

CINEMA EM PORTUGUÊS

XIII JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

CINEMA EM PORTUGUÊS

XIII JORNADAS

PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
FERNANDO CABRAL
TIAGO FERNANDES
(EDS)

Ficha Técnica

Título

Cinema em Português.
XIII Jornadas

Editores

Paulo Cunha
Manuela Penafria
Fernando Cabral
Tiago Fernandes

Editora LabCom

www.labcom.ubi.pt

Coleção

Ars

Direção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

Imagem da capa

É na Terra, não é na Lua (2011) de Gonçalo Tocha

ISBN

978-989-654-770-7 (papel)
978-989-654-769-1 (pdf)
978-989-654-768-4 (epub)

Depósito Legal

482582/21

Tiragem

Print-on-demand

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

Covilhã, 2021

© 2021, Paulo Cunha, Manuela Penafria, Fernando Cabral e Tiago Fernandes.

© 2021, Universidade da Beira Interior.

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



Índice

Introdução	9
“O cinema português não é para amadores” João Braz	13
Novo Cinema Português no início da década de 70: uma nova forma de ouvir o cinema Tiago Fernandes	23
O cinema português contemporâneo à escuta das margens da cidade Nuno Fonseca	35
O arquivo no cinema de Susana de Sousa Dias: análise aos filmes <i>Natureza Morta e 48</i> Cátia Cardoso	53
Uma etnografia do mar: o método de Gonçalo Tocha María Angélica Contreras	67
Jornalismo de cinema português: O caso da cobertura aos filmes <i>Diamantino, Variações, A Herdade e Vitalina Varela</i> Jaime Lourenço & Maria João Centeno	81
O papel dos novos festivais de cinema no amadurecimento do “cinema de garagem” brasileiro nos anos 2000 Marcelo Ikeda	99
Cinema brasileiro e a história do tempo presente: a politização dos festivais de cinema e seus públicos em 2019 no Brasil Nathan L. F. Costa	125
Melancolia de esquerda no Brasil pós-2016: o caso do filme <i>Os Sonâmbulos</i> , de Tiago Mata Machado Wallace Andrioli Guedes	143

No aguardo: fim de linha e guerra social no cinema brasileiro contemporâneo João Oliveira Pace	161
Biela, uma moça da roça no cinema brasileiro: uma análise de <i>Uma Vida em Segredo</i> (2001), de Suzana Amaral Erika Amaral	175
Heloisa Passos: entre álbuns de fotografia e um documentário autobiográfico Ana Claudia França & Ronaldo de Oliveira Corrêa	191
Memória e políticas de gênero no cinema moçambicano independente: análise a partir dos filmes <i>O Tempo dos Leopardos</i> e <i>Comboio de Sal e Açúcar</i> Edson Mugabe & Eliseu Mabasso	211
Documentário e instalação: A apropriação em <i>Ver é uma Fábula</i> , mostra de Cao Guimarães Laís Lara & Leandro Mendonça	231

Introdução

A presente publicação reúne catorze das vinte e duas comunicações apresentadas durante as XIII Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 9 e 11 de novembro de 2020, na UBI, numa organização conjunta do Departamento de Artes, do LabCom – Comunicação e Artes e da Faculdade de Artes e Letras, da Universidade da Beira Interior.

Como tem sido habitual em edições anteriores, as XIII 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, pondo em diálogo investigadores provenientes de diversas instituições portuguesas (IFILNOVA Universidade Nova de Lisboa, CITCEM – Universidade do Porto, CIES/ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa; CES – Universidade de Coimbra; ESCS – Instituto Politécnico de Lisboa) e estrangeiras, nomeadamente Brasil (Universidade de São Paulo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Universidade Federal de Goiás, Universidade Federal Fluminense, Universidade Federal de Juiz de Fora, Universidade Federal do Ceará, Faculdade Integrada Hélio Alonso e Universidade Estácio de Sá) e Moçambique (Universidade Eduardo Mondlane).

O volume está organizado tematicamente, com um primeiro bloco dedicado ao cinema português. João Braz recolheu uma série de depoimentos de realizadores, produtores e outros técnicos de cinema para conhecer e compreender as transformações nos modos de produção no cinema português das últimas décadas.

Tiago Fernandes analisa os elementos sonoros de duas curtas portuguesas do Novo Cinema Português, destacando elementos experimentais que as tornam obras diferenciadoras. Nuno Fonseca analisa as margens da cidade de Lisboa através da escuta de filmes de Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Pedro Rodrigues, João Salaviza e Miguel Gomes, destacando as paisagens sonoras suburbanas como forma de expressão ou intensificação desses territórios e figuras marginais da cidade. Cátia Cardoso propõe uma análise qualitativa a duas obras de Susana de Sousa Dias, tentando compreender de que forma é que a realizadora trabalha o arquivo, enquanto fonte, e o transporta para o cinema, que é um objeto artístico. María Angelica Contreras analisa o método etnográfico de filmar o mar em três filmes de Gonçalo Tocha, concluindo que o mar funciona como elemento identitário das comunidades, como algo que define a singularidade da paisagem e das pessoas. Jaime Lourenço e Maria João Centeno apresentam um estudo sobre a cobertura mediática na comunicação social portuguesa de quatro filmes portugueses lançados nas salas portuguesas em 2019.

Um segundo bloco destaca vários trabalhos sobre cinema brasileiro, política e o tempo presente. Marcelo Ikeda analisa três eventos cinematográficos brasileiros para refletir sobre o processo de renovação, e o surgimento de uma geração de cineastas pós-2000, que afastou o cinema brasileiro do designado “cinema da retomada” e que afirmaria o “cinema de garagem”. Nathan Costa aborda a falta de investimento cultural do governo Bolsonaro e o impacto que causou na realização de festivais de cinema, nomeadamente o Festival do Rio e o Janela Internacional de Cinema de Recife, que tiveram de recorrer a campanhas de *crowdfunding* (financiamento coletivo). Wallace Andrioli Guedes analisa alguns filmes políticos brasileiros contemporâneos, realizados após 2016 (ano do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff), traçando continuidades com alguns exemplares do Cinema Novo pós-1964, que reverberaram em suas narrativas o golpe civil-militar que derrubou João Goulart e iniciou uma ditadura, inseridos numa proposta *Melancolia de Esquerda*. João Pace, a partir da leitura de *Era o hotel*

Cambridge e *Baronesa*, argumenta que a conjunção dramaturgica de confinamento, tempo morto e espera é uma articulação formal das coordenadas da experiência de uma sociedade que já foi chamada de pós-catastrófica.

Um terceiro bloco inclui três textos sobre questões de gênero no cinema, nomeadamente no caso brasileiro e moçambicano. A partir de *Uma Vida em Segredo*, Erika Amaral resgata as discussões das teorias feministas do audiovisual e dos estudos sobre cinemas de autoria feminina para analisar como a representação da cultura caipira, tendo como protagonista uma mulher, descreve uma crítica às regras e sanções sociais que operam sobre corpos de mulheres e implicam a supressão de vozes femininas. Ana Claudia França e Rolando de Oliveira Corrêa abordam o debate sobre escrita de si a partir da trajetória da cineasta brasileira Heloisa Passos, recorrendo à análise de um conjunto heterogêneo de fontes, a saber, desde entrevistas e conferências concedidas pela cineasta, textos e álbuns de fotografia disponibilizados no seu site pessoal e o filme *Construindo Pontes*, um documentário autobiográfico. Edson Mugabe e Eliseu Mabasso desenvolvem uma reflexão sobre o lugar do cinema na compreensão do passado pós-colonial em Moçambique, nomeadamente a partir dos casos de *O Tempo dos Leopardos* e *Comboio de Sal e Açúcar* nomeadamente as políticas de memória masculinizadas que tenderam a excluir a mulher como figura privilegiada no filme sobre a memória do passado colonial, mas, também, como a mulher foi vista e representada durante a guerra civil em Moçambique.

A fechar, Laís Lara e Leandro Mendonça lançam o desafio de pensar as práticas de exibição e exposição de documentários do artista brasileiro Cao Guimarães incluídos na mostra *Ver é uma Fábula* (2014) a partir da ideia-força de transbordamentos, onde não se aplica uma fronteira fixa entre a arte visual e o cinema, mas um transbordamento entre estes fazeres.

Por fim, queremos deixar uma palavra de agradecimento a diversas pessoas que tornaram possível a realização da décima terceira edição das Jornadas Cinema em Português e a edição da presente publicação. Em primeiro lugar,

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.

A imagem escolhida para a capa desta publicação pertence ao filme *É na Terra, não é na Lua* (2011), de Gonçalo Tocha, a quem agradecemos a generosa cedência e autorização. Para além de ser um dos filmes discutidos ao longo desta edição das Jornadas, pretendemos também assinalar o décimo aniversário da surpreendente estreia deste filme rodado em pleno Oceano Atlântico, que lhe mereceu vários prémios e distinções, nomeadamente no DocLisboa, em Buenos Aires, em San Francisco e em Locarno.

Ao Magnífico Reitor da UBI, Professor Doutor António Fidalgo, ao Professor Doutor José Rosa, Presidente da Faculdade de Artes e Letras, ao Professor Doutor Luís Nogueira, Presidente do Departamento de Artes, ao Professor Doutor Paulo Serra, Presidente do Instituto Coordenador de Investigação, e à Professora Doutora Anabela Gradim, Diretora do LabCom, assim como ao Professor Francisco Paiva, Coordenador do Grupo de Artes do Labcom, deixamos uma palavra de agradecimento por todo o apoio e incentivo dados à realização de mais uma edição das Jornadas Cinema em Português. Institucionalmente, agradecemos o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. 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 e pela Dra. Cristina Lopes no trabalho gráfico. E um agradecimento muito especial ao nosso colega Frederico Lopes, que no ido ano de 2008 iniciou estas Jornadas.

Os editores,

Paulo Cunha

Manuela Penafria

Fernando Cabral

Tiago Fernandes

“O CINEMA PORTUGUÊS NÃO É PARA AMADORES”

João Braz¹

Resumo: Como lidam os realizadores portugueses com a crescente profissionalização das equipas de rodagem e modos de produção? Como estão a mudar o seu processo criativo e a sua forma de trabalho? Estão os seus filmes diferentes por causa dessa “profissionalização” em oposição a um modo de fazer cinema que era considerado “amador”? Que espaço há para outras maneiras de fazer filmes?

O título “O cinema português não é para amadores” é, a modo de provocação, também ele uma interrogação. Será possível, ainda hoje, o modo de trabalho que caracterizou a produção do cinema português desde o “novo cinema” e que originou aquilo que se designa o conceito “artesanal” do cinema português?

Palavras-chave: Equipa; Cinema; Modo de Produção; Processo criativo.

O cinema é uma arte colaborativa. Os filmes necessitam de uma colaboração técnica e criativa, mais ou menos complexa, de acordo com a organização dos projectos e dos modelos de produção onde são produzidos.

Os filmes portugueses têm normalmente orçamentos e meios de produção reduzidos e muitas vezes insuficientes. Simultaneamente, existe um crescente número de produções audiovisuais internacionais que são rodadas

1. Montador. Professor Auxiliar convidado no Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.

em Portugal e beneficiam de uma política pública de apoios fiscais e *film commissions*. Em virtude deste aumento do fluxo de produção, as equipas de rodagem no cinema em Portugal têm-se profissionalizado, especializado e crescido cada vez mais.

Não proponho uma análise exaustiva da evolução do modo de produção em Portugal, mas antes partilhar uma reflexão sobre a forma como os realizadores com quem tenho trabalhado ao longo de 30 anos de cinema se tem adaptado, nomeadamente na introdução de mudanças no seu modo de criar, geralmente como reacção à evolução e revolução no modo de trabalhar no cinema português.

Amadores

Por quem eram constituídas as equipas do cinema? Algumas pessoas mais velhas e ligadas à área da chamada “ferrugem”, ou seja, à maquinaria e iluminação originária do velho cinema do Estado Novo. Mas a grande maioria das pessoas vinha das mais diferentes áreas profissionais que estavam longe do cinema. Algumas, de actividades artísticas, outras, das artes plásticas ou do espetáculo e muitas como uma segunda actividade ou como uma experiência muitas vezes não encarada como “profissional”.

“O cinema era algo que acontecia esporadicamente que tinha funções que passavam de pai para filho e que as pessoas faziam aquilo como algo a mais na sua vida. Acontecia também na ópera. Isto era o estado inicial. Não havia gente formada em cinema.

Quando produzo *Os Verdes Anos* [1963], só havia uma pessoa da equipa que tinha filmado antes: o diretor de fotografia francês Luc Mirrot. Todo o resto da equipa estava a fazer o seu primeiro filme, vindos dos mais diversos percursos.”

António da Cunha Telles

“Trabalhei com pessoas que tinham trabalho com o Leitão de Barros. Não havia uma grande profissionalização. Grande parte de pessoas vieram dos primeiros anos pós-25 de Abril. Muitos vieram das cooperativas que se formaram na altura. Muitas vezes eram pessoas apenas curiosas, mas a passagem de uns filmes para outros deu-lhes continuidade.”

Fernando Vendrell

“Eu comecei em 78 no *Amor de Perdição*, do Manoel de Oliveira. O Costa carpinteiro e o pintor José Luciano saiam da televisão às 18h e trabalhavam nos filmes durante toda a noite. No dia seguinte, iam trabalhar novamente para a televisão. Havia uma diferença grande entre as chefias e a ferrugem. A maioria dos colaboradores comia em restaurantes diferentes dos chefes e do realizador.”

Rui Alves

“Na electricidade ainda tínhamos gente experiente, dos tempos da *Cancção de Lisboa* [1932], e a coisa lá funcionava. A organização das rodagens era um pouco ao sabor do vento, em função das disponibilidades de actores ou de locais. Em relação às autorizações, ou eram simples de obter ou ninguém ligava a elas. Havia pouco material disponível. Mas havia muita vontade de fazer bem, sempre que se filmava. Mesmo com a poesia de alguns técnicos, de algumas equipas, a concentração no acto de filmar era enorme, pois a película era (muito) pouca...”

João Pedro Ruivo

“Era tudo um grande desenrascanço. As coisas preparavam-se de véspera ou no próprio dia. Muitas vezes dizia-se: ‘não te preocupes que vai-se resolver’. Hoje ainda existe esse lado mau, mas sobretudo nos produtores.”

Margarida Gil

A falta de experiência, o voluntarismo, o amadorismo, a intermitência e o abandono eram práticas constantes no cinema português. Mas estas “fraquezas” podiam ter um lado positivo, sobretudo no que diz respeito à colaboração com o realizador e o filme, uma disponibilidade e entusiasmo que muitos sentem menos presente nas equipas actuais.

“Quando comecei (o meu primeiro estágio foi em 1978, no *Kilas*), muitos de nós não tínhamos nem formação universitária (ou de Conservatório), e nas equipas também ninguém tinha, ou muito pouco. Eram os mais velhos que reuniam, à volta deles, amigos com alguma experiência, ou curiosos voluntariosos. Mas a coisa funcionava, com a sua poesia e as suas personagens. Coisa que se perdeu, e muito, nos nossos dias.”

João Pedro Ruivo

“Havia uma ideia de genuinidade. Havia pessoas da revista à portuguesa. Resolvia-se tudo muito em grupo e em experimentação. Havia pessoas da decoração associadas às artes plásticas, como o Jasmim ou a Ana Jotta.”

Fernando Vendrell

“O João Cesar [Monteiro] tinha questões com tudo. Tinha uma grande desconfiança nas equipas. Rodeava-se de muito pouca gente. Ficava seguro com pessoas que não eram profissionais, mas que se atiravam de uma ravina abaixo por ele.”

Margarida Gil

“Dentro do *set* era mais incisivo e transcendente o momento de filmar. Era um momento solene e importante. Não havia *walkie-talkies*. Nos anos 80 tínhamos a certeza de que estávamos a fazer algo muito mais importante daquilo que estávamos a fazer. Mesmo que fosse algo tão simples como acabar o filme. Já era uma vitória.”

Fernando Vendrell

Profissionais

Desde os anos 90 do séc. XX, existe um aumento enorme da quantidade de produções no cinema, nos *services* ou produções executivas, na publicidade e na televisão. Abriram escolas de cinema e formações profissionais técnicas específicas. A intermitência passa a ser só em termos de proteção social e não no fluxo de trabalho, que é cada vez maior. O número de pessoas que trabalham regularmente na área aumenta significativamente. Os técnicos trabalham cada vez mais entre o cinema, a publicidade e a televisão, e têm também cada vez mais experiência de trabalho com equipas estrangeiras e com os seus modos de produção.

O profissionalismo que a formação e a permanência mais constante nas funções permite traduz-se numa especialização técnica, em maior eficiência, em horários laborais mais regulares. Mas também um maior sentido profissional, mais corporativo, equipas menos voluntariosas, onde há menos espaço e tempo para as experimentações. Observa-se uma mudança radical na dinâmica de trabalho das equipas de rodagem.

“Cheguei a fazer 50 produções executivas por ano. Deram uma rotina e continuidade para formar as primeiras gerações de técnicos no cinema português.”

António da Cunha Telles

“Existe hoje uma hierarquia mais definida, no bom sentido da palavra. Os estúdios são mais apoiados, com conhecimento das várias vertentes dum *set* de filmagens. Os técnicos demonstram uma enorme capacidade e talento. Talvez se tenha perdido alguma loucura, em aventuras cinematográficas com figuras emblemáticas dum verdadeiro *underground* lusitano.”

João Pedro Ruivo

“As mulheres têm uma maior participação nas rodagens e em muitas mais coisas que não faziam, como por exemplo directoras de fotografia ou assistentes de câmara. As pessoas têm maior capacidade e conhecimentos técnicos, mas por outro lado falta-lhes mais uma cultura mais geral, literária e artística, comparativamente às equipas mais antigas, que eram mais os nossos amigos que ajudavam e estavam na onda, mas era uma onda mais larga e mais vasta. Isso mudou, como a sociedade também mudou. As pessoas agora têm formação universitária. Têm uma grande capacidade de resolver as coisas tecnicamente. São perfeitos profissionais, mas falta-lhes o outro lado. Não são tão flexíveis.”

Margarida Gil

“No início dos anos oitenta a rodagem de um filme era um acontecimento. As pessoas eram poucas e conheciam-se todas. Os raros novos que entravam na profissão eram sempre aconchegados. As rodagens são muitas e sucedem-se, tanto de filmes. Como de séries, novelas, *serviços* e publicidades. Mas perdeu-se a excepcionalidade de trabalhar num filme. Deixou de haver critério de diferença entre um filme e o resto.”

João Canijo

“Onde eu noto isso é mais nas equipas de produção, que são, sem dúvida, melhores agora do que eram quando comecei. Já não há aquela ideia de que ‘este não sabe fazer nada, vai para a produção’.”

Luís Urbano

“Na época do digital também se notou uma menor concentração das equipas. Planos intermináveis, de todos os ângulos, como se fossem infinitos. E a atenção relaxa, a distração aumenta, as conversas desnecessárias aumentam. A própria relação do realizador com os actores e com o seu operador de câmara é muito diferente, em grande parte devido ao famoso monitor para onde todos olham. Dantes tínhamos todos que esperar uns dias que o material regressasse da Tobis [laboratório], e fosse mostrado.”

João Pedro Ruivo

Realizador

Como é que os realizadores que participaram nesta transição se adaptam a estes novos modos de trabalho? E, mais importante: como é que essas mudanças influenciam o modo de criar?

É muito comum existir uma relação tensa entre o realizador e a produção por causa da organização dos meios de trabalho. Esta tensão agravou-se com a “profissionalização” das equipas que agora estão mais especializadas, integram um maior número de elementos, com mais funções, com horários mais regulares e mais dispendiosas, aumentando o custo com uma maior “eficiência” da utilização dos meios. É frequente ser difícil formar equipas completas com os técnicos pretendidos por causa da quantidade de produções em simultâneo.

Aquilo que se pode observar muitas vezes é que a própria “profissionalização” da produção força o filme a encaixar-se num modelo de produção e não o modelo de produção a construir-se a partir das necessidades do filme e do realizador. A grande batalha de um realizador é pelo controle do mapa de trabalho. É a luta, não pela propriedade dos meios de produção, mas pelo tempo. O tempo é o maior aliado do realizador. E é esse tempo, quase como um luxo, que é mais sacrificado na crescente eficiência e profissionalização da produção.

Se há realizadores que conseguem adaptar-se, há outros que preferem encontrar outro caminho para criarem os seus projectos:

“Quando era assistente, o único realizador que escapava um pouco ao *stress* dos realizadores com falta de tempo era o João Botelho, porque foi o único que decidiu ser produtor. Ele é que decidia o mapa de trabalho e a organização do tempo de rodagem. Via uns a chorar atrás das árvores e, como assistente, tinha de consolá-los.”

Pedro Costa

“As equipas são mais profissionais no bom e no mau sentido. Os técnicos perderam a noção da precariedade da profissão, têm mais formação, mais competência, mas muito menos dedicação. É tudo muito mais impessoal, com tudo o que isso implica. Os técnicos trabalham muito menos em equipa, cada um na sua função. As equipas tornaram-se enormes, sempre sobredimensionadas, e especializadíssimas. Considero isso muito negativo, porque fazer um filme em Portugal continua a ser um acontecimento, mesmo que essa noção se tenha perdido.”

João Canijo

“No *Ossos* [1997] é que abri os olhos. Tinha o Bairro das Fontainhas cheio de camiões. Equipas enormes. Era muito difícil aparelhar um beco das Fontainhas com a luz que eu pedia ao Emanuel Manchoel. Nada cabia. Enchíamos aquilo de tralha e lixávamos aquilo tudo. Tenho sempre na cabeça uma noite em que acendemos 4 projectores de 10 mil e a seguir estavam as pessoas aos berros a dizer que não podiam dormir por causa da luz, que era muito barulho à porta e que tinham de ir às 5 da manhã apanhar o autocarro para ir trabalhar nas obras. Tive um baque e disse: ‘isto não vai dar’. O cinema não pode ser isto. Apagámos as luzes. Tentámos usar pouca luz. O filme foi andando assim e ficou muito mais sombrio. Acabou a ganhar o prémio da melhor fotografia em Veneza.”

Pedro Costa

“A evolução das equipas técnicas não influenciou o meu trabalho, mas já o impediu. Quando escrevo e preparo um filme tenho em conta evitar o impedimento do meu trabalho. Cada vez mais tenho mais a preocupação de ter a equipa mínima e necessária.”

João Canijo

“Não mexia uma palha. Cada vez que me lembro disso parece noutra vida. Eu a fumar e a pensar e cada vez que dizia uma coisa toda a gente fazia essa coisa. A encenação do filmar. O exibicionismo do cinema. O ritual da claquete. Ordenarem silêncio como na tropa. Estou tão longe disso. Não posso nunca pedir silêncio. Não posso mandar calar a Cova da Moura. Todo o trabalho tem de ser delicado e discreto. Gosto do trabalho com pessoas que estão longe do cinema. E preciso do tempo, as pessoas precisam do tempo. Faço muito mais ensaios e *takes* que já nem sequer guardo porque as pessoas que entram no filme precisam. Porque eu preciso. Antigamente precisava do tempo para descobrir o que ainda não sabia e não tinha esse tempo.”

