recursos das leis federais de incentivo à cultura, com algumas exceções como os filmes *O Auto da Compadecida*, *Caramuru, a invenção do Brasil* e *A Grande Família*. As produtoras parceiras são as responsáveis por essa captação, bem como pela produção física das obras. Essa estrutura de produção gera críticas, até porque se torna evidente que o conglomerado da Globo acaba por ter mais um braço de poder e domínio comunicacional, saindo dos meios como a TV e o impresso, para englobar também o cinema brasileiro, que costumava ser mais independente e alternativo.

3. Franklin Pires: preconceitos e enfrentamentos⁸

Franklin Pires é professor da Escola Técnica Gomes Campos da Secretaria Estadual de Educação (SEDUC). Ensina técnicas de teatro e atua há 20 anos. A sua maior área de atuação é com o público infantil. O ator resolveu também produzir para o público adulto. Primeiro montou a peça *Córpúsculo*, sátira que foi sucesso de público no teatro, como na circulação dos DVDs piratas do filme.

Com *Todo Mundo Mora no Dirceu*, o cineasta sofreu com preconceitos de alguns moradores do bairro mais populoso da capital. Alguns moradores acreditaram que estava sendo construída uma imagem negativa e falsa da região. Na realidade o filme realiza um contraponto e uma crítica social forte na forma do humor e da linguagem carregada de sotaques e expressões típicas do nordestino.

4. Categorias dos filmes

Segundo Nogueira (2009), um cinema alternativo, doméstico ou de borda possui uma abrangência conceitual expressiva, o que inviabiliza ou, ao menos, dificulta uma taxonomia ou categorização para lidar com nosso problema de pesquisa. De todo modo, tentamos identificar alguns pontos em comum nos filmes observados, sendo eles *Todo mundo mora no Dirceu* e *Corpúsculo*. Ambas as obras foram analisadas a partir dos três seguintes pilares: 1) sinopse geral dos filmes; 2) linguagem adotada nos roteiros; e 3) construção tecno-estética da narrativa. A partir dessa observação, foram sistematizadas as quatro categorias que propomos nesse artigo e que são desenvolvidas a seguir.

8. Os dados que se seguem fazem parte do material gravado em áudio e vídeo da entrevista concedida na WEBTV da Superintendência de Comunicação Social da Universidade Federal do Piauí – UFPI no dia 27 de fevereiro de 2018 na Universidade Federal do Piauí aos pesquisadores: Jacqueline Lima Dourado, Juliana Fernandes Teixeira, Thaís Sousa e Valéria Noronha. A entrevista teve como objetivo aprofundar as discussões que já vinham sendo realizadas em artigos anteriores, por meio da visão do próprio cineasta acerca de sua produção fílmica.

4.1. Busca por uma estética mais popular e local (piauiense, no caso):

Todo Mundo Mora no Dirceu trata de forma satírica o dia a dia no bairro popular. O filme resgata histórias reais com irreverência, combinando-as com ficção de moradores da zona sudeste de Teresina. Para conseguir retratar a realidade de uma população específica, utiliza-se de vários artifícios para atingir esse objetivo, como gravar as cenas nos locais mais conhecidos do bairro, por exemplo, no Teatro Pedro II, na praça principal do Dirceu, e no Mercado Central do bairro.

Outro ponto é a discussão que o cineasta faz entre as drogas ilícitas com a droga que o personagem ingere para mudar de personalidade. Como roteirista e ator, Franklin, trata do assunto drogas de forma subjetiva e simples, retratando por meio do realismo fantástico. O bairro onde o filme é gravado tem um elevado índice de violência por conta do consumo de drogas ilícitas, desemprego e falta de educação formal, projetos culturais e lazer. A realidade deste bairro e dos circunvizinhos é que o mundo do tráfico torna-se o meio mais rápido de se obter produtos, que a mídia capitalista vende a todo o momento.

O roteiro opta pelo humor e valoriza, especialmente, o discurso social de exclusão. As falas com palavras ou expressões conhecidas só no Nordeste experimentam trazer, na forma de arte audiovisual, as vozes sociais de identidade local.

O filme *Corpúsculo*, sátira ao filme *Crepúsculo* (*Twilight*, 2008, Catherine Hardwicke), foi criado com intuito de banalizar um conteúdo já existente, com a utilização do vocabulário nordestino. Opção feliz, uma vez que expressões coloquiais populares e trouxe humor e comicidade às cenas românticas.

4.2. Baixo custo de produção

Conforme afirma Franklin, não teve apoio financeiro; então, tudo era feito por meio e recursos próprios. Por conta desses baixos incentivos, por o cineasta optou por custos menores e que estivessem ao alcance dele. Com

isso, todas as produções foram feitas com uma única câmera, comprada com recursos próprios - uma Canon Vixia⁹. Alguns figurinos ele mandava confeccionar, outros cada ator ficava responsável por sua roupa.