Pedro Costa

Esta última frase de Pedro Costa mostra a necessidade que ele sentiu em encontrar um caminho alternativo e que é conhecido de todos: equipa mínima, sem luz artificial, apenas espelhos e luz pontual como *leds*; tempo de rodagem durante um ano ou mais; por vezes centenas de *takes*. Esta frase sublinha muito bem a angústia do realizador perante uma equipa à espera das suas ordens e é uma imagem do fosso que existe quando os meios de produção não são adequados ao tempo do realizador e, por consequência, ao tempo do próprio filme. Quando as pessoas que rodeiam o realizador não caminham no mesmo passo, mas sobretudo quando o cinema não está a ser uma arte verdadeiramente colaborativa, mas somente profissional.

Fontes Orais

António da Cunha Telles (Realizador e produtor)

Fernando Vendrell (Realizador e produtor)

João Canijo (Realizador)

João Pedro Ruivo (Assistente de realização)

Margarida Gil (Realizadora)

Luís Urbano (Produtor)

Pedro Costa (Realizador)

Rui Alves (Director de arte)

NOVO CINEMA PORTUGUÊS NO INÍCIO DA DÉCADA DE 70: UMA NOVA FORMA DE OUVIR O CINEMA

Tiago Fernandes¹

Resumo: A partir da análise das obras *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970), de João César Monteiro e *Pousada das Chagas* (1972), de Paulo Rocha, pretendo evidenciar o papel extremamente importante de técnicos de som e compositores, numa abordagem sonora experimental constituída por fragmentos sonoros distintos que, quando conjugados com fragmentos verbais e visuais, constituem uma nova forma de fazer cinema que rompe em absoluto com os cânones tradicionais.

Palavras-chave: Novo Cinema Português; Paisagem Sonora; Música; Sonoridades; Desenho de Som.

Introdução

Nas décadas de 60 e 70 do séc. XX, o Novo Cinema Português propôs uma abordagem estética alternativa à linguagem cinematográfica convencional de então. Recusando uma representação objetiva da realidade, influenciados pelas correntes internacionais, esses filmes procuraram reinventar, a partir da experimentação, as paisagens visuais e sonoras com uma estratégia de intervenção criativa e subjetiva que, acima de tudo, refletisse o olhar e a escuta do cineasta enquanto autor.

Nesse âmbito, há duas obras que merecem uma escuta atenta: *Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço* (1970, João César Monteiro), onde se destaca o trabalho de sonoplastia de Alexandre Gonçalves, técnico de som indispensável para perceber e contextualizar

1. Professor Auxiliar convidado no Departamento de Artes da Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.

uma nova abordagem sonora no cinema português, e as composições musicais de José Alberto Gil; *Pousada das Chagas* (1972, Paulo Rocha) foge à abordagem convencional para uma obra de encomenda, apresentando opções de realização ousadas que vão desde a fuga a uma narrativa linear até, no expoente máximo, uma cena onde a equipa técnica do próprio filme e o material de iluminação entram em plano. Contudo, é na camada sonora e muito devido às composições de Jorge Peixinho que o visionamento do filme se transforma numa experiência absolutamente diferenciadora.

Para Paulo Cunha (2014: 23), “mais do que uma construção historiográfica ou jornalística”, o chamado Novo Cinema Português foi sobretudo uma construção da crítica de cinema, na medida em que, ao invés de uma análise a partir de uma historiografia cinematográfica consistente, a definição foi sendo delineada ao longo das décadas por uma imprensa pouco precisa e facciosa.

Com uma abordagem e uma conceção cinematográfica diferentes dos seus pares, podemos supor que o Novo Cinema resultaria do desejo de vários realizadores que, independentemente do formato/género, tinham o objetivo comum de ressignificar o cinema português em linha com o que se ia fazendo no resto da Europa.

Tendo como base tudo o que foi referido, analisaremos, de seguida, duas obras essenciais para entender de que modo as aspirações de um “novo” cinema e a ânsia de experimentação se concretizaram no caso específico de dois filmes de realizadores hoje consagrados, produzidos na década de 70.

1. Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço

Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço (1970) é o segundo filme do realizador português João César Monteiro, um ano após ter realizado *Sophia de Mello Breyner Andresen*, uma curta-metragem documental sobre a célebre poetisa portuguesa.

Sendo uma obra inicial de um dos realizadores mais controversos e simultaneamente admirados no panorama nacional, é fundamental entender a primeira obra de ficção de Monteiro como um alicerce experimental para a extensa filmografia que viria a realizar nas décadas seguintes.

Produzido com enormes constrangimentos, o filme seria sujeito a cortes censórios que impediram a sua estreia no período anterior à revolução de abril de 1974:

“Afectado por dificuldades financeiras, ficou concluído em 1971, mas não chegou a ser distribuído comercialmente, uma vez que o realizador entendeu que os cortes impostos pela censura tinham desfigurado a obra. Exceptuando os festivais de cinema no estrangeiro em que foi apresentada, a película só viria a estrear em 1979, na RTP.” (TOPA, 2020: 149)

Tal como o título do filme indica, a obra é inspirada num provérbio popular português, numa tradição também próxima da *nouvelle vague*:

“A geração de César [Monteiro], nas peugadas da *Nouvelle Vague*, pensou muito em filmes de ‘sketches’, género como se sabe largamente cultivado pela vaga francesa. A certa altura surgiu a ideia de um filme a várias vozes sobre provérbios. Quase tudo ficou no tinteiro. Escaparam *Quem espera por sapatos de defunto*, o segundo filme de César.” (COSTA, 2010: 27)

Resumidamente, o filme retrata um momento delicado na vida de Lívio, o protagonista, interpretado por Luís Miguel Cintra, um homem em conflito existencial e amoroso com Mónica (Paula Bobone). A voz de Lívio é do próprio João César Monteiro, que dobrou a voz original de Luís Miguel Cintra.

O som de uma máquina de projecção sobrepõe-se ao som direto do filme que está a ser projetado numa clara tentativa de sobrepor o dispositivo cinematográfico às imagens projetadas, e o som referido mantém-se até ao minuto 2:54, momento em que é introduzida a *voice over* do narrador que

fala da dificuldade de fazer cinema naquela época e que situa o período do filme em 1965.

“Este país, senhores, é um poço onde se cai. Um cú de onde se não sai. De qualquer modo, um filme, mesmo uniforme, inacabado como um nado morto, é o pronúncio da nossa própria história, a projeção silenciosa dos nossos fantasmas. É tudo, passemos adiante, sem limitações”.

Como podemos verificar, o realizador poderia optar por outro tipo de sonoridade, mas não deixa de ser significativo que o texto narrado em *voice over* mencione a “projeção silenciosa dos nossos fantasmas” e que isso contraste absolutamente com a banda som do filme, sendo de realçar o claro propósito na mistura em manter elevada a dinâmica sonora do ruído cinematográfico.

Após o genérico, que classifica o filme como um “provérbio cinematográfico”, o ecrã mantém-se a negro sendo motivo de destaque merecedor da nossa maior atenção a primeira composição musical de José Alberto Gil, particularmente, pelo carácter experimental da composição, pouco usual no cinema produzido até aquela década.

De seguida, o que parece ser o som direto do filme afigura-se afinal numa opção estética, denunciada pela falta de sincronismo nos diálogos dos atores. Importa realçar a importância dada às ambiências, ao longo dos planos seguintes, particularmente de sons que estão fora do plano, mas que ajudam a constituir a ilusão de som direto e a demarcar o tom do filme.

Na cena seguinte, em que podemos escutar o toque do relógio, podemos referir que mais do que um mero som diegético de circunstância, que marca o passar do tempo, podemos também considerar que se trata de um artifício estético e um elemento sonoro com elevada importância narrativa.

Ao minuto 15:23, juntamente com as ondas do mar, outra composição musical de José Alberto Gil prolongar-se-á durante os próximos minutos do filme, sobrepondo-se a todos os restantes sons. Mais do que o carácter experimental da composição, importa também analisar a estrutura sonora

definida para o filme que, tal como na cinematografia da *nouvelle vague* francesa, fugia constantemente da mera sonorização da ação que víamos no plano e de um sincronismo baseado nesses movimentos.

A estrutura é simultaneamente livre e poética, e o som é utilizado como um complemento para a obra e não apenas como um auxílio para entendermos a narrativa proposta. Esta observação assume contornos evidentes quando Lívio cita uma passagem do poeta quinhentista português Luís Vaz de Camões.

Logo de seguida, a música irrompe como um clarão que, ao invés dos momentos iniciais do filme é, desta vez, acompanhada por um ecrã a branco. Na cena seguinte, o som do exterior sobrepõe-se às ações que decorrem no interior, como se estas não possuíssem uma natureza real, mas fossem antes uma expectativa do protagonista. Essa suspeita acaba por ser confirmada com a reverberação presente na *voice over* que ouvimos alguns segundos depois. Em simultâneo, começamos a ouvir o som de uma ambiência que não conseguimos identificar de imediato, devido aos problemas técnicos típicos da cinematografia daquela época, e à ausência de uma contextualização visual. Posteriormente entendemos que pertence a uma estação de comboios, logo que visualizamos o plano de uma locomotiva a abandonar a estação com Mónica numa das carruagens. Inesperadamente, no momento seguinte, voltamos a assistir à partida do comboio, desta vez com um efeito negativo sob a imagem e sem qualquer apontamento sonoro.

Já próximo do final do filme, a composição musical volta a ocupar por inteiro a banda som, reforçando e contaminando os planos. Contudo, na última cena, mais concretamente no grande plano da cara do protagonista, o silêncio mantém-se, sendo apenas interrompido pela composição musical que se prolonga até ao final da obra.

A partir dos exemplos apresentados podemos constatar que esta obra de Monteiro é um enorme exercício cinematográfico do ponto de vista formal. Ao optar por romper com a estética sonora vigente, e adotar uma

metodologia menos refém do sincronismo ou do mero registo do som direto, o autor apresenta uma nova abordagem muito mais interessante do ponto de vista artístico.

Contudo, em todo este exercício, não poderemos esquecer ou menosprezar o papel de Alexandre Gonçalves, o primeiro técnico de som que apareceria com o Novo Cinema Português, e que seria recordado por José Fonseca e Costa do seguinte modo:

“o Alexandre Gonçalves, que eu conheci bem, é o primeiro técnico de som que aparece com a geração daquilo que haveria de chamar-se o “Cinema Novo”, a pensar de maneira diferente dos habituais técnicos de som. Era um homem (...) muito interessante, muito intuitivo, e que interpretava bem as coisas que se lhe diziam. Não se limitava a registar aquilo que tinha que ser registado, ele próprio propunha coisas ou ouvia, das conversas que estávamos a ter, o bastante para [as] utilizar...”
(José Fonseca e Costa cit. in SAMPAIO, MOTA & SÁ, 2016: 132-133)

Analisando algumas das obras onde o sonoplasta natural do Alentejo trabalhou, como é o caso de *As Pedras e o Tempo* (1961, Fernando Lopes) ou *A Cidade* (1968, José Fonseca e Costa), podemos constatar que esta ânsia de experimentação e de ressignificação das camadas de som que compõem uma obra cinematográfica são frequentes na filmografia do autor.

Podemos então concluir que, entre a abordagem cinematográfica de Monteiro e as mãos hábeis de Alexandre Gonçalves, estamos perante uma obra absolutamente singular e que merece uma escuta atenta.

2. A Pousada das Chagas

Por sua vez, *A Pousada das Chagas* (1972) é o quarto filme de Paulo Rocha, histórico cineasta português e um dos nomes maiores do Novo Cinema Português.

“frequentou o curso de Direito, mas iniciou-se no cinema em 1959, ano em que decide partir para Paris para estudar realização. Três anos depois conclui o curso e torna-se assistente de realização do cineasta francês Jean Renoir.” (CARDOSO & CARVALHO, 2012, *em linha*)

Após regressar a Portugal, viria a realizar *Os Verdes Anos* (1963), uma das obras mais importantes da época e da história do cinema português. Logo depois, filmaria *Mudar de Vida* (1966), um drama ente um pescador regressado da guerra de África e duas mulheres, com música do virtuoso guitarrista português Carlos Paredes. Em 1971, *Sever do Vouga... Uma experiência* é uma curta-metragem sobre “uma cooperativa agrícola que é apresentada como exemplo a seguir (...) da vila de Sever do Vouga” (Cineubi.pt, *em linha*).

Pelas palavras do próprio autor: em 1964 recebe uma encomenda “caída do céu”, feita pela Fundação Calouste Gulbenkian, que desejava produzir um documentário a propósito do novo museu de arte sacra de Óbidos.

“o que emergiu foi um ‘drama sacro’ modernista, uma colagem de vozes, textos, objectos, espaços, pulsações. Corpos que ardem, que sofrem, que irradiam energia.” (Paulo Rocha cit. in CUNHA, 2014: 15)

Tal como o autor afirma, a estratégia seguida para a produção de um filme encomendado sobre um museu segue uma lógica pouco usual para este tipo de obras, mas que já tinha sido explorada anteriormente. José Fonseca e Costa e Fernando Lopes, por exemplo, em duas encomendas de filmes sobre as cidades de Évora, em vez de se basearem numa reconstrução formal e clássica dos eventos retratados no filme, optam por uma construção cinematográfica disruptiva em relação a outros filmes da mesma época e do mesmo género.

Nesse contexto, de acordo com Jorge Leitão Ramos, *Pousada das Chagas* pode funcionar como:

“uma estética de exacerbamento dos materiais fílmicos, para um território de pesquisa formal, para um secretismo ficcional que se joga entre a consciência do cinema como representação e a (desejada?) ruptura de

comunicação com um (ignoto?, improvável?, negligenciado?) espectador. Creio que o solipsismo do cinema português encontra aqui o seu ponto paroxístico [...], como quem fecha a porta do sacrário e deita a chave ao rio.” (RAMOS, 1989: 310)

Partindo do princípio que estamos perante uma obra absolutamente distinta e inovadora, tanto no plano narrativo como visual, importa analisar opções criativas merecedoras de destaque no ponto de escuta sonora.

Logo após os créditos iniciais, no plano pormenor de uma espada, o desenho de som mistura-se com a composição musical. De seguida, na cena em que a personagem masculina e feminina “dão as boas-vindas”, o diálogo vai sendo marcado por elementos sonoros pontuais e acutilantes.

A estética assinalada no excerto anterior vai-se mantendo ao longo de todo o filme, sempre numa lógica de complementaridade absoluta entre os sons que dizem respeito à voz dos atores e à composição musical absolutamente experimental.

Ao minuto 11:32, ao assumir a presença da equipa técnica no plano, fica claro que a experimentação referida não fica apenas patente na banda som do filme. Durante os restantes minutos da obra, os factos e opções enunciados anteriormente vão-se repetindo de acordo com a mesma fórmula, mas sempre com texturas e derivações distintas.

Contudo, importa sublinhar que a banda som do filme tem um contributo fundamental para a estética referida: as composições musicais de Jorge Peixinho, maestro, compositor e pianista português que, neste filme em particular, desenvolve um trabalho de composição absolutamente distinto e diferenciador. Esta estética musical voltaria a ser explorada pelo compositor posteriormente num filme de Alberto Seixas Santos, filmado no período anterior à revolução de abril de 1974, *Brandos Costumes* (1975). Tal como em *Pousada das Chagas*, o contributo sonoro de Jorge Peixinho vem resignificar

por completo a relação entre a camada sonora e visual de ambas as obras, apelando a uma experimentação latente e disruptiva.

Conclusões

Em ambas as obras podemos assistir a uma experimentação constante e uma ressignificação absoluta dos códigos habitualmente usados na conceção da banda sonora de obras cinematográficas produzidas em Portugal no início da década de 70. João César Monteiro e Paulo Rocha poderiam cingir a sua abordagem experimental aos campos visuais e narrativos, como era mais habitual, mas optaram por ir mais longe e prolongar as suas opções também no campo sonoro.

Ao tomarem essa opção juntamente com os técnicos de som e músicos com quem trabalharam, destacando-se particularmente o trabalho do sonoplasta Alexandre Gonçalves e as composições musicais de José Alberto Gil e de Jorge Peixinho, os cineastas valorizaram a dimensão sonora como uma ferramenta essencial para materializar o teor inovador das suas obras.

Apesar de podermos assistir a diferentes equilíbrios na conceção da banda som, nomeadamente o facto de a obra de Monteiro ter muito menos elementos musicais do que a de Paulo Rocha, creio que poderemos afirmar consistentemente que em ambas as obras a pós-produção de som contribuiu de forma inequívoca para a concretização de dois filmes absolutamente distintos e memoráveis.

Importa ainda sublinhar a realidade técnica adversa desse período, em que escasseavam meios técnicos e profissionais especializados na pós-produção de som (Leonel Brito, entrevista ANIM). No entanto, essas limitações não se refletiam na dimensão criativa das obras produzidas nessa época tão especial do cinema português.

Referências Bibliográficas

- CARDOSO, J. A.; CARVALHO C. L. (2012). “Morreu o cineasta Paulo Rocha”, in *Público*, 29 de dezembro de 2012. Disponível em <<https://www.pUBLICO.pt/2012/12/29/culturaipilon/noticia/morreu-o-cineasta-portugues-paulo-rocha-1578946>>. Consultado em 20 de setembro de 2020. Cineubi.pt. Consultado em 2 de novembro de 2020, em: <https://cinept.ubi.pt/pt/filme/208/Sever+do+Vouga...+Uma+Experiencia>
- COSTA, J. B. et al. (2010). *João César Monteiro*. Cinemateca Portuguesa/ Museu do Cinema: Lisboa.
- CUNHA, P. (2014). *Enquadramento #3: Paulo Rocha*. Cineclube de Guimarães: Guimarães.
- CUNHA, P. (2014). *O Novo Cinema Português. Políticas Públicas e Modos de Produção (1949-1980)*. (Tese de Doutoramento). Universidade de Coimbra.
- CUNHA, P. (2018). *Uma nova história do novo cinema português*. Lisboa: Outro Modo Cooperativa Cultural. ISBN 978-989-54095-1-8.
- CUNHA, P. & SALES, M. (orgs.). (2013). *Cinema português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP editora. ISBN: 978-85-65025-60-7.
- DAKIC, V. (2007). *Sound Design for Film and Television*. Dokument Nr. V136938.
- GIARRUSSO, F. (2016). *O labirinto e o espelho: O cinema de João César Monteiro*. Covilhã: Labcom-IFP. ISBN: 978-989-654-282-5.
- PESSANHA DE MENESES, F. (2015). *A música de cena de Jorge Peixinho: contributos iniciais para um estudo da sua obra para teatro, performance e mixed-media*. Disponível em: https://www.academia.edu/15541013/A_m%C3%BAsica_de_cena_de_Jorge_Peixinho_Contributos_iniciais_para_um_estudo_da_sua_obra_para_teatro_performance_e_mixed-media
- RAMOS, J. L. (1989). *Dicionário do cinema português (1962/1988)*. Lisboa: Caminho.
- SAMPAIO, S.; MOTA, G.; SÁ, S. B. (2016). “A propósito de duas encomendas: conversa com José Fonseca e Costa”. In *Aniki*, 3 (1), 121-137.

TOPA, F. J. (2020). “Quem espera por sapatos de defunto’: da história à literatura e ao cinema”. In *E-LETRAS COM VIDA*, 4, jan./jun., 143-151.

Filmografia

A Cidade (1968, José Fonseca e Costa)

A Pousada das Chagas (1972, Paulo Rocha)

As Pedras e o Tempo (1961, Fernando Lopes)

Belarmino (1964, Fernando Lopes)

Brandos Costumes (1975, Alberto Seixas Santos)

Domingo à Tarde (1965, António de Macedo)

Os Verdes Anos (1963, Paulo Rocha)

Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço (1970, João César Monteiro)

O CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO À ESCUTA DAS MARGENS DA CIDADE¹

Nuno Fonseca²

Resumo: Após um período (demasiado longo) de má fama para o som no cinema português, mais devido ao desinteresse dos autores (e não apenas em Portugal) pelo aspecto sonoro dos filmes do que às deficiências técnicas (que, patentemente, também existiam) e depois de uma revolução qualitativa no som do cinema nacional (ocorrida nos anos 80 e devida a uma dupla incontornável: Joaquim Pinto e Vasco Pimentel), passou a haver uma atenção mais dedicada à dimensão sonora dos filmes, sobretudo por parte dos realizadores com um ouvido mais apurado. Assim, nas últimas duas décadas, temos tido a oportunidade de constatar um contributo determinante dos técnicos (e criativos) do som na construção de espaços diegéticos, de temporalidades e narrativas, de qualidades rítmicas, plásticas, expressivas e intensivas que produzem, com as imagens, sentidos mais ricos nos filmes. Um conjunto de realizadores portugueses (Pedro Costa, Teresa Villaverde, João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, João Salaviza) tem também demonstrado, pelo menos desde os anos 90 (mas poderíamos ver antecedentes no Novo Cinema), um particular interesse por temas relacionados com a marginalidade social e urbana que os levou muitas vezes a filmar zonas periféricas, liminares ou intersticiais da cidade.

1. A investigação que permitiu a elaboração deste capítulo foi financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito da Norma Transitória - DL 57/2016/CP1453/CT0098. Este texto foi ainda preparado no âmbito e apoiado pelo Projecto “Fragmentação e Reconfiguração: A experiência da cidade entre arte e filosofia”, financiado pela Fundação Para a Ciência e Tecnologia (FCT) - PTDC/FER-FIL/32042/2017.

2. Investigador de Pós-Doutoramento no IFILNOVA, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Dedicarei esta apresentação aos modos como, em alguns dos filmes por eles criados (por ex: *Os Mutantes*, *O Fantasma*, *No Quarto da Vanda*, *Arena*, *Mil e Uma Noites*), os sons (música, ruídos, vozes), os efeitos sonoros e as acústicas se conjugam (muitas vezes, mas nem sempre, no fora de campo) para construir paisagens sonoras suburbanas, exprimindo ou intensificando esses territórios e figuras marginais da cidade.

Palavras-chave: Som; Margens; Paisagem sonora; Fora de campo; Cidade.

O desaparecimento dos sons surdos nos filmes portugueses

Tem já sido muitas vezes denunciado, sobretudo nos anos mais recentes, que o som no cinema, foi muitas vezes secundarizado, tanto pelos que fazem filmes como pelos que sobre eles pensam e escrevem (nem por todos, mas pela maior parte). Esta secundarização tem sido, aliás, apenas mais uma manifestação de uma cultura que privilegiou sobretudo a visão em detrimento dos outros sentidos. No caso do cinema, as limitações técnicas das suas primeiras décadas, em particular, a incapacidade de filmar e projectar em condições satisfatórias as imagens com som síncrono, prolongaram a sua surdez e sustentaram uma ontologia do cinema ancorada na imagem visual em movimento.

O som foi algo que veio depois e que se lhe acrescentou. Uma “mais-valia”, mas não algo de essencial. Com os sucessivos desenvolvimentos tecnológicos, o som acabou por ir ficando e o cinema estabilizou-se como “sonoro”, mas só raramente se emancipou desse lugar secundário. O cinema em Portugal foi acompanhando também esta evolução, embora com as idiosincrasias nacionais, nomeadamente, uma marginalidade geográfica e um isolamento histórico durante parte do século XX que dificultou por vezes os avanços.

A surdez do cinema português não se deveu, porém, apenas a atrasos tecnológicos – até porque foi logo em 1932 que a Tobis Klangfilm se instalou em Portugal e que os modernos “camiões sonoros” (e os técnicos bem preparados) vindos da Alemanha permitiram captar os sons das ruas para *A Canção*

de Lisboa de Cottinelli Telmo.³ A surdez veio também da falta de ouvido, ou melhor, da falta de sensibilidade dos autores e de uma cultura cinematográfica vococêntrica instalada que reduziu frequentemente a preocupação com os aspectos sonoros dos filmes à inteligibilidade dos diálogos e ao sol-e-dó do cançonetismo nacional (sobretudo se pensarmos no cinema de longa-metragem e de ficção).

Nos anos 60 e 70 – e acompanhando também novas tendências internacionais – haveria algumas mudanças no som, como em tantos outros aspectos do Novo Cinema português, e certamente houve uma renovada preocupação com a banda sonora dos filmes⁴, não apenas com a música e as vozes, mas com o modo como todos os sons poderiam interagir narrativa, expressiva, plástica ou ritmicamente com o fluxo das imagens.

Seria, no entanto, já bem dentro dos anos 80 que a dupla Joaquim Pinto e Vasco Pimentel haveria de fazer a, muitas vezes chamada, “revolução” qualitativa⁵ no som dos filmes nacionais. O que, no entanto, só teve consequências devido à sensibilidade e interesse de alguns realizadores contemporâneos que começaram a usar o som de uma forma criativa e coerente.

Não é minha intenção aqui esboçar sequer uma história do som no cinema português – uma história que está ainda por fazer, não obstante algumas teses e artigos que começam a surgir, e que pode até obrigar a rever ou a corrigir alguns destes juízos – apenas pretendo realçar alguns casos exemplares de realizadores e filmes das últimas duas décadas que abriram os ouvidos (e os microfones) às realidades (ou ficções) urbanas que quiseram captar.

3. Foi Paulo de Brito Aranha o director de som do filme, mas auxiliado pela perícia técnica e experiência do alemão Hans Christof Wollrab (BARNIER, 2004: 179). Ver também o texto de Tiago Baptista (2017) onde menciona os aparelhos de som usados nos camiões Chevrolet para filmar nas ruas de Lisboa enquanto os estúdios da Tobis Portuguesa estavam ainda em construção.

4. Poderíamos citar os suspeitos do costume, sempre que se fala de Novo Cinema, Paulo Rocha e Fernando Lopes – e em particular este no que diz respeito à experimentação sobre as relações entre a imagem e o som – mas também se poderia falar de Fernando Matos Silva, no que diz respeito aos realizadores que se interessaram pelo som. Seria, porém, certamente injusto não falar dos principais artífices dessas transformações, como Heliodoro Pires (*Dom Roberto, Verdes Anos, Belarmino*) ou Alexandre Gonçalves (*Uma Abelha na Chuva, O Mal Amado*, mas também ainda a sonoplastia de *Belarmino*).

5. Vários profissionais do cinema falam e reconhecem as melhorias que esta dupla trouxe às práticas do cinema em Portugal, falando alguns mesmo em “revolução”. (GONÇALVES, 2019: 32/152-153/170/183).

Filmar (n)as margens da cidade

A constelação de autores e de filmes a que me refiro tem frequentemente como foco, embora por razões e em momentos diferentes, uma certa marginalidade social e urbana. Mesmo que ela não apareça necessariamente tematizada, é patente um certo fascínio pelos excluídos, pelos inadaptados, pelos que de alguma maneira vivem nas margens, nos limiares, nos interstícios da cidade, real ou metafórica.

Este apelo das margens no cinema português teve antecedentes no Novo Cinema – bastaria lembrar *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, que nos conta a inadaptação e inquietude de Júlio (Rui Gomes) numa cidade de Lisboa, ela própria ainda cheia de contrastes, zonas híbridas e periféricas, entre campo e cidade, ou *Belarmino* (1964) de Fernando Lopes, que nos mostra a vida inglória do ex-pugilista a engraxar sapatos à porta dos cafés ou a vadiar pelas ruas da Baixa de Lisboa ao ritmo melancólico do jazz do Hot Club.

Este cinema exerceu certamente influência nestes autores e em alguns destes filmes, mas o contexto político-social e até cinematográfico em que estes surgiram é evidentemente muito diferente do dos anos 60, não obstante a herança histórica e identitária à qual, apesar de tudo, não escapam.

Parte destes autores – Teresa Villaverde, Pedro Costa ou mesmo João Pedro Rodrigues – começou a fazer filmes na transição dos anos 80 para os 90, num período de expansão económica e de abertura ao exterior que permitiu fazer um cinema menos preocupado com a identidade nacional, em abstracto, e mais com as condições concretas da vida no país. Pese embora as diferenças estilísticas, temáticas e nos modos de trabalhar de cada um deles, há um impulso transgressivo que lhes é comum e que os levou a escolher personagens marginais debatendo-se com as suas circunstâncias e constrangimentos.

Em *Os Mutantes* (1998), Teresa Villaverde filmou os percursos cruzados de três adolescentes, oriundos de famílias disfuncionais e abandonados nos

braços de instituições de assistência social e do Estado – o “monstro gelado” da peça musical de Luigi Nono⁶ que se ouve na abertura do genérico e pontua expressivamente outros momentos do filme. É preciso recordar que, apesar de ser uma ficção, *Os Mutantes* nasceu de um projecto de documentário que Villaverde queria fazer uns anos antes, pelo que os movimentos poéticos do filme e as personagens, Andreia (Ana Moreira), Pedro (Alexandre Pinto) e Ricardo (Nelson Varela) ancoram-se em realidades muito concretas.

Um movimento concorrente aconteceu com Pedro Costa que, depois de *Casa de Lava* (1995), filmado em Cabo Verde, se envolveu com a comunidade de imigrantes cabo-verdianos do Bairro das Fontainhas, às portas de Benfica, em Lisboa, onde filmou *Ossos* (1997), este ainda num registo ficcional, mas com algumas concessões ao documentário, para além do facto de algumas personagens serem já desempenhadas por habitantes, não actores, do bairro.

Em *No Quarto da Vanda* (2000), que retrata a vida no bairro das Fontainhas no momento da sua demolição, há um “jogo verdadeiramente documental”⁷ embora construído, na tradição antropológica ou *etnoficcional* de Robert Flaherty ou de Jean Rouch, a partir da vida e, literalmente, do quarto de Vanda Duarte – uma toxicodependente que havia desempenhado o papel de Clotilde em *Ossos*. O próprio realizador assume praticamente o ethos *punk* e *DIY* (“Do it yourself”) que herdou dos seus anos de adolescente (COSTA, 2012: 10-ss) ao decidir pôr-se à margem da “indústria” cinematográfica para filmar sozinho (ou quase)⁸ durante longos meses aqueles marginais de quem ele se sentia tão próximo.⁹

6. Trata-se de uma obra mista para orquestra e fita magnética criada por Luigi Nono em 1983, *Guai ai gelidi mostri*, com libreto composto por Massimo Cacciari, a partir de excertos de Lucrécio, Nietzsche, Rosenzweig, etc.

7. É a expressão usada por Pedro Costa na famosa entrevista dada a Cyril Neyrat em 2007, depois traduzida e publicada pela Orfeu Negro com o DVD da Midas Filmes em 2012 (COSTA, 2012: 47).

8. A dada altura percebeu que precisava de alguém para ajudar com o som e acabou por convencer Philippe Morel, o experiente director de som francês que trabalhara em muitos outros filmes portugueses dos anos 90 (COSTA, 2012: 52).

9. Mark Peranson, em “Ouvindo os filmes de Pedro Costa”, atribui mesmo o fascínio de Pedro Costa a uma noção de pós-*punk* que tinge os seus filmes e a um espírito rebelde que o acompanhou desde a sua juventude. (PERANSON, 2009: 290).

Na mesma altura, João Pedro Rodrigues preparava o seu *O Fantasma* (2000): um filme ficcional sobre um cantoneiro, Sérgio (Ricardo Meneses), que faz a recolha do lixo à noite na zona de Alvalade, onde o realizador cresceu e onde habitava na época (mais precisamente no Bairro das Estacas). Em várias entrevistas, explica que durante seis meses também decidiu investigar a vida destes homens que fazem a recolha do lixo, acompanhando-os nos seus percursos nocturnos entre o aterro sanitário e as ruas da cidade, quando os seus habitantes estão a dormir. É neste sentido que este filme é também um quase documentário (ainda que não formalmente) sobre aspectos marginais da cidade, aqueles que normalmente não se vêem nem querem ser vistos, ora porque lidam com os resíduos e detritos do quotidiano, ora porque vivem e praticam uma sexualidade que, pelo menos à época do filme, ainda chocava a moral do país dos brandos costumes. Sérgio, o “fantasma” do filme, é um jovem emocionalmente isolado, cujo único amigo é Lorde, um cão, e tem desejos sexuais intensos que satisfaz solitariamente ou em sórdidos e breves encontros em casas de banho públicas.

João Salaviza, o mais novo destes autores, começou pelas curtas-metragens, como aliás João Pedro Rodrigues e Miguel Gomes (embora estes sejam de gerações diferentes da Escola Superior de Teatro e Cinema que também frequentou), e dedicou alguns dos seus filmes a adolescentes ou jovens adultos em conflito com as condições da sua vida, deambulando por vezes entre a cidade e os bairros periféricos em que habitam. Sendo geralmente filmes de ficção sobre personagens, o espaço e o contexto social onde são filmados acaba por contaminá-los (João Salaviza cit. in PEREIRA & DIAS, 2010: 196) e revelar os problemas da sua envolvência urbana.

Arena (2009), por exemplo, foi rodado em Marvila, no Bairro social da Flamengo e foca-se em Mauro (Carloto Cotta), que está em prisão domiciliária, e nos problemas de delinquência juvenil do bairro, recinto real e simbólico das lutas entre jovens rivais. *Rafa* (2012) segue a tentativa de um adolescente da margem sul para resgatar a mãe da prisão no centro de Lisboa, onde ele acaba por deambular enquanto espera por essa desejada libertação. *Montanha* (2015), a primeira longa-metragem, é sobre outro

adolescente, David (David Mourato), filho de pais separados que vive habitualmente com o avô num alto edifício modernista no bairro dos Olivais – um bairro concebido durante os anos 50, seguindo os princípios urbanísticos da Carta de Atenas, construído nos anos 60 nos arrabaldes da cidade de Lisboa e que, com os anos, foi perdendo as suas aspirações urbanas utópicas. Enquanto o avô está moribundo no hospital, David passa os dias pelas ruas do bairro com o seu melhor amigo Rafael (Rodrigo Perdigão), a pé ou numa motoreta roubada por ambos, e a descobrir, nas tardes lânguidas do Verão em casa do avô ou à noite, entre os carrinhos de choque no parque de diversões e as traições na pista de dança, as agruras das primeiras paixões, num triângulo amoroso que envolve a sua amiga Paulinha (Cheyenne Rodrigues).

Neste carrossel de filmes, chamo ainda à colação o heteróclito e inclassificável monstro fílmico de Miguel Gomes, *As Mil e Uma Noites* (2015) que, embora jogue também (e muito) nas passagens híbridas entre o real e o imaginário, entre o documental e o ficcional, não está necessariamente preocupado com as margens – visto que o propósito destas mais de 6 horas de filme, divididas em três volumes, ultrapassa em muito esse aspecto da vida portuguesa no período mais intenso da crise (2013-2014). No entanto, de forma talvez um pouco abusiva (mas pertinente no que diz respeito aos retratos sonoros dos territórios periféricos da cidade), retiram-se dele dois episódios, um dos quais do segundo volume, *O Desolado*, que conta a história de um cão, Dixie, e dos seus diferentes donos, num subúrbio de Lisboa, Santo António dos Cavaleiros (já em Loures) e outro, do terceiro, *O Encantado*, que, num registo mais próximo do documental, mostra os improváveis passarinheiros, treinadores de tentilhões, habitantes de um bairro social na Alta de Lisboa, depois de terem sido desalojados das suas barracas da Musgueira, ao lado do aeroporto.

Seria de supor que a escolha entre o real e o imaginário, o documentário ou a ficção, tivesse consequências determinantes para a maneira como o som é usado nos filmes. Num caso, supõe-se a necessidade de mostrar (e, portanto, dar a ouvir) os espaços e os acontecimentos reais, tal como são, de facto,

no outro, parece ser possível inventar os sons dos espaços e acontecimentos diegéticos, como se se pudesse escolher entre um modelo Lumière e um modelo Méliès na escrita cinematográfica do som.¹⁰ Mas nada é tão simples e o trabalho do som em qualquer destes tipos pode – e é quase sempre – um trabalho de construção e de invenção.¹¹

Cantos e zumbidos que voam na atmosfera

De qualquer modo, em todos estes filmes e embora seguindo interesses e estratégias diferentes, os sons, ou seja, os ruídos ambientes, as vozes, a música (ainda que rara), os efeitos sonoros e as acústicas conjugam-se de forma relevante para restituir o carácter particular das paisagens sonoras suburbanas, exprimindo ou intensificando esses territórios e figuras marginais da cidade.

O primeiro e o último dos filmes escolhidos, se pensarmos cronologicamente – ou seja, *Os Mutantes* e *As Mil e Uma Noites* – têm Vasco Pimentel como director de som e cada um dos filmes como que baliza a cidade de Lisboa entre dois sons que caracterizam a sua paisagem sonora.

Do lado sul, nas margens do Tejo, vem o bordão tão característico e singular que resulta do tráfego rodoviário na grelha metálica do tabuleiro da Ponte 25 de Abril e que serve como uma espécie de baixo contínuo na complexa polifonia da cidade. No filme de Teresa Villaverde, o zumbido, para além de localizar a acção, tem também uma função expressiva, visto que intensifica os sentimentos de vertigem e ansiedade que partilham os personagens. Quando Andreia procura desesperadamente por Pedro e pergunta “Onde é que estás? Porque não apareces? Aparece!”, uma panorâmica em espiral dos ramos da árvore a que ela subiu é acompanhada pelo bordão da ponte e

10. Não fazendo o paralelismo com os dois tipos de cinema – documentário ou ficção –, Daniel Deshays explica, no entanto, as implicações para o trabalho com o som desses dois modos de escrita cinematográfica (DESHAYS, 2010: 106-107).

11. Como se pode ver na tese de doutoramento sobre os *Processos Criativos no Som do Cinema Português Contemporâneo*, onde Helder Gonçalves teve a oportunidade de questionar alguns técnicos de som sobre as diferenças entre o trabalho do som no documentário e na ficção. (GONÇALVES, 2019: 146-147).

vemos Pedro a colocar pensos no rosto de Ricardo; depois, como uma marca territorial sonora diegética, em fora de campo, acompanha as cenas dos rapazes nas margens do Tejo. Mais tarde, na parte final do filme, o zumbido estonteante regressa de novo de forma ansiogénica, reforçada pela respiração ofegante, quando Pedro procura por Ricardo, ainda sem saber, mas talvez pressentindo, que este, entretanto, fora assassinado. O zumbido funciona também, num certo sentido, como um oposto antifónico do som do vento, que se ouve desde o início do filme (a bater nos cabelos de Andreia e pouco depois nos de Pedro) e que pode ser interpretado como uma metáfora do desejo de liberdade destes adolescentes. Tendo em conta as qualidades quase musicais daquele zumbido é possível ouvi-lo ainda a competir tímbrica e harmonicamente com os sopros da orquestra das peças de John Cage e Luigi Nono que irrompem sinistramente na banda sonora para sublinhar momentos de maior tensão.

Do lado norte da cidade, em *As Mil e Uma Noites*, vem o som do tráfego aéreo que domina a paisagem sonora da Alta de Lisboa, na última e mais longa das histórias do 3º volume, “O inebriante canto dos tentilhões”. Neste quase documentário sobre os passarinhos oriundos da antiga Musgueira, Miguel Gomes, Vasco Pimentel e Miguel Martins – responsável pela montagem e mistura do som – constroem uma paisagem sonora improvável a partir do omnipresente canto trifásico¹² dos tentilhões e dos persistentes sons da aterragem e descolagem dos aviões nas pistas do aeroporto nas proximidades dos bairros sociais. Com efeito, as constantes partidas e chegadas das aeronaves produzem o som que domina, que dá o tom fundamental à paisagem sonora da Alta de Lisboa – o seu *keynote sound*, para usar a terminologia de Murray Schafer, o compositor responsável pela primeira teorização do *soundscape*¹³ e, portanto, um dos fundadores da ecologia acústica. Não deixa,

12. Como explicam as legendas do discurso de Xerazade na noite 516: “O cantar do tentilhão divide-se em três momentos: pega, pancadas e remate”.

13. Os três principais tipos de elementos estruturais numa paisagem sonora, segundo Schafer, são os *keynote sounds*, que definem a tonalidade do local e que constituem o seu fundo sonoro, os *signals*, todos os sons que, como figuras de contornos definidos, se destacam do fundo e, finalmente, os *soundmarks*, marcas sonoras que distinguem aquela paisagem de todas as outras e servem, por isso, para definir a identidade do local. (SCHAFER, 1994: 9-10).

pois, de ser surpreendente que os habitantes dessa zona resistam a essa poluição sonora cultivando uma inverosímil (ainda que factual) paixão pelo canto dos pássaros. Ao filmar este culto dos passarinhos na vizinhança do aeroporto e ao povoar a banda sonora do filme com as inúmeras sequências de “trinados” dos tentilhões, Miguel Gomes parece querer, por um lado, enfatizar o contraste entre as condições de vida dos habitantes dos bairros – desalojados das suas barracas originais, para serem colocados nas suas gaiolas de betão armado – e o seu desejo de liberdade, sublimado pelo seu *hobby* ornitófilo e pelas suas frequentes caçadas campestres, na orla da cidade, e, por outro, revelar a possibilidade de, mesmo no meio da miséria urbana, aparecer uma espécie de beleza poética [num gesto quase baudelaireano!¹⁴]. A mistura dos sons (o som dos aviões e dos tentilhões) introduz, numa espécie de contraponto musical (e audiovisual)¹⁵, uma segunda tonalidade ou mesmo uma segunda linha melódica que compõe uma paisagem sonora da Alta de Lisboa mais rica e mais matizada.

A construção do território pelos sons (fora de campo)

A construção coerente e consequente destas paisagens sonoras cinematográficas é possível porque os sons trabalham muitas vezes naquilo a que se convencionou chamar o *fora de campo*, ou seja, tudo o que está fora do enquadramento e, portanto, invisível naquele plano. Ora o som (ou, em rigor, as suas propriedades psico-acústicas), pela sua natureza, difunde-se esfericamente em todas as direcções, a partir da sua fonte sonora. E, portanto, é perceptível numa zona bastante alargada que envolve o lugar onde ele ocorreu. O que significa que, mesmo que o acontecimento que o produz ocorra fora do enquadramento da imagem, ele acaba por invadir o plano. E refiro-me, obviamente, ao som diegético, aquele que faz parte da narrativa, do universo real ou ficcionado onde os factos e acontecimentos se sucedem.

14. Estou a pensar na concepção de Baudelaire sobre a experiência moderna da cidade, transitória e fragmentária, mas onde ainda é possível captar a beleza evanescente, que expôs em *O pintor da vida moderna* e exercitou nos seus poemas em prosa do *Spleen de Paris* e nos “Quadros Parisienses” das *Flores do Mal*.

15. A fazer lembrar as teorias soviéticas do contraponto entre o som e a imagem. (THOMPSON, 1980: 132-137).

(O som não-diegético também não está no plano, pelo contrário, é ele, num certo sentido, que o enquadra, que o suporta.) Em muitos destes filmes é isso mesmo que acontece, o território é construído em termos acústicos no fora de campo.

Em *No Quarto da Vanda*, de Pedro Costa, isso é particularmente evidente na medida em que os sons das outras divisões, da vizinhança, das demolições, os sons, em geral, do bairro das Fontainhas inundam o espaço do quarto de Vanda Duarte ou da casa das rapazes (Pango e Nhurro). O som é dificilmente contido entre paredes frágeis como as das barracas, mas ainda menos quando o próprio bairro está a ser demolido. Por isso e embora a maior parte dos longos planos do filme se passem dentro de casas, o espectador(-ouvinte) tem a possibilidade de construir mentalmente todo o bairro, através das conversas, da música, dos gritos das crianças a brincar lá fora, das máquinas, das marteladas e desmoronamentos cujo som atravessa as paredes ou a exígua janela que também deixa entrar a luz que ilumina o quarto e o filme. Mesmo que tenha obviamente havido um trabalho de montagem no som (por Waldir Xavier e Jean Dubreuil), que Philippe Morel tenha andado pelo bairro a captar sons de ambiente que posteriormente foram adicionados ou substituíram os menos inteligíveis para dar uma textura mais clara e mais musical à banda sonora (COSTA, 2012: 104-105/120-123), a verdade é que a paisagem sonora das Fontainhas estava já também no som directo captado em parte pelo próprio Costa e em parte por Morel.

Em *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues, houve também uma preocupação com o *design* sonoro (feito por Mafalda Roma) e a mistura dos sons (Nuno Carvalho) que trabalham sobretudo no fora de campo para dar uma imagem daquela zona de Lisboa, perto de Alvalade. Apesar de mais longe do aeroporto do que a Alta de Lisboa, essa zona fica precisamente debaixo do corredor aéreo e por isso está sempre coberta pelo som dos jactos dos aviões.¹⁶

16. Numa entrevista à *Paste Magazine*, João Pedro Rodrigues ilumina este aspecto do uso do som no filme: “Eu também quis criar com a minha *sound designer* uma paisagem sonora que quase substituísse a ausência de música, porque não queria forçar sentimentos ou algo assim com a música. Portanto, o que usámos foram os sons reais que se podem ouvir naquela área. Porque estamos ali perto do aeroporto, há imensos aviões. [tradução minha]” (TURNER, 2018).

No filme, estes nunca aparecem na tela, mas ritmam o ambiente nocturno e poluído do filme. A poluição sonora ajuda, aliás, a reforçar a tonalidade industrial dada no filme pelo trabalho de recolha e tratamento do lixo (os sons dos camiões e das máquinas de tratamento do lixo no aterro sanitário), pela interacção com as motas e o fascínio pelos materiais – metal, couro, latex – cujos “índices sonoros materializantes” (como lhes chama Michel Chion)¹⁷ se tornam bem presentes na manipulação fetichista e nos movimentos de fricção erótica que Sérgio lhes imprime. O som do filme cria uma intimidade desconfortável, já que, por um lado, amplifica, num ambiente nocturno e em geral secreto e silencioso, todos os pequenos sons que revelam a materialidade sensível dos gestos e das acções – como que para potenciar a relação que o personagem mantém com os objectos do seu desejo – e, por outro, cria uma atmosfera de tensão e apreensão onde dominam os sons ameaçadores da noite, os aviões, o zumbido do tráfego à distância, o latido dos cães (marca da própria animalidade no desejo de Sérgio).