Apesar da boa qualidade de algumas cenas, em contrapartida, o áudio do filme inteiro é totalmente dessincronizado em relação a estas. Para sanar o problema, foi feita uma dublagem. A impressão que é de que se assiste a um desenho animado.

Observa-se no filme *Corpúsculo*, que ainda não há domínio da luz. As cenas noturnas perdem qualidade. O áudio revela ainda pouca sincronização. Superado por truques de efeitos de animação.

No filme *O Mocambinho*, de novembro de 2011, em que o produtor gastou 14 mil reais¹⁰ de recursos próprios. Os atores receberam somente auxílio de alimentação e transporte. Protagonistas e figurantes eram voluntários.

4.3. Uso do humor, sobretudo por meio da paródia

Essa categoria específica pode ser relacionada à primeira; afinal, em acordo com Bakhtin (1984), os elementos da estética popular são vinculados de alguma maneira ao humor, bastante em função da ideia dos bobos da corte e palhaços medievais presentes nas narrativas de autores como Rabelais. É precisamente no caráter popular que surge a não conformidade dos conteúdos às normas e cânones vigentes ou predominantes em determinado contexto social e histórico, e essa característica é explorada nas produções de *Todo Mundo Mora no Dirceu* e *Mocambinho*, de Franklin Pires, pois a intenção do cineasta é reproduzir a realidade de moradores de determinados bairros da cidade. O humor torna-se, desse modo, uma forma de inserir o popular dentro de conteúdos antes engessados pelos formatos tradicionais de uma época.

9. Características técnicas da câmera disponíveis em: <http://www.worldview.com.br/home/produto/codigo:12062/filmadora-canon-vixia-hf-r800>

10. Em torno de 3,5 mil euros.

Assim considerado, o popular (muitas vezes por meio do humor), nas palavras de Bakhtin (1984), deixa de lado dogmas e o autoritarismo, ao abandonar a seriedade das imagens já acabadas e polidas da visão de mundo em vigência por aquela sociedade. É claro que isso acaba, por vezes (na maioria delas, na verdade), isolando o artista (no nosso caso, os cineastas) que se atreve a questionar todo um padrão tecno-estético. No caso de Rabelais, esse isolamento durou séculos posteriores a ele; porém, no caso de Franklin Pires, como o próprio afirmou em entrevista para essa pesquisa, a sociedade talvez esteja mais receptiva.

O entusiasmo com a produção desses artistas nem sempre vem, infelizmente, acompanhado de uma plena compreensão de seu trabalho. Muitas pessoas continuam a achar sua obra um enigma ou criticam de maneira infundada, argumentando algumas vezes que algumas produções são construídas com intuito de destruir a imagem de um bairro, mas que na verdade o cineasta tenta apenas reproduzir a realidade, e utiliza do humor na construção de uma crítica social. Talvez justamente por isso pesquisas como as que aqui empreendemos sejam tão relevantes, sobretudo quando se refere a filmes considerados paródias e sem seriedade cinematográfica. Conforme asseverava Bakhtin (1984) com relação à obra de Rabelais, é fundamental realizarmos estudos profundos sobre os produtores populares e observar todas as produções que pareçam incomuns e alternativas diante do contexto de tradição cultural.

Há quem diga que esse tipo de obras (cinematográficas, no nosso caso específico) seja vazio de significados, sem reflexões sérias, etc. Porém, nesse aspecto, traçamos um paralelo demonstrando que, aos olhos contemporâneos, a produção literária de Rabelais é considerada de fundamental relevância artística e ideológica, na medida em que renuncia de várias concepções enraizadas de gosto literário e que lança luz para o desenvolvimento da cultura popular de humor. Como manifestações desta cultura, pode-se elencar três formas diferentes: 1) espetáculos de ritual, como desfiles de carnaval e shows cômicos em mercados; 2) composições verbais cômicas, como paródias orais e escritas; e 3) gêneros como maldições e pragas. Destarte

essas manifestações de humor popular podem refletir, em suas variações, algumas relações e entrelaçamentos. Em Bakhtin (1984), o riso e suas formas representam a esfera menos estudada da criação do povo.

5. Considerações finais

Resumindo, pode-se a obra analisada de Franklin Pires, elenca as seguintes categorias: 1) busca por uma estética mais popular e local (piauiense, no caso); 2) baixo custo de produção; 3) distribuição/divulgação das produções; e 4) uso da paródia.