O caso dos filmes de Salaviza – *Arena*, *Rafa* e *Montanha* – é neste ponto, não só pertinente, como particularmente interessante, pelo modo como neles usa o som no fora de campo e, por vezes, duplica esse dispositivo cinematográfico com o som que vem de “fora da janela”. Há aí, na verdade, uma porosidade muito profícua entre os exteriores e os interiores que, de alguma maneira, tínhamos já encontrado em Pedro Costa: as paisagens suburbanas destes filmes são reveladas (pelo som) a partir de um ponto de vista interior (ou mesmo íntimo). Os primeiros planos dos três filmes são do interior das casas onde habitam os personagens (Mauro, Rafa e David) e o som dos bairros onde essas casas estão situadas entra nelas pelas janelas. Nos dois primeiros, as janelas estão desde o início abertas, deixando ouvir as acústicas reverberantes das suas áreas residenciais (ora com vozes e risos de

17. “Num som, os índices materializantes são aqueles que nos remetem para a sensação da materialidade da fonte e para o processo concreto de emissão do som. São susceptíveis, entre outras coisas, de nos dar informações sobre a matéria (madeira, metal, papel, tecido) que causa o som, tal como sobre a maneira como o som é gerado e mantido (por fricção, choque, oscilações desordenadas, movimentos periódicos, etc).” (CHION, 2013: 1ª parte, cap. 5, §3.3) [tradução minha].

crianças ora com tráfego e sirenes). Em *Montanha*, a janela do quarto de David está de início fechada e o ruído que poderia entrar é abafado pelo som da ventoinha (um objecto e um som que abunda nos filmes de Salaviza), mas, assim que a mãe chega e abre as cortinas, tornam-se perceptíveis os sons que vêm das ruas do bairro dos Olivais. Noutros momentos do filme, as janelas de outras divisões da casa (em particular da cozinha) deixam o interior da casa ser penetrado pelos sons lá de fora, tingindo as cenas dentro do apartamento com um ambiente sonoro vibrante e colorido (quando se ouve a vida animada do bairro) ou crepuscular e murmurante (quando remanesce apenas o ruído de fundo da cidade). Na verdade, há também outros limiares, espaços de transição, como as varandas, os vestíbulos, os terraços, as galerias e pontes entre edifícios, onde as personagens – filmadas geralmente em grande plano, excepto na icónica cena da bicicleta de *Arena*¹⁸ ou na cena da conversa entre David e Rafael sobre os suicidas em *Montanha*¹⁹ – ficam imersas no ambiente sonoro dos seus respectivos bairros. Mas, mais uma vez, é raro vermos dentro dos planos a origem dos sons que os submergem. O estilo muito focado no corpo ou no rosto dos personagens de Salaviza faz, aliás, com que os sons estejam quase sempre fora de campo (estejam em casa, em cima da motoreta ou dentro do carro).

O episódio do 2º volume de *As Mil e Uma Noites*, “Os Donos de Dixie” também recorre ocasionalmente a este dispositivo do fora de campo para dar a ouvir o som ambiente que envolve a torre de Santo António dos Cavaleiros na qual se passam as histórias dentro das histórias. Uma janela aberta, uma porta que se abre e deixa entrar os risos das crianças a reverberarem no betão armado, a varanda comum no bloco de habitação social onde vivem Vasco e Vânia banhada pelos sons residuais do subúrbio e pelo ruído de

18. Veja-se o exemplo das pontes do edifício da Matriz H no Bairro da Flamengo que Salaviza tão bem soube usar em *Arena*. Ainda que os personagens tenham sido filmados à distância neste caso, os sons que inundam a cena continuam a estar sempre fora de campo, mesmo o estrondo da bicicleta que é largada de uma das pontes.

19. Particularmente revelador da importância do som e do interesse que Salaviza lhe dá nos seus filmes é a referência na própria conversa entre os miúdos ao som que um corpo faz quando cai de um edifício. Ver, a este propósito, o texto de Maria Inês Castro e Silva que nota também a importância dos sons da paisagem urbana no filme de Salaviza. (SILVA, 2016: 112).

fundo da circulação rodoviária. Mas o estilo de Miguel Gomes não segue aqui neste episódio a mesma tendência paisagística de Salaviza, pelo que a caracterização das acústicas fortes do bairro e do edifício segue outras soluções (certamente coordenadas com o director de som, Vasco Pimentel). Alguns planos são de zonas exteriores – acessos, traseiras, parque de estacionamento – que contribuem para revelar o espaço reverberante à volta do edifício, mas muitos dos planos são feitos nas partes comuns do prédio (entradas, corredores, acesso a elevadores), onde se tornam evidentes as condições acústicas deste tipo de habitação²⁰ no modo como os risos das crianças, as vozes dos condóminos, o chocalhar do guizo ou os tímidos latidos de Dixie ou mesmo a música dos vizinhos são reflectidos pelas superfícies das paredes e do pavimento desses espaços intermédios.

Breve nota final sobre a música dos filmes

Para acabar, quero fazer umas breves considerações sobre o modo como a música é usada (ou não) nestes filmes, não obstante as suas múltiplas diferenças. Em geral, não se recorre muito à música e em nenhum – excepto de forma cirurgicamente limitada em *Montanha* – existe uma banda sonora original, no sentido convencional de haver uma composição feita propositalmente para o filme.²¹ Mesmo em *Montanha*, a banda sonora composta e

20. Daniel Deshays faz uma observação sobre como, no filme de Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), os microfones de Antoine Bonfanti e de René Levert também captaram “as acústicas fortes [e] a reverberação inabitável dos apartamentos dos grandes blocos [*grands ensembles*] construídos” nos anos 60, à volta de Paris (neste caso a *Cité des 4000*, em La Courneuve, nos arredores de Paris), mas fazendo a reserva sobre o grau de consciência que Godard teria ou não do efeito de denúncia, em termos de crítica do espaço urbano, que essa captação e exposição no filme permitiu. Também aqui não estou absolutamente certo de que haja uma consciência por parte de Miguel Gomes desse efeito, mas tornam-se manifestas as condições acústicas em que vivem as pessoas nestas urbanizações com o som deste episódio. (DESHAY, 2010: 96-97).

21. Entre estes filmes, o que mais faria pensar numa “música de filme” seria, eventualmente, o Prelúdio da *Bachiana* n.º 4 de Heitor Villa-Lobos usado como “música de fosso de orquestra” (música não diegética) no 1.º volume de *As Mil e Uma Noites*, porém este não tem nenhum dos episódios que nos ocupa aqui. Em todo o caso, não pode dizer-se que haja, na verdade, uma grande tradição em Portugal, em particular no cinema contemporâneo, de música composta especificamente para filmes, apesar de algumas conhecidas excepções, como a de Bernardo Sasseti para *Alice* (2005) de Marco Martins, do Maestro António Victorino d’Almeida para *Capitães de Abril* (2000) de Maria de Medeiros ou até as “Variações pindéricas sobre a insensatez” de Joana Sá para *Tabu* (2012) e, se recuarmos um pouco, as músicas de Manuel Jorge Veloso para *Belarmino* (1964) ou para *Uma Abelha na Chuva* (1971), ambos de Fernando Lopes.

interpretada por Norberto Lobo serve apenas, por breves momentos, para operar empática e quase diegeticamente nas cenas do concerto e da discoteca.²²

O episódio sobre os “Donos do Dixie” de *As Mil e Uma Noites* talvez seja o que mais uso faz de música, especialmente, os êxitos dos anos 80 (*Say You, Say Me* de Lionel Richie; *Lover Why*, interpretado pelos Century; ou *Classic* de Adrian Gurvitz) que servem para caracterizar os gostos nostálgicos do casal de meia-idade, Humberto (João Pedro Bénard) e Luísa (Teresa Madruga). Oscilando facilmente entre a música não-diegética e a diegética, estas músicas asseguram efeitos de continuidade entre as cenas, expõem o ambiente do prédio, mas também servem para dar a ouvir as acústicas do betão armado pelo modo como ecoam fora do apartamento. No entanto, o episódio, que tem um cão como meio de ligação entre as várias personagens, inicia-se com os ritmos *funk* e o *soul* existencial de *Que Beleza* do músico brasileiro Tim Maia, uma canção imbuída da doutrina espiritista da “Cultura Racional”²³, numa subtil alusão à natureza ectoplásmica e mediúnica de Dixie. Numa das histórias contadas por Humberto e Luísa, “O Armário do 13º-A”, ouve-se ainda (diegeticamente) um rapper anónimo que improvisa sobre os sonhos perdidos da infância e a realidade de viver numa torre dos subúrbios nos anos da crise. No episódio dos encantadores de tentilhões, do 3º volume, há também, embora muito selectivamente, música: a canção *Exodus* dos Alkateya na cena do concerto de metal a que assiste Zé Maluco, usada, portanto, como música diegética; e uma etérea canção, *Calling Occupants of Interplanetary Craft* do grupo canadiano Klaatu, interpretada pelas crianças de The Langley Schools Music Project, que comenta,

22. A “música empática” significa, segundo Michel Chion, que está de acordo e como que a sublinhar a tonalidade emocional da cena. Cf. Chion 2013, Posfácio, 3.B. Digo “quase diegeticamente” porque é ambíguo para o espectador-ouvinte se se trata da música que os personagens estão a ouvir ou se é a música *off* do próprio filme ou ambas! Quanto à música que se ouve no genérico final (*Samantra*), ainda que sendo também de Norberto Lobo, não foi composta originalmente para o filme.

23. Movimento brasileiro derivado do espiritismo fundado em meados da década dos anos 30 pelo médium Manoel Jacinto Coelho, a quem foram ditados os mil livros que constituem *Universo em Desencanto*, que abordam temas que vão da cosmologia e teologia à ecologia ou mesmo assuntos como os ovnis! Nos anos 70, Tim Maia começou a interessar-se cada vez mais por este movimento e foi por ele inspirado.

no “fosso da orquestra”, a cena final em que Chico Chapas se põe a caminho de outras paragens. De resto, a música em todo esse episódio é a dos tentilhões.

Em *Os Mutantes*, as músicas de Luigi Nono e John Cage são usadas pontualmente, também de forma não-diegética, para sublinhar ou reforçar certos momentos de tensão emocional, por exemplo, no momento em que Andreia desmaia, enquanto tenta fugir pelo pinhal, depois do parto na estação de serviço. De notar que a tensão da cena é gerada em termos de som pela intensa estridulação das cigarras, que, por si mesmas, quase funcionam como música.²⁴ Os efeitos sonoros são, aliás, usados neste filme, como nos de Salaviza, João Pedro Rodrigues, Pedro Costa e obviamente de Miguel Gomes, de uma forma quase musical, gerando ritmos, harmonizando diferentes tonalidades e distendendo ou contraindo o tempo das cenas e planos. N’*Os Mutantes*, a cena da feira popular é um exemplo disso, mesmo que os sons manipulados das máquinas do parque de diversões estejam misturados com algumas notas dissonantes da peça “Fifty-Eight” de John Cage, que lhe conferem uma certa estrutura atonal. Pedro Costa também faz uso, ainda que bastante parcimonioso, de uma peça atonal de Anton Webern, retirada das *6 Peças para Orquestra, Op. 6* (1909), em particular numa cena na cozinha (a história dos caldos Knorr) em que havia problemas com o som directo e foi necessário disfarçá-los com a música (COSTA, 2012: 53/128; OLIVEIRA, 2020: 20). Porém, o som é muito subtil e quase se torna diegético, como também acontece com o “Agnus Dei” da *Missa em Si Menor* de Bach que Costa reconheceu num trauteio de Vanda e numa cena que gravou na qual a música de Bach estava a passar na televisão (COSTA, 2012: 129-130; PERANSON, 2009: 295; OLIVEIRA, 2020: 91). O filme é, contudo, balizado entre duas músicas: logo no início, mesmo antes das primeiras imagens do quarto de Vanda, ouvem-se as primeiras notas de *Il est mort le soleil* – uma canção sobre o fim de uma relação mas que pode ser sobre o fim de uma época, a do bairro das Fontainhas –, cantada por Nicoletta, onde o som é tra-

24. Michel Chion equipara o efeito da estridulação sobre o que ele chama de “animação temporal da imagem pelo som” com o do tremolo nas cordas de uma orquestra. (CHION, 2013: 1ª parte, cap. 1, E 6.6).

tado de modo a parecer que é diegético, oriundo de um rádio ou da televisão; no final do filme, o ecrã negro deixa ouvir um excerto de um elogio fúnebre de György Kurtág (*Officium breve in memoriam Andreae Szervánsky, Op. 28* de 1989) que Pedro Costa coloca aqui como oferta musical ao bairro que iria em breve desaparecer (COSTA, 2012: 131-132). O final de *O Fantasma* também acaba com uma música, com a mesma, aliás, que aparece por breves momentos quando aparece o título inicial do filme: uma versão revisitada de Alan Vega do *hit* do seu próprio grupo *synth punk* nova-iorquino *Suicide, Dream Baby Dream*.

Os finais de *Arena* e *Rafa*, pelo contrário, acabam com o ruído de fundo urbano, o mesmo que aparece desde o início dos filmes, porque se ouve antes das suas primeiras imagens. Rompendo os limites do plano e da narrativa, oferece-se como o próprio enquadramento sonoro daquilo que quer mostrar.

Referências bibliográficas

- BAPTISTA, T. (2017). “O Eurocord B da Tobis Portuguesa”, in *À Pala de Walsh*. Disponível em < <https://www.apaladewalsh.com/2017/10/o-eurocord-b-da-tobis-portuguesa/>>. Acedido em 30 de Outubro de 2020.
- BARNIER, M. (2004). “Les deux premiers films parlants produits au Portugal”, in Nasta, D. & Huvelle, D. (eds). *Le son en perspective: nouvelles recherches*, «Repenser le cinéma, n° 1», 169-184. Bruxelas: Peter Lang.
- CHION, M. (2013). *Audio-Vision. Son et image au cinéma*, 3.ª edição. Paris: Armand Colin.
- COSTA, P. (2012). *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata / No Quarto da Vanda / Conversa com Pedro Costa*. Lisboa: Midas Filmes / Orfeu Negro.
- DESHAYS, D. (2010). *Entendre le Cinéma*. Paris: Klincksieck.
- GONÇALVES, H. F. (2019). *Processos Criativos no Som do Cinema Português Contemporâneo*. (Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação). Covilhã: UBI.

- OLIVEIRA, L. F. C. (2020). *O Som das Fontainhas: uma análise da banda sonora de três filmes de Pedro Costa*. (Dissertação de Mestrado em Som e Imagem). São Carlos: Universidade Federal de São Carlos - Centro de Educação e Ciências Humanas.
- PERANSON, M. (2009). “Ouvindo os Filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa Realizador Pós-Punk”, in Matos Cabo, R. (coord.). *Cem mil cigarros – os filmes de Pedro Costa*, 289-300. Lisboa: Orfeu Negro.
- PEREIRA, C. & DIAS, V. S. (2010). “João Salaviza: O que importa é aquilo em que o filme se transforma”, in Mendes, J.M. (org.). *Novas e Velhas Tendências do Cinema Português Contemporâneo*, 314-320. Amadora: Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema.
- SCHAFER, R. M. (1994). *The Soundscape - Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- SILVA, M. I. C. (2016). “Como escalar na cidade. Configurações da cidade portuguesa a partir de *Montanha* de João Salaviza”, in Lopes, Cunha & Penafria (eds). *Cinema em Português IX Jornadas*, 105-114. Covilhã: LabCom.IFP.
- THOMPSON, K. (1980). “Early Sound Counterpoint”, in *Yale French Studies*, nº 60, Cinema/Sound, 115-140.
- TURNER, K. (2018). “A Lonely Geography: João Pedro Rodrigues on *O Fantasma*”, in *Paste Magazine*. Disponível em <<https://www.pastemagazine.com/movies/jo-o-pedro-rodrigues/a-lonely-geography-joao-pedro-rodrigues-on-o-fanta/>>. Acedido em 30 de Outubro de 2020.

O ARQUIVO NO CINEMA DE SUSANA DE SOUSA DIAS: ANÁLISE AOS FILMES *NATUREZA MORTA* E *48*

Cátia Cardoso¹

Resumo: O presente artigo propõe uma análise aos filmes de Susana de Sousa Dias, designadamente *Natureza Morta*, (2005), e *48*, (2010). Ambos são documentários que abordam a época da História de Portugal vivida em ditadura (1926-1974) e nos quais a realizadora trabalha o arquivo da polícia política de então.

Natureza Morta apresenta imagens estáticas – fotografias de presos políticos – e em movimento – documentários de propaganda, reportagens de guerra – do arquivo da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado). É um filme sem palavras e sem um discurso que diga como as imagens devem ser interpretadas (Sousa Dias, 2012). Por outro lado, as imagens de *48* são fotografias de presos políticos e o áudio do filme são declarações dessas mesmas pessoas ou familiares. Assim, “o espaço cinematográfico é construído através do som” (Sousa Dias, 2011).

Propomos uma análise qualitativa que vise compreender de que forma é que a realizadora trabalha o arquivo, enquanto fonte, e o transporta para o cinema, que é um objeto artístico. Sustentaremos o texto, para tal e além das obras cinematográficas em estudo, em artigos escritos pela e/ou sobre a realizadora, bem como entrevistas, numa lógica de entender diferentes pontos de vista sobre a apresentação do arquivo nos filmes de Susana de Sousa Dias e conhecer as intenções da autora.

Palavras-chave: cinema português; arquivo no cinema; Susana de Sousa Dias; *48*; *Natureza Morta*.

1. Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.

Introdução

O cinema português, tal como o cinema de outros países, tem procurado, por vezes, retratar a história do país em que se produz, seja recorrendo à ficção ou seja recorrendo ao documentário. Na ficção, quando a vontade é falar da história, o cinema pode basear-se em factos verídicos para criar enredos e personagens imaginados pelos seus autores, como sabemos. Por outro lado, no documentário, o cinema deve servir-se da realidade para apresentar uma história. Em vez de personagens (atores), o documentário trabalha com intervenientes (pessoas reais que não alteram as suas formas de ser, agir e pensar para o filme), que servem como testemunhas daquilo que se pretende contar.

É desta forma que o presente texto surge com o objetivo de analisar o arquivo no cinema de Susana de Sousa Dias, designadamente através de uma análise essencialmente qualitativa aos seus filmes *Natureza Morta*, (2005), e *48*, (2010). Ambas as obras são documentários que procuram abordar a época da História de Portugal vivida em ditadura, recorrendo, para tal, ao arquivo da Polícia Internacional e de Defesa do Estado/Direção Geral de Segurança (PIDE/DGS), que foi a polícia política de 1945 a 1974². Portugal viveu em regime de ditadura desde 1926 e até ao ano de 1974, ano em que ocorreu a Revolução dos Cravos, no dia 25 de abril, que colocou fim a esse período, conforme, aliás, contextualiza Susana de Sousa Dias nos filmes em análise. Foram 48 anos de ditadura, um número que deu título ao segundo filme que analisaremos.

No primeiro filme, a realizadora recorreu a vários elementos do arquivo, desde fotografias (imagens estáticas) a reportagens de guerra (imagens em movimento), atualidades, documentários de propaganda, fotografias de prisioneiros políticos, e também rushes nunca utilizados nas montagens finais. Neste contexto, foram as primeiras imagens referidas que a levaram ao segundo filme, que usa apenas fotografias dos presos políticos. Deste modo, procuramos assim analisar as principais características de um filme e do

2. A Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE) foi a polícia política entre 1933 e 1945.

outro, de forma a compreender que diferenças e que semelhanças existem entre ambos e a verificar como é que a realizadora Susana de Sousa Dias trabalha o arquivo nas suas obras.

Na obra *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Susan Sontag considera que “as fotografias são um meio de tornar “real” (ou “mais real”) questões que os privilegiados e aqueles que estão simplesmente em segurança possivelmente prefeririam ignorar” (SONTAG, 2015). As obras da realizadora portuguesa, que estudamos e que se servem de fotografias, abordam questões que se podem tornar incómodas para o espectador, conforme referimos a seguir.

Recorreremos, de forma a obter uma análise mais profunda e enriquecedora, a artigos (escritos pela realizadora ou por outros autores) e a entrevistas da cineasta. Em suma, a pergunta da qual partimos, e à qual procuraremos responder ao longo deste trabalho é: como é que Susana de Sousa Dias trabalha o arquivo, como fonte, e o transporta para um objeto cinematográfico?

Natureza Morta

Antes dos filmes que analisamos neste artigo e antes de ter fundado a sua própria produtora, Susana de Sousa Dias realizou o documentário *Processo-Crime 141/53 Enfermeiras no Estado Novo*, (2000).

“*Natureza Morta* nasce do *Processo-Crime*, directamente. E porquê? Porque nasce do momento em que eu entro no Arquivo da PIDE e vejo as imagens dos prisioneiros” (Sousa Dias, *apud* Lisboa & Duarte, 2014: 210). Por outro lado, o filme nasce também de uma “insatisfação” referida pela realizadora e que tem que ver com assuntos de produção, nomeadamente constrangimentos de tempo (para concluir o filme), duração da obra e orçamento (que limitava a utilização de imagens de arquivo) (Susana de Sousa Dias *apud* LISBOA & DUARTE, 2014: 208).

Em *Natureza Morta*, (2005), Susana de Sousa Dias apresenta um conjunto de imagens depositadas no arquivo da PIDE/DGS: reportagens de guerra, fotografias de presos políticos, filmes documentais de propaganda.

As imagens de arquivo remetem, de certa forma, para uma realidade do passado, neste caso a do regime do Estado Novo. A realizadora, no início do filme, apresenta uma contextualização, em que se pode ler no ecrã quais foram os principais momentos desse regime, até ao dia em que se deu o golpe do 25 de abril de 1974. O texto em questão é o seguinte:

“De 1926 a 1974, Portugal viveu sob a mais longa ditadura da Europa Ocidental do século XX. António de Oliveira Salazar foi o seu Chefe e ideólogo político. A Igreja, o exército e a polícia política (PIDE/DGS) eram os seus pilares. Com o eclodir da guerra colonial em 1961, a acção da PIDE/DGS intensifica-se nas colónias. Em 25 de Abril de 1974, o Movimento das Forças Armadas, apoiado pelo povo, põe fim aos 48 anos de ditadura e à guerra colonial. Foi a revolução dos cravos. A PIDE/DGS foi dissolvida. Parte dos seus arquivos desapareceu. Entre estes, os arquivos das antigas colónias que continham as imagens dos prisioneiros políticos africanos.”

As imagens surgem no ecrã, umas a seguir às outras, para nos contarem uma história da qual já todos ouvimos falar, mas nem todos vivemos. Trata-se da Ditadura Militar Portuguesa, instaurada no país em 1926, e o regime que seguiu — Estado Novo — e que esteve em vigor de 1933 até 1974, conforme a realizadora explica no início do filme.

Ao longo de 72 minutos somos confrontados com imagens fotográficas e vídeos de arquivo que refletem o que se viveu na época retratada. É-nos possível visualizar momentos de apoio a António de Oliveira Salazar, o exército, enfermeiras, procissões, pastores com rebanhos e varas, bem como crianças na Mocidade Portuguesa (organização juvenil do regime que tinha o objetivo de inculcar nos jovens os princípios que regiam o país).

Susana de Sousa Dias intercala as imagens em movimento com as fotografias que mostram principalmente o rosto de presos políticos. Não há espaço para diálogos, e quando se veem, em alguns vídeos, pessoas a falar não se torna perceptível aquilo que dizem.

Em *Natureza Morta*, vemos o reflexo de um Portugal onde a fé impera (vídeos de arquivo mostram peregrinos a caminho de Fátima) e onde a guerra parece não cessar (há imagens de reportagens de guerra, de corpos sem vida espalhados pelo chão, e vemos também, por exemplo, um aglomerado de botas que se pressupõe terem pertencido a quem deu a vida pela pátria).

Numa primeira fase, o filme mostra tudo aquilo que o governo, liderado por Salazar, pretendia e acreditava que Portugal era e devia ser. A imagem do ditador é, aliás, imprescindível para contar a história que Susana de Sousa Dias se propôs contar. É apenas depois dessas imagens que surgem as outras. As outras são as imagens da guerra e respetivas consequências.

A investigação levada a cabo por Susana de Sousa Dias no arquivo da PIDE deu, assim, origem a uma obra cinematográfica que, através desse mesmo arquivo, mostra excertos da história do país. Apesar de ter várias horas de gravação (cerca de 20), a realizadora utilizou apenas cerca de 12 minutos, a que depois deu a duração que considerou adequada (Sousa Dias, 2012: 232). Um processo que não foi linear, pois só depois de uma primeira versão, com 45 minutos de imagens de arquivo, é que se chegou à versão final de *Natureza Morta* que “conta a história da ditadura a partir de 12 minutos de imagens de arquivo” (Susana de Sousa Dias *apud* LISBOA & DUARTE, 2014: 213).

Susana de Sousa Dias compreendeu que “às vezes, as características importantes estavam nos detalhes, às vezes em segundo plano” (tradução minha), conforme refere, em entrevista a Scott MacDonald (Susana de Sousa Dias *apud* MACDONALD, 2015: 779).

“Quando olhei e olhei, comecei a entender que, dentro dos detalhes de certas imagens, dentro da mensagem que o regime procurava transmitir, eu podia ver sintomas de um tipo de doença. A busca por esses sintomas tornou-se a principal démarche do filme” (tradução minha)

Desta forma, a realizadora entendeu que não seria necessário justapor várias imagens para conseguir comunicar, uma vez que uma única imagem, mais

cuidada, pode ser suficiente para transmitir uma mensagem. A montagem dentro do plano foi um dos métodos utilizados, sendo essa uma abordagem que envolve a decomposição do espaço visível e que permite revelar várias partes da mesma imagem de novas maneiras. Sousa Dias explica que os princípios formais do filme são câmara lenta, reenquadramento e fusão a negro (SOUSA DIAS, 2012: 232).

Em *Natureza Morta*, o arquivo é apresentado, deixando liberdade para todas as interpretações possíveis, uma liberdade que é corroborada pelo som — que prescinde de vozes — e pela música de António de Sousa Dias, compositor e irmão da realizadora.

Segundo Susana de Sousa Dias, o filme é baseado “na noção de exposição”, com imagens organizadas como que em “várias salas abstratas, cada uma com o seu tema e som distintos” (Susana de Sousa Dias *apud* MACDONALD, 2015: 792; tradução minha). *Natureza Morta* é, como referimos já, um filme sem palavras, uma vez que, conforme observa a sua autora, “para além de um breve texto inicial, não existe um discurso que nos diga como devemos ler as imagens que nos são apresentadas” (SOUSA DIAS, 2012: 232).

“O meu irmão começou a compor músicas que eu poderia usar enquanto editava” (tradução minha), refere a realizadora em entrevista (MACDONALD, 2015: 793), contando que “era capaz de trabalhar com o som da mesma maneira que estava a trabalhar com a imagem: podia sobrepor sons, cortá-los em pedaços, combiná-los de diferentes maneiras, estendê-los até mudar a velocidade, e inserir pontuação sempre que quisesse” (SOUSA DIAS, 2015: 793; tradução minha). Foi desta forma que trabalharam em conjunto os irmãos de Sousa Dias, apresentando, ao longo do filme, uma música que faz com que ouçamos, por vezes, os ponteiros de um relógio, remetendo para a ideia de passagem do tempo.

E à medida que esse tempo – o tempo criado por Susana de Sousa Dias – passa, o espectador aproxima-se do fim – do filme, obviamente, mas, principalmente – da ditadura enquanto parte integrante da narrativa da obra. É perto do final do filme que nos deparamos com as primeiras palavras

sonoras. Primeiro ouvimos: “aqui Posto de Comando das Forças Armadas”; e, posteriormente, ouvimos excertos da música que ainda hoje associamos à Revolução dos Cravos: *Grândola Vila Morena*.

O recurso ao arquivo como ferramenta do trabalho cinematográfico é um processo complexo, tal como sugere a própria realizadora citando Arlette Farge para sublinhar que “o arquivo pode dizer tudo e o seu contrário” (Arlette Farge *apud* SOUSA DIAS, 2012: 234).

Através da análise a *Natureza Morta*, podemos, assim, verificar que o filme nos leva para uma viagem num determinado período histórico, cujo protagonista é António de Oliveira Salazar, figura responsável por tudo aquilo que aconteceu, independentemente de poder ser visto como aspeto positivo ou negativo, pois já observamos que as imagens em questão nos fornecem liberdade de interpretação.

A liberdade interpretativa, patente nesta obra que é uma exposição da Ditadura Portuguesa, não se mantém na obra seguinte de Susana de Sousa Dias, um filme cujo conceito surgiu no decorrer de *Natureza Morta* e em o recurso ao arquivo se focou nos registos fotográficos.

48

A ideia para o filme *48*, (2010), surgiu quando, durante a produção de *Natureza Morta*, Susana de Sousa Dias precisou de autorização para filmar fotografias com detidos da PIDE, da parte dos próprios ou, se já não estivessem vivos, dos familiares. Deste modo, a realizadora conheceu alguns dos presos políticos e, ao conversar com eles, percebeu que estava ali o seu próximo filme.

“Quando estava a fazer a *Natureza Morta* tive que pedir autorização aos prisioneiros para usar as fotografias. Sem querer começámos a conversar sobre a imagem. (...) A fotografia então abriu-se em termos de imagem e de tempo. Foi aí que comecei a pensar no filme” (SOUSA DIAS, 2011).

Susana de Sousa Dias conta numa entrevista à revista *Visão* que quando falou com Georgette, uma das intervenientes, para solicitar autorização para filmar as fotografias (para o filme *Natureza Morta*) esta lhe falou do buço que tinha por fazer e das suas roupas que foram usadas para limpar os excrementos da própria cela, evidenciando que havia ainda muito por contar sobre os 48 anos de ditadura e aquelas pessoas que estiveram presas. Na mesma entrevista, a realizadora fala ainda de Manuel Martins Pedro que comentou o facto de ter uma fotografia em que era careca e outra em que já tinha cabelo, remetendo para a questão do disfarce e da clandestinidade (SOUSA DIAS, 2011).

O filme *48* tornou-se o documentário mais conhecido de Susana de Sousa Dias, tendo conquistado o Grand Prix – Cinéma du Réel, em 2010. A obra tem algumas semelhanças com *Natureza Morta*, além do tema. Tal como no documentário que analisamos anteriormente, também neste Susana de Sousa Dias faz aparecer uma contextualização com informações históricas, em texto, que, aliás, é a mesma usada em *Natureza Morta*.

Podemos dizer que esta obra cinematográfica tem dois tempos: o tempo das imagens e o tempo dos sons. Nas imagens, somos levados para a época ditatorial, pois aquilo que vemos são precisamente as fotografias dos presos, tiradas na prisão. Já no que diz respeito aos sons, aquilo que ouvimos são os testemunhos daquelas pessoas, contados décadas depois.

Ao contrário de *Natureza Morta*, seria difícil compreendermos a história por detrás daquelas imagens, pois as fotografias daqueles rostos não falam, nem transmitem tanto como, por exemplo, os cartazes de propaganda do Estado Novo. “E todas as fotografias estão à espera de ser explicadas ou falsificadas pelas legendas” (SONTAG, 2015: 17). Neste contexto, houve a necessidade de manipular o arquivo, nomeadamente através do som, sendo um som que não faz parte do arquivo da PIDE, pois é captado no presente pela própria realizadora. *48* permite que ouçamos “no presente” as recordações do passado das pessoas que vemos nas fotografias. A primeira palavra que ouvimos no filme é, aliás, “lembro-me”.

As fotografias, do arquivo da PIDE, foram tiradas pela polícia e são fotografias de frente e de perfil dos presos políticos.

Se em *Natureza Morta* Susana de Sousa Dias permitia ao espectador uma liberdade interpretativa, talvez o mesmo não se possa verificar em 48. O filme procura mostrar, desde logo, a perspectiva daqueles que estiveram presos, cujas memórias não são as mais agradáveis. Os testemunhos daquelas pessoas revelam alguns dos seus sentimentos durante a prisão e aquilo que lá viveram, tais como “nojo” ou “revolta”. Emoções que dizem respeito aos vários episódios que viveram, que contam, segundo os intervenientes do documentário, com cenas de porrada e tortura. Manuel Martins Pedro, por exemplo, conta que passou por um período da chamada “tortura do sono”, em que lhe enfiavam um palito no ouvido quando o seu corpo vacilava e quase adormecia.

Perante tais testemunhos, o espectador é, também ele, confrontado com uma certa revolta, criando uma posição de repugnância para com a polícia política. Se nos colocarmos no lugar daquela pessoa e imaginarmos que nos proibem de dormir durante vários dias, e nos enfiam palitos nos ouvidos quando o corpo não resiste mais, somos confrontados com as sensações de repulsa e de revolta, ao mesmo tempo nutrimos compaixão por aquelas pessoas que foram castigadas apenas por pensarem e / ou agirem de uma forma diferente daquela que o Estado pretendia. A falta de liberdade, seja de pensamento ou de ação, é uma ideia que, hoje, assusta e que não aceitamos.

É através destes testemunhos que o espectador consegue “entrar” dentro da prisão. Ou seja, 48 apela ao espectador que de alguma forma intervenha no filme, por tudo aquilo que ouve e que de alguma forma consegue sentir ao ouvir as descrições mais violentas. Por outro lado, ao ver as fotografias também os próprios presos voltam, de certa forma, a entrar dentro da prisão, ocorrendo, desta forma, o confronto entre o passado e o presente.

Embora em nenhum momento do filme vejamos os rostos atuais dos intervenientes, todas as entrevistas foram filmadas, e a questão de mostrar ou não os rostos, no presente, esteve em aberto até à pós-produção.

Susana de Sousa Dias considerou que se mostrasse os rostos criava uma clivagem temporal (Sousa Dias, 2011, online) e o seu objetivo era que as histórias fossem remetidas para o passado e, por outro lado, aproximar o espectador das histórias descritas e da “sala de tortura” (SOUSA DIAS, 2015: 501).

Através de tempos heterógenos, a realizadora trata as imagens de arquivo com ligeiros movimentos, de forma a captar a atenção do espectador (o que poderia não acontecer no caso de apresentar apenas imagens totalmente estáticas). E toda a imagem está lenta, muitas vezes a 1% da velocidade. A gestão das pausas é uma questão que a realizadora considera, desde logo, importante. “Tal como numa comédia não se podem contar anedotas de seguida, porque o espetador não tem espaço para apanhar tudo, aqui são necessários silêncios para que possamos digerir a informação” (SOUSA DIAS, 2011).

Deste modo, as pausas, hesitações e suspiros dos intervenientes são importantes para a realizadora. Segundo Susana de Sousa Dias através da atenção às repetições, hesitações, pausas e sons que ocorrem paralelamente ao discurso (tais como suspiros, gemidos, diferentes formas de respiração e entonação) é possível encontrar outros níveis de informação e conhecimento e, dessa forma, fornecer aos telespectadores diferentes pontos de vista e percepção relacionados com a tortura (SOUSA DIAS, 2015: 500).

O filme mostra exclusivamente imagens de arquivo que são, no fundo, imagens de cadastro, ou seja, cada foto pertence a um suspeito, termo que associamos a malfetores, e o espectador passa o filme concentrado nessas imagens. Houve pessoas que quando viram a própria fotografia não se reconheceram, outras refletiram sobre a imagem, sendo que alguns intervenientes, além de não se reconhecerem não conseguiam lembrar-se bem de terem tirado as fotografias.

Os temas abordados não se limitam, contudo, às fotos nem à prisão apenas de cada interveniente, outras questões ligadas às famílias são abordadas.

Alguns dos 16 antigos presos políticos falam de familiares que também foram presos e que, entretanto, já faleceram, e contam na terceira pessoa peripécias que essas pessoas também passaram durante a prisão ou noutros contextos da ditadura.

Existem, ainda, os testemunhos de antigos presos políticos das então colónias, sendo que destes não havia já fotografias no arquivo. Nestes casos, a realizadora trabalhou a ausência da imagem, fazendo com que o espaço fílmico se construísse através do som, e conseguiu-o. Nestas cenas, somos confrontados com a tortura nas colónias e a ausência de um rosto torna-se incómoda: aquelas pessoas eram de tal forma massacradas que nem os rostos lhes foram preservados (pois as fotografias que tiraram na PIDE terão sido destruídas), como se não tivessem direito sequer a terem uma cara. Esta discriminação da ditadura acabou por ser mantida no filme, não para que fosse atenuada no presente, obviamente, mas porque o filme pretende contar o passado e no passado os colonos eram, efetivamente, discriminados. Outra questão que o documentário levanta é a falta de informações sobre a tortura nas colónias, já que muitos documentos foram, tal como as fotografias dos dois intervenientes, destruídos.

Ademais, a tortura exercida sobre estas pessoas não era legal, pois desde o século XIX que tortura passara a ser ilegal. Portanto, daí que não existam documentos que o comprovem e os testemunhos destas pessoas que a viveram sejam a única fonte da qual nos podemos servir, conforme explica Susana de Sousa Dias num artigo que publicou com o título *(In)visible Evidence – The Representability of Torture*. “Não existem fotografias que documentem diretamente as torturas praticadas pela polícia política em Portugal. Não existem documentos oficiais relativos a esta tortura.” (SOUSA DIAS, 2015: 483; tradução minha). Isto explica, conforme se pode facilmente compreender, a importância dos documentários e de, por mais anos que se passem, recuperar a memória (por mais dolorosa que possa ser) destas pessoas, para que possamos também assim construir ou complementar a História.

Observamos ainda um clímax, na obra, apontado pela própria realizadora. “O filme tem um clímax, uma altura em que julgamos que já não é possível ouvirmos nada pior, mas há um relato que supera tudo, que é o do preso de Moçambique, que fala da morte como um desejo inalcançável” (SOUSA DIAS, 2011).

48 representará, de certo modo, a perspetiva de um grupo de pessoas (presos políticos), contando na primeira pessoa aquilo que viveram, deixando evidente a existência de tortura. O arquivo é trabalhado através da manipulação, como referimos, que, de certa forma, sonoriza as fotografias, dando-lhes legendas.

Considerações Finais

A realizadora Susana de Sousa Dias serve-se do arquivo da PIDE para transportar até ao espectador das suas obras pedaços de uma época da História de Portugal, levando-o, de forma quase inevitável, a refletir sobre aquilo que está a ver ou a ouvir.

No caso de *Natureza Morta*, podemos verificar que a essência são as imagens estáticas e em movimento, com destaque para a figura de António de Oliveira Salazar. Se a figura do ditador foi decisiva na construção do primeiro documentário, no segundo (48) apenas é abordada uma vez sem nunca ser mencionado o seu nome (SOUSA DIAS, 2015: 495)

Em 48, é legítimo considerarmos que sem os registos sonoros, do presente, seria mais difícil compreendermos o arquivo com que nos deparamos (as fotografias), e ainda mais complexo conhecer a história de cada um dos intervenientes e das pessoas de quem estes falam apenas olhando para as fotografias sem legendas.

Em ambos os filmes, a realizadora manipula o arquivo. No primeiro filme, fá-lo através da duração das imagens, dando tempo ao espectador para ver tudo. No segundo, apesar de trabalhar também a duração das imagens (pois usou apenas 7 minutos de filmagens que resultaram nos 93 do filme), fá-lo essencialmente através do som que vai buscar ao presente. É através da ma-

nipulação que a realizador transporta o arquivo, como fonte, para o objeto cinematográfico.

A metodologia de Susana de Sousa Dias e os resultados das suas obras destacam-se, na cinematografia nacional, levando mesmo a própria a questionar o seu lugar nesse panorama: “onde me situo em relação à nossa própria cinematografia?” (SOUSA DIAS, 2011).

Um aspeto que diferencia os documentários tem que ver com o facto de *Natureza Morta* ter um registo expositivo que deixa abertas várias perspetivas e interpretações e *48* ter um registo mais descritivo com interpretações mais fechadas, já que recorre à perspetiva dos presos políticos que vivenciaram muitas peripécias semelhantes.

Susana de Sousa Dias trabalha o arquivo de forma profunda e sem responder a todas as questões. Ademais, em cada filme que realiza descobre outro para realizar. Em ambos os filmes analisados, é possível considerar que ainda ficou muito por dizer, existindo outros caminhos que se poderá percorrer.

E talvez tenha sido mesmo esse o objetivo da realizadora, uma vez que tem continuado a trabalhar o arquivo, sendo o seu mais recente filme, *Luz Obscura* (2018), sobre uma das famílias que já apareceu em *48*, a família Pato (Octávio Pato é um dos intervenientes do filme que analisamos neste trabalho e um antigo preso político).

Referências bibliográficas

- LISBOA, N. & DUARTE, S. N. (2014). “Cada filme, mesmo que o realizador não o tenha consciencializado, veicula uma determinada ideia de história”: Entrevista a Susana de Sousa Dias. *In Cinema*, 5: 207-223.
- MACDONALD, S. (2015). *Avant-Doc: Intersections of Documentary and Avant-Garde Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- SONTAG, S. (2015). *Olhando o Sofrimento dos Outros*. Quezta Editores. Lisboa.

- SOUSA DIAS, S. (2012). “Corpos estranhos ou (des)igualdade inscritas na Película”, in *Arte e género: Mulheres e criação artística*, 230-240. Lisboa. Disponível em: <<http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8300/2/Susana%20de%20Sousa%20Dias.pdf> >. Consultado a 11 de maio de 2019.
- SOUSA DIAS, S. (2015). “(In)visible Evidence – The Representability of Torture”, in Juhasz, A. & Lebow, A. (ed.). *A Companion to Contemporary Documentary Filmmaking*, 482-505.
- Visão (2011). “48: Imagens que gritam”, in *Visão*, 2 de maio de 2011. Disponível em: <<https://visao.sapo.pt/atualidade/cultura/2011-05-02-48-imagens-que-gritamf600879/>>. Consultado a 11 de maio de 2019.

UMA ETNOGRAFIA DO MAR: O MÉTODO DE GONÇALO TOCHA

María Angélica Contreras¹

Resumo: O objetivo deste trabalho é analisar o método etnográfico de filmar o mar e o papel do mesmo em três obras do artista português Gonçalo Tocha: *Balaou* (2007), *É na Terra, não é na Lua* (2011) e *A Mãe e O Mar* (2013). Esta trilogia permite desagregar as formas como o mar é apresentado nos seus filmes, como elemento narrativo, como personagem e como espaço. Nestes três casos, Tocha trabalha também o mar como um elemento identitário das comunidades que filma, como algo que define a singularidade da paisagem e das pessoas que filma e com as quais interage, num processo em que é perceptível a importância do mar na forma como as pessoas se reconhecem e constroem as suas próprias identidades, individuais e colectivas.

Palavras-chave: Gonçalo Tocha; Cinema; Etnografia; Mar; Identidade.

Introdução

A sensibilidade de Tocha apresenta também a paisagem marítima como uma miscelânea de elementos complexos, que inclui o mar e a costa, mas também os elementos humanos. De forma heterogénea, a paisagem marítima define-se pelas particularidades de cada comunidade concreta, apesar de ser o mesmo mar, o Oceano Atlântico. As diversas opções técnicas e estéticas de Tocha ao longo dos filmes, como a forma de entrevistar as personagens com quem interage, o uso da

1. Mestre em Cinema pela Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.

sua voz em *off* e uma observação participante, tornam-se também aspectos fundamentais para que os seus filmes se assumam como exemplos de uma etnografia visual do mar.

A trilogia do mar

Gonçalo Tocha nasceu em Lisboa no último ano da década de setenta. Começou a interessar-se pela música com 14 anos na cena *punk* dos anos 90 de Sacavém, concelho limítrofe da cidade de Lisboa onde viveu na sua adolescência. Concluiu o curso e a pós-graduação em Língua e Cultura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2003, e foi ainda professor de português para estrangeiros. Na universidade criou o NuCiVo (Núcleo de Cinema e Vídeo), onde foi responsável pela sua programação e produção durante 6 anos. Trabalhou como vídeo-artista para teatro (Truta, Grupo Teatro de Letras) e música (Deolinda, Bandarra).

Na sua página oficial do Vimeo, Gonçalo Tocha afirma-se como um “Auto-didacta no cinema desde 2000”, foi membro do projecto “dostoprime-tchajlnosti” (Berlim, 2002) onde realizou o seu primeiro vídeo. Realizou a sua primeira curta-metragem, *Bye Bye my Blackbird* (2006), que permanece ainda inédita, por vontade do autor, no âmbito do Festival Mediawave na Hungria, com banda sonora original de Dídio Pestana. Os dois fundaram, em 2004, o projecto musical “Tochapestana”, que centra a sua identidade no cruzamento e fusão de géneros musicais aparentemente contraditórios, desde a música dos arraiais populares (*pimba*, o *brega* português), o *hard rock*, o *punk*, a *chanson* francesa, ou o *pop* de Cabo Verde. Dez anos após a sua criação, e centenas de actuações depois, a dupla lançou o álbum *Música Moderna – Um disco-filme de Tochapestana* (2014).

Actualmente, Gonçalo Tocha é uma referência no cinema contemporâneo português, tendo colhido o reconhecimento da crítica internacional e vencido importantes competições em festivais nacionais (DocLisboa, IndieLisboa) e internacionais, como Locarno (Suíça), BAFIC (Buenos Aires, Argentina) e San Francisco (Estados Unidos).

A presença do mar é central na sua obra, tendo-se dedicado a documentá-lo e às suas comunidades ao longo de vários filmes, em particular na trilogia que analisaremos neste texto: *Balaou* (2007), *É na Terra, não é na Lua* (2011) e *A Mãe e O Mar* (2013). Através da sua lente, mais do que qualquer tentativa “historiográfica” de filmar comunidades esquecidas, Tocha opta por uma abordagem sensível e sincera da realidade de uma paisagem humana tão importante para Portugal e para si próprio.