Observa-se o humor como forma mais branda de realizar uma crítica social. Improvisos técnicos que contribuem na definição de cinema alternativo por meio de novos formatos, linguagens, modelos de produção, financiamento e distribuição.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (1984). *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- BASTOS, Rita (2014). “O Direito à Cidade: A heterogeneidade estética do Novo Cinema Português na gênese da visibilidade de Lisboa”, in LOPES, Frederico (ed.). *VI Jornadas de Cinema em Português*. Covilhã: LabCom.
- BORELLI, Sílvia; & PRIOLLI, Gabriel (coord.) (2000). *A Deusa Ferida. Por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus Editorial.
- BRITTOS, Valério Cruz; & OLIVEIRA, Ana Maria (2010). “Padrão tecno-estético: hegemonia e alternativas”, in Intercom XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Novo Hamburgo-RS.
- BRITTOS, Valério Cruz; & ROSA, Ana Maria Oliveira (2010). “Novas tecnologias: alternativas para o audiovisual na convergência digital”, in *Observatório da Imprensa*, São Paulo, v. 572, 12-I.
- CANNITO, Newton Guimarães (2010). *A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Summus.

- DOURADO, Jacqueline Lima; & ANDRES, Marcia Turchiello (2009). “TV digital, políticas públicas e conexões com a cidadania”, in BRITTOS, Valério Cruz (org.). *Digitalização e práticas sociais: modulações e alternativas do audiovisual*. São Leopoldo: Editora Unisinos, pp. 121-137.
- DOURADO, Jacqueline Lima; NOGUEIRA, Luís; & SOUZA, Thaís (2017). “O cinema de borda no Piauí como uma expressão do padrão estético alternativo”, in 15o Encontro Anual de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJOR). São Paulo: ECA/USP.
- FRANCISCATO, Carlos (2013). “As possibilidades da Economia Política do Jornalismo nas interfaces entre estudos sobre jornalismo e economia política da comunicação”, in DOURADO, Jacqueline Lima. *Economia Política do Jornalismo: campo, objeto, convergências e regionalismo*. Teresina: Edufpip, pp. 23-48.
- GUNERATNE, Anthony R. (2003). “Introduction: rethinking Third Cinema”, in GUNERATNE, Anthony R.; & DISSANAYAKE, Wimal (eds.). *Rethinking Third Cinema*. Nova Iorque/Londres: Routledge, pp. 1-28.
- KALIKOSKE, Andres (2010). “Padrões tecno-estéticos e hegemonia televisiva no Brasil”, in Intercom XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Novo Hamburgo-RS.
- LEROY, Dominique (1992). *Economie des arts du spectacle vivant*. Paris: L’Harmattan.
- LYRA, Bernadette (2009). “Cinema periférico de bordas”, in *Revista Comunicação, mídia e consumo*, São Paulo, vol 6. N. 15.
- MIGUEL, João (2009). “Convergência tecnológica e implicações político-comunicacionais”, in BRITTOS, Valério Cruz. (org.). *Digitalização, diversidade e cidadania: convergências Brasil e Moçambique*. São Paulo: Annablume, pp. 45-61.
- MORAIS, Kátia; JAMBEIRO, Othon; & FERREIRA, Fábio (2017). “O audiovisual no campo da economia política da comunicação: abordagens, métodos e notas para uma agenda de pesquisa”. Disponível em < www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/121975 >. Acedido em 2-V-2017.

- NOGUEIRA, Luís (2009). *Cinema 2.0: O Cinema na Era da Internet*. Covilhã: LabCom.
- PAIVA, Cláudio Cardoso de; SOBRINHO NETO, José Cavalcanti; & SANTOS, Raissa Nascimento dos (2016). “Um olhar sobre o jornalismo móvel: a forma e o estilo do reportágil”, in *Âncora: Revista Latino-americana de Jornalismo*, Ano 3, vol.3, n.1, pp. 81-99.
- PAVLIK, John Veron (2001). *Journalism and new media*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- PINTO, Álvaro Vieira (2005). *O conceito de tecnologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- DOURADO, Jacqueline et all (2018). “Entrevista a Franklin Pires”. 26-II-2018.
- SOARES, Denise Freitas de Deus; DOURADO, Jacqueline Lima; & TEIXEIRA, Juliana Fernandes (2017). “Reconfiguração do mercado do telejornalismo brasileiro: reflexões a partir das mudanças tecno-estéticas do Jornal Nacional”, in *Revista GEMInIS*, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 1, pp.151-168.
- SODRÉ, Muniz (2014). *A ciência do comum: notas para o método comunicacional*. Petrópolis: Vozes.

A presente publicação reúne dez das dezanove comunicações apresentadas durante as XI Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 8 e 10 de maio de 2018 na UBI, numa organização conjunta do Departamento de Comunicação e Artes e do Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior. Mais uma vez, esta edição das Jornadas Cinema em Português trouxe a debate questões atuais e pertinentes para a reflexão sobre as produções e relações cinematográficas entre os diversos países que falam em português, procurando reunir esforços para ensaiar hipóteses de leitura conjunta e complementar. A imagem escolhida para a capa desta publicação pertence ao filme *A toca do lobo* (2015), de Catarina Mourão, a quem agradecemos a generosa cedência e autorização