No início do primeiro filme da trilogia, *Balaou* (2007), Tocha decide ir conhecer as ilhas atlânticas dos Açores, a terra natal da família materna, oito meses após a morte dela. A longa viagem (da pequena povoação de São Vicente, em Ponta Delgada, na ilha de São Miguel, até Lagos, no Algarve, no sul de Portugal) será partilhada com um casal de franceses (Florence e Beru) e o seu gato Yum, que conhecera recentemente através de amigos comuns, que todos os anos atravessam o Atlântico num barco à vela que tem o mesmo nome que o filme. Tocha vai filmando essa viagem introspectiva com várias reflexões relacionadas com a água, optando por um registo documental muito íntimo em que ele comunica com a sua mãe por intermédio do mar. É para ela que ele faz esta viagem, para que a mãe possa voltar a ver o arquipélago dos Açores, que visitara pela primeira vez apenas aos 20 anos, numa viagem de férias em 1967. Mas também para que a mãe possa rever a família, como a tia-avó Maria do Rosário ou a prima Ilda, ou novos membros entretanto nascidos. É ele quem se expõe na tela, e é a sua voz que vai narrando os seus pensamentos e as conversas que vai tendo com os interlocutores franceses.

A segunda obra desta trilogia intitula-se *É na Terra, não é na Lua* (2011), um filme que relata uma viagem de Tocha e de Dídio Pestana à ilha do Corvo, a ilha mais pequena (com cerca de 17 quilómetros quadrados) e a segunda mais remota do arquipélago dos Açores, localizada em pleno Atlântico Norte, a quase 2 mil quilómetros de Lisboa. A ilha é formada por uma única montanha vulcânica extinta, o Monte Gordo, com uma ampla cratera de abatimento chamada de Caldeirão (com 3,7 quilómetros de perímetro e 300 metros de profundidade), onde se aloja a Lagoa do Caldeirão.

A ilha terá sido “descoberta” pelo navegador português Diogo de Teive, em 1452, numa viagem de regresso da Terra Nova (Canadá), quase duas décadas depois da chegada do também português Gonçalo Velho à actual ilha de Santa Maria (1431). Por razões geopolíticas e militares, as ilhas dos Açores começaram a ser povoadas por colonos portugueses em 1432. A primeira tentativa de povoamento do Corvo foi empreendida no início do século XVI, por um grupo de 30 pessoas naturais da ilha Terceira, que fracassou. Em 1548, Gonçalo de Sousa, capitão do donatário das ilhas das Flores e do Corvo, foi autorizado a enviar para a ilha escravos mulatos provenientes da ilha de Santo Antão, no arquipélago de Cabo Verde, como agricultores e criadores de gado. Finalmente, volta de 1580, colonos das Flores fixam-se no Corvo, que passou a ser permanentemente habitada.

Esta obra demorou quatro anos a concluir-se, incluindo um período de dois desses anos em que Tocha e Pestana viveram na ilha do Corvo. Tocha comenta que o filme foi feito como uma espécie de caminho, tal como a obra anterior, onde não sabia o que poderia encontrar. O filme começa com um diálogo entre os dois protagonistas

Tocha – Vamos filmar tudo o que conseguirmos.

Pestana – Vamos tentar estar em todos os sítios ao mesmo tempo... e não perder nada.

Tocha – Vamos tentar conhecer toda a gente.

Pestana – Filmar todas as caras.

Tocha – Filmar todos os serviços, todas as casas...

Pestana – todas as ruas.

Tocha – Todos os trabalhos...

Pestana – e cantos da ilha.

Tocha – Todas as árvores, todos os campos...

Pestana – todas as vacas...

Tocha – todos os porcos, todas as rochas, todos os pássaros. Toda a música, toda a noite...

(É na Terra, não é na Lua, 00h02m21s-00h02m52s)

A ambição de querer documentar os cerca de 400 habitantes da ilha de Corvo cai por terra a meio do processo, quando se apercebem que não poderiam fazer isso com os meios disponíveis. Assim, decidiram colocar um limite: decidiram começar a montagem quando tinham já 180 horas de gravações, o que resultaria numa versão final de 185 minutos, dividida em 14 capítulos onde se tenta retratar a vida dos habitantes da ilha, o seu isolamento e a sua condição insular. Cada aspecto da vida da ilha foi considerada e explorada, desde os culturais, sociais e económicos. Ainda que não conseguisse entrevistar todos os 400 habitantes da ilha, conseguiram criar uma linha narrativa coerente e bem estruturada, assumindo o filme como uma mistura de um diário e um catálogo.

No processo, Tocha e Pestana interessam-se por todo o tipo de arquivos documentais: cartas, diários, literatura ficcional, objectos, filmes, fotografias, etc. Esses arquivos, mais ou menos convencionais, ajudam a contextualizar a experiência vivida, são peça fundamental para construir a narrativa central do filme, para documentar o território e os seus elementos humanos.

Finalmente, com *A Mãe e o Mar* (2013), Tocha abandona as ilhas para se centrar noutro tipo de “ilha”, a história particular das mulheres pescadoras de Vila Chã, uma pequena comunidade piscatória no Norte do país. Ainda que seja parte do continente, esta comunidade é apresentada como uma espécie de ilha de histórias esquecidas ou ignoradas. Vila Chã já teve 120 barcos de pesca, mas agora são apenas 9 e “cabem todos no mesmo plano”, como diz o próprio Tocha em voz *off*. As mulheres arrais (termo que designa o responsável pela navegação da embarcação) eram 17 em 1942, hoje só resta Glória, a última “pescadeira”.

De acordo com a pesquisa de Tocha, este é o único grupo de mulheres pescadoras que se conhece na Europa, com registos documentais que remontam a 1871. Era uma realidade completamente desconhecida para o realizador, que foi desafiado pelo festival de cinema Curtas Vila do Conde que fez uma encomenda a Tocha precisamente por causa das obras “marítima”

anteriores. A urgência em documentar esta actividade única, e em vias de extinção, é direccionada para as memórias individuais e colectivas dos habitantes daquela comunidade.

O método etnográfico: quadro entre quadro

Em linhas gerais, a coluna vertebral do método de Gonçalo Tocha ficou definido numa frase dita no filme *Balaou*: deve-se olhar o mar sempre duas vezes para assim darmos conta que algo mudou na paisagem. É assim que se deve ver, observar duas vezes com calma para se poder ver algo novo. É a partir deste saber popular que Tocha começa a construir e a formar o seu estilo, assumidamente contemplativo e analítico, que utiliza o mar, no caso desta trilogia, como meio de auto-reconhecimento.

O que torna singular a obra de Tocha é, portanto, o método pelo qual ele se aproxima do mar nas diferentes comunidades em que se instala e que pretende trabalhar. Tocha, numa entrevista ao *The New York Times*, em 2012, afirma:

“‘Corvo is really difficult to film, to get people to speak,’ Mr. Tocha said. ‘They are suspicious of what the image can do. They’re very proud. Nobody knew us, so we have to live there, they have to trust us. This was a long-term process.’”

Em todos os filmes, Tocha faz uma imersão na cultura local, vive durante algum tempo com a comunidade e, depois de uma importante investigação documental, destaca as que considera ser as características mais relevantes e que devem ser fixadas no filme. As suas obras são um elemento indiscutível para a preservação cultural de algumas regiões do país e, sem quaisquer dúvidas, são filmes que também se sustentam em cuidados processos de investigação científica.

No seu método, destacam-se três vertentes distintas: a observação participante, a voz em *off* e a entrevista. O seu método é etnográfico não pela precisão científica (positivista) mas sobretudo pelo seu excepcional trabalho de campo (que em últimas representa o rigor científico). Não há maneira

mais completa de aprender, compreender e entender a importância do mar para estas comunidades senão aprendendo delas com um olhar etnográfico.

Na etnografia a aprendizagem é o meio para adquirir uma habilidade prática, um conhecimento do universo estudado (WACQUANT, 2009). Para aprender, é necessário o “abandono total”, que segundo Kurt Wolf significa “un compromiso total, la suspensión de los prejuicios, la pertinencia de todo, la identificación y el riesgo de que te hagan daño” (cit. in Idem, 2006: 27). Assim, para fazer uma boa etnografia se precisa “darse una aprehensión práctica, táctil, sensorial de la realidad prosaica que estudia con el fin de elucidar las categorías y las relaciones que organizan el comportamiento y los sentimientos ordinarios de sus sujetos” (Idem, 2009: 134).

Do mesmo modo, o cinema também tem princípios estruturantes semelhantes: não podemos contar uma história sem um tema central, uma personagem ou um fio narrativo. Qual é, então, essa categoria/conceito/personagem/temática/fio narrativo central nesta trilogia de Gonçalo Tocha? O mar.

A forma como ele observa o mar foi apurada no trabalho de campo:

“They have this thing of looking at things for a long time, just stopping their action and starting to look — it can be to the ocean, to a cow, to the landscape,” he said. “I don’t know what happens in their minds. But it’s like a long shot, a shot that starts and ends itself, and I don’t have to cut it. That’s why I love to make films in the Azores. I think it’s my natural place.” (Gonçalo Tocha cit. in HALE, 2012)

Este tipo de observação foi “aprendida” com os habitantes locais. Não é, portanto, uma observação passiva, com pretensões positivistas, de tentar não “afectar” a realidade para se atingir um resultado objetivo do que “realmente” são os habitantes do Corvo, ou as pescadoras de Vila Chã, mas antes uma presença consciente se si e da sua interferência no contexto. É uma observação participante, em que Tocha se imiscui nas actividades das pessoas com quem interage. A principal fonte de conhecimento do realizador sobre o “texto” que pretende retratar é a sua própria experiência de interação com o território e os todos os seus elementos.

A etnografia, ao contrário de outros métodos que pretendem ser exactos, sempre considera a eterna questão da subjetividade do investigador. Quando se trabalha com um grupo humano, procura-se ser objetivo sem se perder a consciência que a proveniência do investigador, a sua história pessoal, comunitária e todas as outras singularidades vão influenciar e mesmo interferir com o processo de investigação.

Também no cinema dito documental, o realizador tem de estar consciente da sua condição. Bill Nichols (2009: 135) alerta para isso:

“Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora. (...)”

Nichols distingue então 6 categorias ou modos de registos documentais no cinema, cada um com particularidades, que “estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas” (NICHOLS, 2009: 135): poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. Nesta trilogia de Tocha é possível identificar características de todos estes modos de narrativa e de dispositivo documental, mas há dois que se aproximam mais do seu método: participativo, uma vez que Tocha interage de forma proactiva com as suas personagens, usando o arquivo para reconstruir ou rever a história; e performático, porque enfatiza aspectos subjectivos de um discurso classicamente objectivo.

Os documentários participativos, como *Crónica de um verão* (1961, Jean Rouch e Edgar Morin) ou *Retrato de Jason* (1967, Shirley Clarke), “envolvem a ética e a política do encontro, um encontro entre quem controla uma câmara de filmar e alguém que não a controla”, em que o cineasta e o actor social interagem mutuamente, negociam e dividem responsabilidades, e que criam laços afetivos e emocionais entre ambos (NICHOLS, 2009: 154-155).

Por outro lado, a presença do realizador “em cena”, não apenas em voz *off*, permite que o espectador possa observar as suas acções e reacções imediatas enquanto interage “na mesma arena histórica em que estão aqueles que representam o tema do filme” (Ibidem: 155). Assim, a presença do cineasta “assume importância acentuada, desde o ato físico de ‘captar a imagem’, (...) até o ato político de unir forças com aqueles que representam seus temas” (Ibidem). A presença do realizador “em cena” também confere “verdade” ao filme, não uma verdade absoluta, mas a “verdade de uma forma de interação, que não existiria se não fosse pela câmara” e que é o oposto da premissa observativa” (Ibidem), supostamente neutra e mais objectiva. Finalmente, a presença do realizador “em cena” também produz um efeito empático com o espectador, dando a sensação “que vemos o que teríamos visto se estivéssemos lá no lugar da câmara” (Ibidem).

No documentário participativo, a entrevista “permite que o cineasta se dirija formalmente às pessoas que aparecem no filme em vez de dirigir-se ao público por comentário em voz-over”, representando uma forma distinta de encontro social, distanciando-se de um tom “mais coercivo de interrogação” (Ibidem: 159-160). Nestes documentários, as entrevistas “ocorrem num campo de trabalho antropológico ou sociológico”, assumindo “a forma de sessão terapêutica” ou de “diálogo socrático”, por exemplo (Ibidem: 161-162).

Em suma, no documentário participativo, os cineastas procuram “representar o seu próprio encontro direto com o mundo que os cerca” (Ibidem: 162), fazendo com que este modo de narração tenha um carácter mais subjectivo mas mais “verdadeiro”, já que relata um caso concreto, evitando generalizações e extrapolações abusivas. Tocha explora precisamente esta “verdade” quando mostra o dispositivo cinematográfico, nomeadamente os aparelhos técnicos (câmara, microfones, etc...) e os rituais próprios da rotação (preparação da cena, a claquete, a palavra “corta” para fechar a cena, entre outros). Por outro lado, os seus interlocutores parecem mais “humanos”, e o espectador também se apercebe do nível de representação diante da câmara que cada um assume, mesmo que não sejam actores amadores ou profissionais.

Por outro lado, o modo performático suscita reflexões pertinentes, como o questionamento de categorias institucionalizadas e a complexidade do conhecimento do mundo: “O significado é claramente um fenómeno subjetivo, carregado de afetos. (...) Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte da nossa compreensão dos aspectos do mundo” (Ibidem: 169).

Obras como *O corpo belo* (1991, Ngozi Onwurah) e *Línguas desatadas* (1989, Marlon Riggs), por exemplo, “ênfatizam a complexidade emocional da experiência da perspectiva do próprio cineasta”, desvalorizando a ideia do documentário como “representação realista do mundo histórico”. (Ibidem: 170). A sensibilidade do espectador procura criar empatia com o espectador, estabelecendo relações de afeto e emoção (Ibidem: 170-171). No caso particular de *Tocha*, a sua preferência por dar protagonismo aos “subrepresentados ou mal representados” reveste os seus filmes de uma “subjectividade social” que procura reequilibrar e corrigir a representação através de uma “auto-etnografia” (Ibidem; 172) que, em última análise, pretende restaurar “uma sensação de magnitude no que é local, específico e concreto. Ele estimula o pessoal, de forma que faz dele nosso porto de entrada para o político.” (Ibidem: 176)

Enquanto cineasta, Gonçalo Tocha é suficientemente consciente para pretender fazer documentários historiográficos e positivistas, onde simplesmente se pretende “congelar” a comunidade num filme para que os nostálgicos voltem a ela uns anos depois. O crítico de cinema Manuel Halpern, na revista *Visão* (2014), afirma: “Tocha tem uma habilidade única para imiscuir nas comunidades, mantendo-se dentro e fora, conquistando o direito à proximidade, é isso que torna os seus documentários tão íntimos e sinceros.”. Tocha toma consciencia de si mesmo ele consegue ser reflexivo nas obras, entendendo reflexividade como o “equivalente a la consciencia del investigador sobre su persona, y los condicionamientos sociales y políticos” (GUBER, 2001:48).

Tocha coloca-se “em cena”, assim como o sonoplasta Dídio Pestana, a voz em *off* é mais descritiva do que explicativa, é reflexiva e contemplativa. A sua subjetividade facilita-lhe o trabalho para se adaptar aos rituais e ritmos locais, e não o contrário. Segundo Guber (2001), “[la] reflexividad señala la íntima relación entre la comprensión y la expresión de dicha comprensión”. Esta reflexividade, concretizada na voz em *off*, converte-se numa potente ferramenta narrativa que elucida o espectador e, simultaneamente, ajuda na reflexão e reconhecimento das personagens e do mar – e do próprio Tocha.

Em *É na Terra, não é na Lua* (2011), o mais característico são as conversas reflexivas entre Tocha e Pestana. Trata-se, quase, de um jogo que eles iniciam com um objetivo e que vai mudando ao longo do filme, de acordo com as experiências que vão vivendo. Questionam-se constantemente, mas também o espectador, que é alertado para o dispositivo cinematográfico, recolocando-o no seu lugar e tentando consciencializá-lo do dispositivo narrativo, onde a informação que recebe é organizada por um mediador, no caso Tocha e Pestana, que a manipula de forma subjectiva.

Acontece o mesmo em *A Mãe e O Mar* (2013), onde sobressai uma preocupação genuína com a falta de registo dessa comunidade específica, nomeadamente nos órgãos de comunicação e na literatura. O filme começa mesmo com um plano das mãos de Tocha a consultar ou poucos recortes de jornais, enquanto a sua voz questiona a falta de documentação sobre as pescadoras de Vila Chã. Agora é uma profissão que se está acabando e nunca foi documentada com seriedade.

A entrevista é, então, a ferramenta principal no seu processo de recolha de informação. As entrevistas de Tocha são intimistas e pessoais, onde não se inibe de expor-se ao espectador e a todo o dispositivo que ele organiza. Quando a protagonista, Glória, entrevista a sua mãe, vê-se o ‘quadro dentro do quadro’ do mar. O mar vê-se da janela onde as mulheres conversam. Glória conduz a entrevista, mas quando esta acaba, ouve-se Tocha a sentenciar “corta!” e a luz acende-se, expondo todo o dispositivo cénico.

Reféns desse dispositivo, elas perguntam a Tocha se podem sair. Assim, este estilo assume toda a sua subjetividade e reflexividade, recusando qualquer pretensão de neutralidade ou objetividade.

Mais do que o passado, como sublinha Paulo Cunha (2013), Tocha parece interessar-se mais por “histórias, as imagens, a genealogia, as lendas” que formam “o presente das pessoas e da comunidade piscatória – as rotinas quotidianas, a faina da praia e do mar (como a épica sequência de Glória a apanhar sargaço), os hábitos de sociabilidade, as manifestações colectivas, as crenças.”

Conclusão

Na trilogia do mar de Tocha, o mar surge constantemente dentro de quadros, quer seja uma janela, um círculo ou um ecrã. Tocha mostra o mar, nos convida o espectador a olhá-lo duas vezes, atentando às personagens, às histórias e às comunidades que constroem a sua identidade em relação ao mar. É desde a perspectiva do realizador que vemos o mar, um mar denso cheio de significados, e que tem mil formas de ser visto.

Porque estes três filmes são rodados em comunidades piscatórias ou junto ao mar, Tocha tem sido rotulado como “cineasta do mar”, mas Paulo Cunha (2013) considera que parece óbvio “que os seus filmes não se resumem ao mar, mas que se preocupam muito mais com as pessoas e as suas memórias”, fazendo com que o seu método e o processo criativo “são muito mais importantes que qualquer conteúdo ou paisagem.”

O cinema de Tocha, por tanto, é a expressão mesma da reflexividade fruto da aprendizagem e abandono de si mesmo. Tocha criou filmes com o método etnográfico baseado na afetividade e a aprendizagem, analisando as formas em que as comunidades constroem sua identidade ao redor do mar. Seus filmes são um grande exemplo de um cinema reflexivo sobre o território que é consciente do seu lugar de fala, seus condicionamentos mas ainda assim disposto a abandonar preconceitos e estigmas.

Referências bibliográficas

- CORDEIRO, E. (2012). “Geocinema: os filmes de Gonçalo Tocha”, in X Congresso LUSOCOM - Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (ISCSP). Disponível em: < <http://tissoupapres.blogspot.com/2012/11/geocinema-os-filmes-de-goncalo-tocha.html> >. Acessado em 9 de junho de 2019.
- CUNHA, P. (2013). “O método Tocha, opus 4”, in *A Cuarta Parede*, 8 de Agosto. Disponível em: < <http://www.acuartaparede.com/wp-content/uploads/2013/08/Critica-AM%C3%A3e-e-o-Marportugu%C3%A9s.pdf> >. Acessado em 9 de junho de 2019.
- DOMINGUES, J. A. (2018). “A Estética de Gonçalo Tocha ou a Experiência do Recolhimento”, in Pereira, A. C. & Nogueira, L. (eds.). *Filmes (Ir) refletivos*. Covilhã: LabCom.IFP.
- HALE, M. (2012). “A Travelogue Two Years in the Making”, in *The New York Times*, 11 de julho. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/07/12/movies/goncalo-tochas-its-the-earth-not-the-moon-looks-at-corvo.html?_r=4>. Acessado em 9 de junho de 2019.
- GUBER, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- HALPERN, M. (2014). “A Mãe e o Mar, de Gonçalo Tocha: A ilha de Vila Chã”, in *Visão*, 6 de junho. Disponível em: <<http://visao.sapo.pt/cinema/estadocritico/a-mae-e-o-mar-de-goncalo-tocha-a-ilha-de-vila-cha=f782847>>. Acessado em 9 de junho de 2019.
- NICHOLS, B. (2009). *Introdução ao documentário*. 4ª ed. Campinas: Papirus.
- PEREIRA, J. (2012). “Gonçalo Tocha (É na Terra não É na Lua): o cinema como experiência-limite.”, in *C7nema*. Disponível em: < en: <http://www.c7nema.net/critica/item/31034-goncalo-tocha-e-na-terra-nao-e-na-lua-o-cinema-como-experiencia-limite.html>>. Acessado em 9 de junho de 2019.
- WACQUANT, L. (2006). *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz boxeador*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- WACQUANT, L. (2009). “El cuerpo, el gueto y el estado penal”, in *Apuntes De Investigación*, 16, Outono, 99-132.

JORNALISMO DE CINEMA PORTUGUÊS: O CASO DA COBERTURA AOS FILMES *DIAMANTINO, VARIAÇÕES, A HERDADE E VITALINA VARELA*¹

Jaime Lourenço²

Maria João Centeno³

Resumo: No âmbito da investigação de doutoramento “Jornalismo de Cinema em Portugal”, financiada pela FCT, procuramos conhecer as características da cobertura jornalística aos filmes portugueses *Diamantino*, *Variações*, *A Herdade* e *Vitalina Varela*. O Jornalismo de Cinema constitui um objecto de estudo ainda por explorar pelas ciências sociais e da comunicação. Encarado como um subgénero do Jornalismo Cultural, o Jornalismo de Cinema assume-se como um campo de sentido informativo, crítico e pedagógico. A presente investigação procura, a partir da análise de conteúdo aos artigos dos principais órgãos de comunicação social portugueses (*Público*, *Correio da Manhã*, *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias*, *Expresso* e *Observador*), programas de rádio (*Cinemax* e *A Grande Ilusão*) e televisão (*Janela Indiscreta*, *Cinebox* e *Cartaz Cinema*) especializados em cinema, identificar as características da cobertura mediática ao cinema português, especificamente quatro filmes estreados em 2019: *Diamantino* de Gabriel Abrantes, *Variações* de João Maia, *A Herdade* de Tiago Guedes e *Vitalina Varela* de Pedro Costa.

1. Este artigo está enquadrado na investigação de doutoramento “Jornalismo de Cinema em Portugal” financiada e apoiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), com a referência SFRH/BD/143752/2019.

2. Doutorando no CIES/ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, Portugal. Assistente convidado na Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, Portugal.

3. Professora coordenadora da Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Desta forma, propomos analisar a cobertura jornalística destes filmes, destacando o enfoque, os géneros jornalísticos dominantes, os protagonistas destacados e o âmbito em que o filme é mencionado.

Palavras-chave: Jornalismo de Cinema; Cinema Português, Cobertura Jornalística.

Jornalismo de Cinema em Portugal: breve contextualização

Em Portugal, a imprensa sempre deu atenção ao cinema, desde as suas primeiras manifestações. Os artigos e as várias publicações dedicadas ao cinema foram essenciais para o estabelecimento progressivo de uma cultura cinematográfica no país. A primeira publicação dedicada em exclusivo ao cinema surge na década de 1910 e, a partir daí, proliferaram as publicações sobre cinema que acompanharam a implementação do cinema na vida dos portugueses e a edificação do próprio cinema português (Lourenço & Centeno, 2019). Actualmente, não existe, no contexto nacional, nenhuma publicação dedicada exclusivamente ao cinema⁴, colocando a informação sobre o cinema apenas nas páginas (impressas e *online*) da imprensa generalista, onde o cinema se constitui como uma das manifestações artísticas e culturais com maior presença (Baptista C. , 2014). Já na televisão e rádio, existem programas informativos que se debruçam exclusivamente sobre o universo cinematográfico: *Cartaz Cinema* (SIC Notícias), *Janela Indiscreta* (RTP), *Cinebox* (TVI24), *Cinetendinha* (SICRadical e TVCine), *A Grande Ilusão* (Antena2) e *Cinemax* (Antena3).

A propósito do ciclo “Jornalismo & Cinema”, inserido nas comemorações do 20º aniversário do semanário *Expresso* (organização conjunta da Cinemateca Portuguesa e do jornal), em 1993, Francisco Pinto Balsemão referia que “os homens dos jornais sempre manifestaram, por seu lado, um interesse quase anormal pelo cinema. Como espectáculo e como relato. Um espectáculo que criticam e aplaudem, mas onde não penetram, um relato que pretendem equiparar à prosa que escrevem, esquecendo as disparidades entre a palavra escrita e a imagem” (BALSEMÃO, 1003: 9).

4. Que esteja registada como tal na Entidade Reguladora para a Comunicação Social (ERC).

O jornalismo de cinema, enquanto especialização, partilha das mesmas características distintivas do jornalismo cultural, mas aplicadas ao contexto cinematográfico. Algumas dessas características são a democratização do conhecimento, ao dar a conhecer e tornar acessível determinadas obras, bens e pensamentos; o carácter reflexivo que está impresso no género de excelência do jornalismo de cinema (e do cultural), a crítica; e a dimensão performativa em que o jornalismo contribui para que o leitor/ouvinte/espectador desencadeie uma acção (por exemplo, ir ver um filme ou comprar um DVD).

Balsemão defendia, já em 1993, que o cinema era parte integrante do jornalismo, pois existiam “cada vez mais publicações escritas, a televisão, a própria rádio ocupam-se do cinema, precisam do cinema, noticiam o cinema, usam o cinema” (BALSEMÃO, 1993: 9).

Sendo o papel do jornalismo “fornecer aos cidadãos a informação de que precisam para serem livres e se autogovernarem” (KOVACH & ROSENSTIEL, 2005: 16), no que diz respeito à especialização em jornalismo de cinema essa função não é deixada de lado. Para Mário Mesquita, referência incontornável dos Estudos de Jornalismo em Portugal, “a informação especializada deve ser ‘divulgação contextualizada’, sem se confundir com uma ‘vulgarização’ que signifique ausência de rigor e caricatura do saber, a reboque das estratégias e dos interesses do ‘marketing cultural’” (MESQUITA, 2001).

É neste sentido que Balsemão refere que “há que acompanhar a vida dos realizadores e dos actores. Há que noticiar os filmes em preparação. Há que dar relevo aos lançamentos comerciais das grandes produções, normalmente americanas, mesmo que não sejam grandes filmes” (BALSEMÃO, 1993: 10).

Portanto, os filmes enquanto fenómeno cultural, nomeadamente as grandes produções (como os *blockbusters*), representam notícias culturais: seja devido a factores económicos, à presença de grandes celebridades, à inovação tecnológica que é aplicada nos filmes, ou até às campanhas de marketing que são implementadas em seu torno (KRISTENSEN & FROM, 2013: 53).

Além da componente informativa (inerente ao jornalismo), o jornalismo de cinema tem um papel fundamental na formação do público, nomeadamente através de um género jornalístico específico: a crítica. Esta deve “ensinar a ver, informar sobre o que se vê, contextualizar, ensinar, e pôr as questões pertinentes a propósito de um filme, fazer saber interrogá-lo” (CUNHA, 2004: 88).

Portanto, o Jornalismo de Cinema, enquanto subgénero do Jornalismo Cultural, versa sobre o Cinema enquanto manifestação artística e indústria cultural com objectivos informativos, que promove a reflexão sobre a produção e cultura cinematográfica (independentemente da sua origem e destino), o discurso da cinefilia e o consumo de filmes.

Numa análise ao programa *Cinebox* da TVI (LOURENÇO, 2016), observou-se que é dada uma grande atenção às produções nacionais com um grande investimento a nível de conteúdos informativos. O mais recorrente são as reportagens, que normalmente incluem entrevistas às principais figuras do filme (actores e realizadores). É a proximidade e a facilidade em contactar directamente com os agentes portugueses (as produtoras nacionais, actores e realizadores) que permite realizar um grande número de conteúdos informativos sobre o cinema nacional (LOURENÇO, 2016: 121; LOURENÇO & SUBTIL, 2017: 245).

O Cinema Português Contemporâneo

O cinema português apresenta-se como uma cinematografia de grande apetência internacional ao ser uma cinematografia de autor, alicerçada em projectos que privilegiam um entendimento artístico e diferenciador do cinema contemporâneo (RIBAS & CUNHA, 2020: 7). De acordo com Daniel Ribas (2018), a intensidade com que o país viveu a última década foi importante para impor uma agenda do real no cinema português (marcada politicamente por uma das maiores crises económicas a que o país assistiu). É neste sentido que o “cinema de crise”, como o autor enuncia, se associou às circunstâncias sociais ao mesmo tempo que se constituiu como um cinema interventivo (RIBAS, 2018). Desta tendência, são exemplos os três volumes

de *As Mil e Uma Noites* de Miguel Gomes, o confronto violento com a crise em *São Jorge* de Marco Martins, o retrato de práticas culturais e religiosas portuguesas em *Fátima* de João Canijo ou *A Fábrica de Nada* de Pedro Pinho, enquanto reacção à crise.

Alargando a linha temporal, percebemos que o cinema português do século XXI inclui várias das transformações que começaram a manifestar-se nos anos 1990, procurando temas e protagonistas diferenciados, tal como Tiago Baptista (2009) afirmou: “O que estes filmes conseguiram, pela primeira vez, foi reagir muito imediatamente ao que era, ou parecia, próprio do seu tempo, ao que estava a acontecer diante dos olhos dos realizadores, e não ao que era, ou parecia, específico da sua cultura nacional” (BAPTISTA, 2009: 320). Por sua vez, Daniel Ribas e Paulo Cunha (2020) referem que estas transformações foram alcançadas através de uma profusão de espaços, metodologias ou formas de produção novas no cinema português, para que este se reinventasse. Deste modo, as práticas contemporâneas de cinema são muito mais diversas e de mapeamento variável e complexo do que eram há duas décadas (RIBAS & CUNHA, 2020: 18-19).

Além disso, “o cinema português tem (...) ganho particular visibilidade no contexto internacional, estando presente nos grandes festivais e sendo valorizado como um cinema nacional de características cosmopolitas” (RIBAS, 2018). Neste âmbito, durante o ano de 2019, destacaram-se o Leopardo de Ouro de Locarno para Pedro Costa, com *Vitalina Varela*, a entrada na competição oficial de Veneza e a conquista do Bisato d’Oro da crítica de *A Herdade* de Tiago Guedes, e a distribuição portuguesa e estreia em sala de *Diamantino* de Gabriel Abrantes que havia ganho, em 2018, o Grande Prémio da Semana da Crítica de Cannes⁵.

A acrescentar, *Variações* de João Maia, foi o filme português mais visto em 2019, com quase 300 mil espectadores, tornando-se no quarto filme

5. A presença portuguesa nos circuitos da crítica e festivais internacionais foi ainda composta por Rita Azevedo Gomes e Jorge Jácome em Berlim, Leonor Teles em Veneza, ou João Nicolau e Basil da Cunha em Locarno.

português mais visto de sempre⁶. No entanto, estes não foram os únicos títulos nacionais que se destacaram nas salas portuguesas em 2019: *Snu* de Patrícia Sequeira, os documentários *Tony* e *Até que o Porno nos Separe* de Jorge Pelicano, *Hotel Império* de Ivo M. Ferreira, *Technoboss* de João Nicolau, a co-produção *Chuva é Cantoria na Aldeia dos Mortos* de João Salaviza e Renée Nader Messoria, entre outros.

Mas se estas produções se destacaram nos festivais internacionais e na distribuição em sala, também estiveram presentes nos *media* portuguesas. Entre as páginas (impresas e *online*) dos jornais e os programas especializados de rádio e televisão, as quatro produções portuguesas mais mencionadas ao longo do ano de forma transversal entre os vários meios foram *A Herdade*, *Vitalina Varela*, *Variações* e *Diamantino*, respectivamente.

Tendo em conta este destaque por parte dos *media* portuguesas, procedemos a uma análise detalhada e aprofundada à cobertura jornalística de cada uma destas produções.

Âmbito, corpus e metodologia da análise

O presente estudo propõe analisar a cobertura jornalística realizada a quatro filmes portugueses que estrearam em 2019: *Diamantino* de Gabriel Abrantes; *Variações* de João Maia; *A Herdade* de Tiago Guedes; e *Vitalina Varela* de Pedro Costa. O *corpus* desta investigação é composto pelos artigos disponibilizados, no ano de 2019, nas versões impressa e *online* dos principais jornais portugueses (*Público*, *Correio da Manhã*, *Jornal de Notícias*, *Diário de Notícias*, *Expresso* e *Observador*) e os programas de rádio (*Cinemax* da Antena3 e *A Grande Ilusão* da Antena2) e televisão (*Janela Indiscreta* da RTP, *Cinebox* da TVI24 e *Cartaz Cinema* da SICNotícias) especializados em cinema.

Analisaram-se os contextos em que os quatro filmes surgiram nestes jornais e programas, o destaque que mereceram, os géneros jornalísticos utilizados, os protagonistas destacados e as fontes usadas.

6. De acordo com os dados disponibilizados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual.

Este estudo é parte integrante de uma investigação mais alargada que percorre toda a cobertura jornalística à actividade cinematográfica ao longo do ano de 2019.

***Diamantino* e uma estreia no “rescaldo” de Cannes**

A primeira longa-metragem de Gabriel Abrantes, *Diamantino*, estreou-se a 4 de Abril de 2019 nas salas portuguesas, tendo também estreado no ano anterior no Festival de Cannes onde foi agraciado com o Grande Prémio da Semana da Crítica. Uma vez que o prémio em Cannes já havia sido atribuído no ano anterior, a cobertura jornalística, concentrada na semana da estreia, esteve maioritariamente centrada na distribuição nacional e na estreia nas salas de cinema portuguesas.

Nos jornais analisados, *Diamantino* mereceu seis peças jornalísticas: uma reportagem de Vasco Câmara e uma crítica de Jorge Mourinha no *Ípsilon*, o suplemento semanal do jornal *Público*, uma entrevista ao realizador Gabriel Abrantes por Francisco Ferreira e uma crítica de Jorge Leitão Ramos na revista *E do Expresso*, uma notícia no *Correio da Manhã* e uma reportagem de João Antunes no *Jornal de Notícias*. De uma forma geral, estas peças estiveram centradas na estreia do filme, com foco no realizador e no protagonista, Carloto Cotta.

No caso dos programas de rádio, apenas o *Cinemax* abordou o filme de Gabriel Abrantes, também na semana da estreia nas salas portuguesas, com uma reportagem de Margarida Vaz, de duração superior a 5 minutos, onde ouviu o realizador e os vários actores do filme. Após esta reportagem, seguiu-se o comentário de João Lopes, o crítico do programa, centrado no realizador e na sua carreira. Quanto aos programas de televisão, todos eles mencionaram *Diamantino* na semana de estreia, tendo sido o *Cinebox* o que mais tempo lhe dedicou: com uma reportagem de Maria João Rosa, onde interpela o realizador e alguns actores do filme e uma entrevista de Vítor Moura ao protagonista, Carloto Cotta. Cada uma das peças teve uma duração de 2 minutos e ambas foram construídas com imagens do filme (*trailers*, etc.) conjugadas com imagens captadas exclusivamente para a reportagem

pela equipa do programa. O Cartaz Cinema contou com o comentário de João Lopes sobre o filme, centrado no realizador, à semelhança do que o jornalista/crítico fez na rádio, no *Cinemax*. E o *Janela Indiscreta* dedicou apenas uma notícia de 1 minuto a este filme, com foco no actor protagonista. No caso destes dois últimos programas, apenas recorreram a imagens promocionais do filme (*trailers*).

Por sua vez, nas páginas *online*, *Diamantino* foi abordado, em grande parte, no momento da estreia, mas também em momentos como a presença do filme no Festival CórteX, que integrou uma retrospectiva do trabalho do realizador, ou a presença do filme no IV Festival Internacional de Cinema LGBTI de Brasília. De uma forma geral, as peças publicadas *online* sobre o filme foram, maioritariamente, centradas num acontecimento, tendo o realizador Gabriel Abrantes como grande protagonista destas peças. Todavia, as 14 peças *online* não foram redigidas originalmente para a versão *online* dos meios, uma vez que as reportagens do *Público*, do *Jornal de Notícias* e do *Cinebox*, por exemplo, foram reproduzidas nas páginas *online*. Tal leva-nos a entender que os suportes impresso e televisivo, neste caso, são considerados os espaços primordiais e o espaço *online* um mero complemento. A peça com o maior número de partilhas foi a reportagem de Vasco Câmara do *Público*.

Com forte aposta na cobertura jornalística durante o período de estreia, percebemos que esse é o principal momento de noticiabilidade. No entanto, uma cobertura exclusiva neste período pode não nos levar a entender e a olhar para a totalidade da obra, esquecendo por exemplo a repercussão que o filme pode ter nos espectadores. É neste sentido que Daniel Piza (2003) critica o facto de a produção jornalística dedicada à cultura estar fortemente focada nos momentos de antecedência e lançamento dos produtos culturais e raramente mais tarde, depois de os produtos já se terem estabelecido e terem tido uma “carreira”, pequena que seja, deixa de haver espaço e tempo para reflectir sobre o significado destes para o público (PIZA, 2003: 51).

***Variações*, a estreia nacional do ano**

Como já referido, *Variações* foi o filme português mais visto de 2019, feito alcançado apenas após a primeira semana de exibições. Estreou-se a 22 de Agosto e, tal como *Diamantino*, a sua cobertura jornalística também esteve, em grande medida, centrada na estreia, embora também tenha sido abordado em momentos de antecipação do filme, de resultados ou de prémios (sobretudo nas páginas *online*).

Nas páginas dos jornais analisados, *Variações* foi mencionado em 17 peças, sendo mais de metade a propósito da sua estreia. O filme de João Maia e protagonizado por Sérgio Praia mereceu destaque de primeira página no Ípsilon, o suplemento do *Público* na semana de estreia, contando, no interior da publicação, com 3 reportagens e 1 crítica⁷ sobre o filme. Alargando o espectro de análise, as publicações com mais peças a abordarem o filme foram o *Público* (incluindo o seu suplemento) e o *Correio da Manhã*, seguidos do *Jornal de Notícias* e da revista *E* do *Expresso*. Contudo, o espaço ocupado nas páginas dos jornais difere entre si, tendo sido o Ípsilon e a revista *E* as que mais espaço deram a *Variações*. Esta última com uma reportagem e crítica, ambas da autoria de Jorge Leitão Ramos. De uma forma geral, os jornais centraram-se, maioritariamente, no acontecimento (estreia), mas com um olhar para o protagonista, sendo o realizador a personalidade mais identificada nas peças.

Na rádio, a estreia de *Variações* esteve presente no *Cinemax* e não se ouviu no *A Grande Ilusão*. O programa da Antena 3 contou com uma reportagem de Margarida Vaz com uma duração superior a 5 minutos onde abordou os actores e realizador do filme; seguindo-se, como habitual neste programa, o comentário ao filme de João Lopes. No entanto, *Variações* foi mencionado no *A Grande Ilusão*, numa notícia de 1 minuto, a propósito da actividade cineclubística, que contava com a exibição do filme.

7. Reportagens com a autoria dos jornalistas Vítor Belanciano, Rodrigo Nogueira e Luís Miguel Queirós; e a crítica da autoria de Jorge Mourinha.

Na televisão, os três programas analisados centraram o seu olhar na estreia. O *Cartaz Cinema* com o comentário de João Lopes centrado na performance de Sérgio Praia como protagonista. O *Janela Indiscreta* com uma reportagem de duração superior a 5 minutos, onde se dá voz a várias figuras do filme, desde os actores, realizador, produtor, etc. Já o *Cinebox* com uma entrevista de Vítor Moura ao protagonista Sérgio Praia com uma duração de 2 minutos. À excepção do *Cartaz Cinema*, que apenas utilizou o *trailer* do filme como complemento, as restantes peças recorreram a uma junção de imagens promocionais do filme e imagens captadas exclusivamente para as peças.

A estreia foi também o principal momento da cobertura *online*, embora os resultados de bilheteira tenham merecido destaque por parte das páginas *online*, nomeadamente através de notícias e notícias breves, seguidos de peças de antecipação do filme e de atribuição/nomeação a prémios. O órgão de comunicação que mais vezes destacou *Variações* foi o *Público*, seguido pelo *Observador*, *Correio da Manhã*, *Expresso* e as restantes páginas analisadas. Todavia, verificou-se, no caso concreto do *Público* e do *Cinebox*, a duplicação das peças publicadas na versão impressa e televisiva, respectivamente. Confirmou-se, ainda, que das 35 peças sobre este filme, 22 têm a assinatura de jornalistas e as restantes a autoria da *Agência Lusa* ou sem identificação do autor⁸. De uma forma geral, as páginas *online* além de olharem, em grande parte, para a estreia de *Variações*, também se dedicaram aos períodos pré-estreia e pós-estreia. Ao contrário da imprensa, o actor, neste caso Sérgio Praia, foi o principal protagonista das peças *online*.

A Herdade e a competição em Veneza

O filme de Tiago Guedes foi seleccionado para a competição oficial do Festival de Veneza, algo que não acontecia com um filme português há 14 anos, e os *media* destacaram esse feito. Enquanto nos casos anteriores a estreia do filme nas salas portuguesas havia sido o principal motivo de

8. Em grande parte das situações verificámos que as peças sem identificação de autor provinham da *Agência Lusa*, uma vez que o conteúdo era igual ao de peças com a assinatura da agência noticiosa.

noticiabilidade, no caso de *A Herdade* foi, em grande medida, a participação do filme em festivais internacionais, nomeadamente Veneza, pelo menos nos meios impresso e *online*. Daniel Dayan (2000) considera que as peças jornalísticas sobre os festivais se constituem como dispositivos através dos quais o evento adquire unidade. Além disso, as peças jornalísticas cruzam-se com o próprio ambiente dos festivais, uma vez que a sua construção dispõe de fórmulas discursivas e de um repertório lexical de terminologia e jargões cinematográficos utilizados no evento (DAYAN, 2000: 47).

Nos jornais, o filme de Tiago Guedes foi mencionado quase 30 vezes, tendo sido o *Público*, o jornal que mais contribuiu nesse sentido, seguido do *Jornal de Notícias*. *A Herdade* mereceu 4 destaques de primeira página nos jornais, tendo a edição de 28 de Agosto – quando se noticiou a selecção do filme no certame italiano – sido um caso de excepção, já que foi a única vez, em 2019, que um assunto sobre cinema obteve o lugar de destaque principal na edição de um jornal português, ocupando as cinco primeiras páginas com duas reportagens de Vasco Câmara (jornalista enviado a Veneza para a cobertura do festival). De um modo geral, os jornais dedicaram algum espaço a *A Herdade*, uma vez que uma peça ocupou, em média, uma ou mais do que uma página das suas edições, com um foco actual nos acontecimentos (Festivais Internacionais, Estreia, Prémios, etc.). A notícia e a breve foram os géneros jornalísticos preferidos, seguidos da reportagem e o olhar esteve maioritariamente centrado na figura do realizador. As várias peças foram ilustradas com fotogramas do filme e fotografias dos actores e realizador no Festival de Veneza, nomeadamente na passadeira vermelha do evento.

Por sua vez, foi a estreia (a 19 de Setembro) que alimentou a cobertura jornalística na rádio, tanto no *Cinemax*, como no *A Grande Ilusão*. Destacou-se a reportagem de Lara Marques Pereira, com mais de 5 minutos de duração, em que ouviu os dois actores principais do filme e realizador, para o *Cinemax*, e o perfil do produtor Paulo Branco por João Lopes, também para o *Cinemax*, onde percorre a carreira do produtor de *A Herdade*. Juntaram-se ainda os momentos de crítica de Inês N. Lourenço e João Lopes nos dois

programas em análise. Além do foco na estreia, também houve uma notícia sobre a integração deste filme na actividade cineclubista.

Tal como na rádio, a televisão também destacou o filme maioritariamente durante a semana de estreia em Portugal. O *Cinebox* da TVI24 foi o programa que se destacou, com 3 reportagens e 1 entrevista sobre o filme. Este foi, aliás, o único programa de televisão especializado em cinema a enviar um jornalista ao Festival de Veneza para realizar a cobertura do evento, nomeadamente a participação de *A Herdade*, de onde surgiu a reportagem, com duração de 2 minutos de Maria João Rosa, que fala com os principais actores, realizador e produtor. Da cobertura do *Cinebox*, também se destaca a entrevista, com duração de 1:30 minuto de Vítor Moura à actriz Sandra Faleiro⁹, já no âmbito da estreia do filme. Tanto o *Cartaz Cinema*, como o *Janela Indiscreta* cumpriram os habituais momentos de comentário de João Lopes e de reportagem de Mário Augusto, respectivamente, no que diz respeito à estreia do filme. Este acontecimento possibilitou, no programa da RTP, uma peça biográfica, com duração superior a 5 minutos, de entrevista de carreira ao actor Albano Jerónimo, protagonista de *A Herdade*.

Quanto às páginas *online*, os Festivais Internacionais voltaram a ser o tema dominante, com mais de 20 peças sobre a participação do filme em certames internacionais. O segundo tema mais frequente foram os Prémios, nomeadamente a selecção de *A Herdade* para representante português na categoria de Melhor Filme Estrangeiro aos Óscares. Portanto, a estreia foi o terceiro tema mais frequente em peças jornalísticas que abordaram o filme de Tiago Guedes. A página *online* que mais peças apresentou foi a do *Público*, onde, à semelhança dos casos anteriores, duplica peças da versão impressa, seguida das páginas do *Correio da Manhã* e do *Observador*, cujas peças são, em grande medida, da autoria da *Agência Lusa*. De uma forma geral, as peças tiveram um foco actual perante os acontecimentos, dando principal destaque à figura do realizador. A notícia foi o principal género jornalístico

9. Por *A Herdade*, a actriz esteve nomeada ao prémio de Melhor Actriz no Festival de Veneza.

a abordar este filme no meio *online*, seguido da reportagem. As peças foram ilustradas com fotogramas do filme e fotografias dos actores e realizador no Festival de Veneza.

A vitória em Locarno de *Vitalina Varela*

Se com *A Herdade*, o destaque da imprensa e *online* caiu maioritariamente sobre a participação do filme em Festivais Internacionais, o mesmo aconteceu com *Vitalina Varela* de Pedro Costa, nomeadamente com a sua participação e vitória do Leopardo de Ouro e prémio de Melhor Actriz no Festival de Locarno.

Vitalina Varela esteve presente nas páginas dos jornais em mais de 20 peças, relacionadas com a participação em Festivais Internacionais, a Estreia e os Prémios. O *Público* foi o jornal que mais contribuiu com peças sobre este filme, tendo algumas merecido destaque de primeira página, incluindo uma primeira página do *Ípsilon*, o suplemento do *Público* de 1 de Novembro. A participação de *Vitalina Varela* em Locarno foi acompanhada, no caso do *Público*, pelo jornalista enviado Jorge Mourinha. De um modo geral, as peças sobre este filme ocuparam, em média, entre uma ou mais do que uma página, sendo o realizador a principal figura destacada. Os géneros jornalísticos utilizados foram a notícia, seguida da crítica, da reportagem e da notícia breve. É curioso que o estilo discursivo da crítica nos restantes filmes em análise tenha sido maioritariamente descritivo, enquanto, em *Vitalina Varela*, predomina um estilo discursivo interpretativo e opinativo¹⁰. A ilustração destas peças é feita, em grande parte, com fotogramas do filme e algumas fotografias do realizador e da protagonista com os prémios.

A estreia portuguesa do filme, que ocorreu a 31 de Outubro, foi o tema central da cobertura jornalística dos programas de rádio. Esta contou com uma reportagem de Lara Marques Pereira, com duração superior a 5 minutos, para o *Cinemax*, seguida do comentário ao filme de João Lopes. No *A Grande*

10. A nossa análise tem um olhar temático e não discursivo, pelo qual não aprofundamos as opções discursivas utilizadas nas peças analisadas. Todavia, abre-se uma porta para investigações futuras que procurem, por exemplo, compreender o discurso adoptado na crítica de cinema em Portugal.

Ilusão, o filme mereceu a crítica de Inês N. Lourenço e uma notícia da integração do filme na actividade dos cineclubes. Por sua vez, a televisão esteve focada exclusivamente na estreia do filme, com uma reportagem com a duração de 2 minutos, no *Cinebox*, que olha para a atriz e o realizador; o comentário de João Lopes, com mais de 3 minutos, centrado no trabalho do realizador Pedro Costa, no *Cartaz Cinema*, e uma notícia breve de apenas 30 segundos, no *Janela Indiscreta*.

Os Festivais Internacionais voltaram a ser o principal tema na cobertura *online*, onde o *Público* continuou a ser o principal jornal a apresentar peças sobre o filme de Pedro Costa. Também os Prémios e a Estreia estiveram, respectivamente, entre os principais temas quando se noticia o filme, numa cobertura centrada no acontecimento e na actualidade, em que a notícia foi o género jornalístico maioritariamente utilizado, em mais de 20 peças. Os fotogramas do filme e as fotografias da atriz e realizador com os prémios estiveram presentes nas várias peças, sendo a figura mais destacada o realizador e não a atriz que deu o próprio nome ao filme e venceu o prémio de Melhor Atriz em Locarno.

Conclusões

Tendo em consideração que este estudo integra uma investigação mais alargada, pudemos aprofundar a cobertura jornalística aos quatro filmes portugueses com maior destaque no ano de 2019. Percebemos que as estreias se constituem como o principal momento de cobertura noticiosa no que ao cinema diz respeito, e no caso concreto do cinema português. As investigadoras dinamarquesas Nete Kristensen e Unni From (2013) referem que a imprensa dedicada ao cinema cada vez mais recorre às estreias de *blockbusters* como uma oportunidade para abordar estes filmes de forma analítica e reflexiva nas várias peças jornalísticas, contribuindo para a discussão sobre o filme enquanto fenómeno cultural, tendo em conta propósitos comerciais e publicitários (KRISTENSEN & FROM, 2013: 61). No entanto, uma das críticas mais frequentes ao jornalismo cultural (e consequentemente ao de cinema) é a cobertura praticamente exclusiva das

agendas de eventos das distribuidoras e a ausência de conteúdos fora do cartaz (SANTOS SILVA, 2012: 96). Ora, esta realidade, em conformidade com o que José Faro (2014) aponta, tem consequências como o empobrecimento da agenda cultural, uma abordagem superficial dos factos, a perda de substância nas reportagens e o sucesso dos departamentos de *marketing* (FARO, 2014). Verificámos que os programas especializados em cinema da rádio e televisão (com excepção do *A Grande Ilusão*) se regem totalmente de acordo com a agenda de estreias, sendo escasso o espaço de abertura para outros olhares e temas. Curiosamente, é nos jornais generalistas (impressos e *online*) que há, atendendo à escala, abertura para introduzir outros temas. Um caso específico é o *Público*, o jornal que, juntamente com o suplemento *Ípsilon*, mais contribui com peças jornalísticas sobre os quatro filmes portugueses que estrearam no ano de 2019, marcando presença nos festivais internacionais e dando destaque de primeira página ao cinema português.

Neste sentido, os jornais continuam a servir, não só como janela do *marketing*, mas também como plataformas de legitimação pública, confirmação e reprodução dos filmes enquanto filmes, ou seja, tendo relevância noticiosa, bem como um importante fenómeno cultural (KRISTENSEN & FROM, 2015: 488).

Com *Diamantino*, verificámos uma cobertura exclusiva da semana de estreia; enquanto com *Variações*, além da semana de estreia houve uma preocupação em olhar para o período pós-estreia, muito devido aos resultados de bilheteira que o filme alcançou num curto espaço de tempo. O Festival de Veneza foi central na cobertura de *A Herdade*, destacando, essencialmente, o momento de selecção para o Festival, a estreia em Veneza e a estreia nacional. *Vitalina Varela* teve uma cobertura durante a estreia em Locarno, a vitória dos prémios e a estreia nas salas portuguesas.

Nos quatro casos analisados, verificou-se um predomínio da notícia e da reportagem enquanto géneros jornalísticos de forma transversal aos vários órgãos de comunicação e programas. Deste modo, a cobertura jornalística ao cinema português é feita, essencialmente, através daqueles que são

considerados os principais gêneros jornalísticos (FONTCUBERTA, 1999). Só depois surge a crítica como gênero jornalístico, que é assumida como o gênero de excelência do jornalismo cultural (BAPTISTA, 2014; KRISTENSEN & FROM, 2015; PIZA, 2003) e, por consequência, do jornalismo de cinema (LOURENÇO, 2016). No entanto, verificámos que predomina um estilo discursivo descritivo nesta crítica praticada pelos *media* portugueses, chegando em alguns casos, a aproximar-se mais de um mero comentário do que propriamente uma crítica enquanto gênero jornalístico¹¹.

Com algumas exceções nos casos de *Variações* e *A Herdade*, a figura do realizador é sempre considerada como o principal protagonista das peças jornalísticas, o que lhe atribui um papel central, não só enquanto primeira fonte para as várias peças, como também o artista a quem é atribuída a autoria do filme.

O que este estudo confirma é a crítica frequente na área do jornalismo cultural e também de cinema de que a cobertura que os *media* realizam é quase em exclusivo à agenda dos eventos das distribuidoras, ou seja, aos momentos de estreia dos filmes; o que circunscreve a cobertura aos acontecimentos do momento e lhe retira a possibilidade de promover a reflexão sobre a produção e cultura cinematográficas ou a ‘divulgação contextualizada’ referida por Mário Mesquita (2001).

Referências bibliográficas

- BALSEMÃO, F. P. (1993). “O Jornalismo sobre Cinema”, in *Jornalismo e Cinema*, 9-10. Lisboa: Expresso - Cinemateca Portuguesa.
- BAPTISTA, C. (2014). “Dez Anos de Jornalismo Cultural em Portugal (2000-2010) Traços e Tendências”, in Baptista, C. (ed.). *Cultura na Primeira Página: O Lugar da Cultura no Jornalismo Contemporâneo - Caderno de Reflexões*, 9-20. Lisboa: Mariposa Azul.
- BAPTISTA, T. (2009). “Nacionalmente Correcto: a invenção do cinema português”, in *Estudos do século XX*, 9, 307-323.

11. Como referido anteriormente, não adoptámos uma análise discursiva, pelo qual não aprofundámos as opções utilizadas nas peças jornalísticas, neste caso, nas críticas.

- CUNHA, T. C. (2004). *Argumentação e Crítica*. Coimbra: Minerva Coimbra.
- DAYAN, D. (2000). “Looking for Sundance. The Social Construction of a Film Festival”, in Bondebjerg, I. (ed.). *Moving Images, Culture and the Mind*, 43-52. Luton: University of Luton Press.
- FARO, J. S. (2014). “Jornalismo Cultural: informação e crítica, mais que entretenimento”, in Faro, J. S. *Apontamentos sobre Jornalismo e Cultura*, 32-51. São Paulo: Buqui.
- FONTCUBERTA, M. d. (1999). *A Notícia*. Lisboa: Editorial Notícias.
- KOVACH, B., & ROSENSTIEL, T. (2005). *Os Elementos do Jornalismo: O que os profissionais do jornalismo devem saber e o público exigir*. Porto: Porto Editora.
- KRISTENSEN, N. N., & FROM, U. (2013). “Blockbusters as Vehicles for Cultural Debate in Cultural Journalism”, in *Akademisk Kvarter*, 7, 51-65.
- KRISTENSEN, N. N., & FROM, U. (2015). “Publicity, News Content, and Cultural Debate: The Changing Coverage of Blockbuster Movies in Cultural Journalism”, in *Communication, Culture & Critique*, 8, 485-501.
- LOURENÇO, J. (2016). *Um Olhar sobre o Jornalismo de Cinema na Televisão Portuguesa: O Caso do Cinebox da TVI24*. Escola Superior de Comunicação Social. Lisboa: Escola Superior de Comunicação Social.
- LOURENÇO, J., & CENTENO, M. (2019). “A Evolução da Imprensa sobre Cinema em Portugal: Da Ditadura aos Primeiros Anos da Democracia”, in *Media & Jornalismo*, 19(35), 149-164.
- LOURENÇO, J., & SUBTIL, F. (2017). “Tendências e Desafios do Jornalismo de Cinema na Televisão Portuguesa: O Caso do Cinebox”, in Pereira, S. & Pinho, M. (eds.), *Literacia, Media e Cidadania - Livro de Atas do 4º Congresso*, 238-250. Braga: CECS.
- MESQUITA, M. (2001). “A cultura na primeira página”, in Público, 13 de Maio. Disponível em: <<http://www.publico.pt/espaco-publico/jornal/a-cultura-na-primeira-pagina-157678>>. Acessado em 2 de Novembro de 2015.
- PIZA, D. (2003). *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto.

- RIBAS, D. (2018). “O cinema português sedento de se parecer com o real”, in Público, 9 de Novembro. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/11/09/culturaipsilon/cronica/cinema-portugues-sedento-parecer-real-1850116>>. Acessado em 9 de Novembro de 2018
- RIBAS, D., & CUNHA, P. (2020). “Para Uma Breve História do Cinema Português no Século XXI”, in Ribas, D. & Cunha, P. (eds.). *Um Novo Olhar Sobre o Cinema Português do Século Vinte e Um, Volume Um*, 7-26. Vila do Conde: Curtas CRL.
- SANTOS SILVA, D. (2012). *Cultura & Jornalismo Cultural: Tendências e Desafios no Contexto das Indústrias Culturais e Criativas*. Porto: Media XXI.

O PAPEL DOS NOVOS FESTIVAIS DE CINEMA NO AMADURECIMENTO DO “CINEMA DE GARAGEM” BRASILEIRO NOS ANOS 2000 ¹

Marcelo Ikeda²

Resumo: A partir dos anos 2000, o cinema brasileiro passou por um processo de renovação, com o surgimento de uma geração de cineastas que realizaram obras num regime diferente do período anterior, caracterizado pelo “cinema da retomada”. Num artigo anterior, denominei essa cena de “cinema de garagem” (IKEDA, 2018). O presente artigo tem como objetivo apresentar o papel de uma rede de novos festivais de cinema, que forneceram as bases de legitimação para essa cena, em torno de um novo papel do curador. O artigo analisa especialmente a contribuição de três eventos: a Mostra do Filme Livre, a Mostra de Tiradentes e a Semana dos Realizadores.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Festivais de cinema; Cinema de garagem.

Introdução

Este artigo é parte de uma pesquisa mais ampla que investiga as origens e características de um movimento de renovação no cinema brasileiro a partir dos anos 2000, denominado de “cinema de garagem”.³ A partir de 2005, uma jovem geração começou a se destacar

1. Este artigo apresenta-se como resultado parcial do projeto de tese de doutoramento intitulada provisoriamente “Cinema de garagem: movimentos contra-hegemônicos no cinema brasileiro nos anos 2000”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da Profa. Doutora Ângela Prysthon.

2. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil.

3. Para mais detalhes sobre o conceito de “cinema de garagem”, ver IKEDA, 2018.

no cinema brasileiro, ao ganhar prêmios em festivais nacionais e internacionais, como Adirley Queirós, Affonso Uchoa, Felipe Bragança e Marina Meliande, Juliana Rojas e Marco Dutra, André Novais Oliveira, Gabriel Mascaro, Marcelo Pedroso, entre muitos outros, além de coletivos cinematográficos como a Teia (Minas Gerais) e o Alubrimento (Ceará). Esses filmes apresentavam valores econômicos, éticos, estéticos e políticos que se diferenciavam do “cinema da retomada”, base do cinema brasileiro da década anterior.⁴

O surgimento desse cinema será abordado segundo uma metodologia que o considere não somente como uma “história de filmes de exceção e de realizadores-autores”, mas, seguindo os princípios teórico-metodológicos da *new film history*,⁵ que também incorpore os arcabouços institucionais, legais, jurídicos, tecnológicos, entre outros, para oferecer uma visão mais ampla da complexidade dos processos históricos. Seguimos, portanto, a linha de Elsaesser (1986: 248) quando afirma que “a história do cinema deve ser vista para além de uma simples história dos filmes”.

Dessa forma, buscamos compreender o “cinema de garagem” considerando a confluência das transformações nos modos de produção (com os impactos da implementação das tecnologias digitais), na crítica cinematográfica (com o surgimento de novos veículos críticos na internet, pautados por novas formas de sociabilidade no visionamento dos filmes e uma rediscussão dos cânones, o que alguns autores chamaram de “cibercinefilia”⁶) e nos modos de difusão (com o surgimento de novos festivais de cinema). Outrossim, a crítica cinematográfica e os festivais de cinema tiveram papel fundamental para legitimar os valores dessa cena, permitindo que esses filmes pudessem

4. Para uma apresentação do “cinema da retomada” e seu papel no cinema brasileiro dos anos 1990, ver, entre outros, ORICCHIO, 2003; IKEDA, 2015.

5. Para uma compilação da contribuição dos aportes metodológicos da *new film history*, num movimento de reavaliação da escrita da história do cinema, em que alguns autores apontam um *historical turn*, ver, entre outros, GAUTHIER, 2001; CHAPMAN, GLANCY & HARDY, 2007; BELTRAME & MARIANI, 2015. Para uma abordagem francesa, uma década anterior, ver os fundamentais trabalhos de AUMONT, GAUDREAU & MARIE, 1989; LAGNY, 1992. No caso brasileiro, uma leitura crítica da escrita historiográfica, segundo os métodos da “nova história”, pode ser vista em BERNARDET, 1995; MORAIS, 2014.

6. Ver, por exemplo, somente no caso brasileiro, BAMBA, 2005; ALMEIDA, 2011; PRYSTHON, 2013.

ser vistos, discutidos e reconhecidos como uma força renovadora autêntica, associados aos valores de juventude e inovação.

O objetivo específico do presente artigo é, dentro desse contexto, discutir a contribuição dos festivais de cinema brasileiros surgidos nos anos 2000 para o amadurecimento do “cinema de garagem”. Os jovens realizadores que começavam a realizar seus primeiros filmes no início dos anos 2000, sob o impacto das tecnologias digitais, não se sentiam reconhecidos pelo cenário dos festivais de cinema brasileiro então existentes. Os novos modos de produção estimulavam o crescimento da produção cinematográfica no período mas esses filmes não conseguiam ser escoados, sejam em salas de cinema sejam nos festivais de cinema existentes.

Houve, então, um movimento progressivo de surgimento de outros festivais de cinema que passaram a conferir visibilidade para a nova geração de realizadores. O movimento começou com dois festivais precursores, a Mostra do Filme Livre (Rio de Janeiro) e o CineEsquemaNovo (Rio Grande do Sul). Com o tempo, os festivais foram amadurecendo e adotando uma conformação em rede, formando um circuito alternativo aos padrões dos grandes festivais brasileiros, com a marcante presença da Mostra de Tiradentes (Minas Gerais) e da Semana dos Realizadores (Rio de Janeiro), entre outros eventos.

Esse novo circuito de festivais de cinema, que legitimou a geração do “cinema de garagem”, foi formado essencialmente por realizadores e críticos, apresentando-se com uma abordagem crítica à atual conformação do cenário dos festivais brasileiros, que davam sustentação ao chamado “cinema da retomada”. Este artigo, portanto, pretende mostrar como o novo circuito de festivais consolidou-se como um espaço privilegiado dos embates de poder dentro do campo do cinema brasileiro contemporâneo, tornando-se um ponto de encontro envolvendo diversos agentes estratégicos que legitimaram uma ideia de renovação no cinema brasileiro em meados dos anos 2000.

O papel dos festivais de cinema: uma abordagem contemporânea

Antes de examinar as transformações no circuito dos festivais brasileiros entre os anos 1990 e 2000, gostaria primeiro de promover um diálogo com o campo dos *film festival studies* para tecer alguns comentários sobre o papel dos festivais de cinema no campo cinematográfico.

Por muito tempo, os festivais de cinema não foram objeto de maior atenção no campo dos estudos sobre cinema. Apenas nas duas últimas décadas vemos o aumento do interesse por analisar, com instrumentos analíticos mais sofisticados, sua crescente contribuição na formação de valor de uma obra cinematográfica.

As visões mais tradicionalistas ligadas ao circuito dos festivais tendem a considerá-los como redutos da cinefilia, ou seja, defensores da tradição do cinema como “forma de arte”. Com uma origem eminentemente europeia e consolidada no período pós-Segunda Guerra,⁷ os festivais se estruturariam, segundo essa visão, como espelho de um confronto entre o cinema europeu e o cinema hollywoodiano, de modo que os festivais funcionariam como reduto de resistência do cinema autoral-artístico contra o domínio do cinema comercial. No entanto, os estudos das últimas duas décadas, indiretamente integrados à lógica revisionista das metodologias de análise da “nova história”, têm proposto outras ferramentas para analisar a constituição e o papel dos festivais de cinema. Os festivais passam a ser vistos não como um bloco homogêneo mas uma rede difusa em que os interesses de diversos agentes se encontram, muitas vezes, de formas conflitantes. Desse modo, arte e comércio, cultura e turismo, política governamental e publicidade privada, cinema e sociedade se entrecruzam como parte formadora dessa rede.

Em conexão com as transformações do capitalismo pós-fordista em que a informação e a circulação passaram a ser os elementos-chave em relação à produção de bens, a economia do cinema estruturou-se tendo a distribuição

7. O primeiro grande festival é o de Veneza, em 1932, mas outros festivais de destaque como Cannes e Berlim foram criados na segunda metade da década de 1940. Ver JENKINS, 2018.

como mais robusto elo da cadeia produtiva. As próprias *majors*, desde os anos 1970, reduziram o número de obras produzidas diretamente pelos estúdios e passaram a se associar a empresas produtoras independentes, mas assegurando o controle do escoamento desses produtos, agora em escala mundial. Com a internet, que multiplicou a velocidade e a intensidade dos fluxos, sejam informacionais sejam financeiros, as *majors* consolidaram seus domínios com lançamentos quase simultâneos em escala global. A distribuição, dessa forma, revela-se, cada vez mais, como elo estratégico da economia do audiovisual.

De forma análoga, os festivais de cinema assumem similar importância no sistema do cinema internacional. O circuito de festivais revela-se não apenas como instância de discussão e debates sobre a forma cinematográfica mas como parte da engrenagem da indústria cinematográfica como mecanismo de apoio à distribuição. Os festivais de cinema formam o elo central de uma grande rede, em que se encontram – nesse caso o encontro é mesmo presencial, algo nada desprezível – diferentes agentes: cineastas, produtores, atores, demais técnicos, jornalistas, críticos de cinema, curadores, distribuidores, patrocinadores, governos, entre outros.

Harbord (2002) aponta que se torna imprescindível para um entendimento mais amplo do cinema contemporâneo examinar as dinâmicas de poder estabelecidas pelo circuito dos festivais internacionais de cinema. Além de um espaço de mediação, onde grupos atuam com interesses específicos, os festivais internacionais tornaram-se elementos centrais para a escritura da história do cinema.

Nesse cenário, um festival não está somente ocupado com questões próprias do campo estético cinematográfico, mas é permeado por um conjunto de outras agendas, refletindo o entrecruzamento de interesses – políticos, econômicos, de poder – que influenciam sua realização. Pela grande presença da mídia, entre jornalistas e formadores de opinião, os festivais podem funcionar como pontos de atenção para questões sociopolíticas que transcendem o campo cinematográfico. Assim, questões sociais como as políticas

de imigração, o desemprego, a exploração do trabalho ou da prostituição infantis, o comércio clandestino de drogas ou armas se tornam pontos de discussão nesses eventos (JENKINS, 2018).

As questões geopolíticas sempre estiveram presentes como agenda desde a formação dos festivais (STRINGER, 2001; TURAN, 2002). A própria escolha das cidades como sede dos festivais responde a aspectos que envolvem questões históricas, políticas e ideológicas. Stringer afirma que a criação do festival de Berlim deve ser considerada como parte da estratégia cultural da Guerra Fria, planejada como vitrine de glamour e efervescência da parte ocidental da Alemanha, como forma de provocação a Berlim Oriental. Da mesma forma, o festival de Pusan foi criado como uma espécie de resposta ao festival mais antigo de Hong Kong, como forma de sinalização da recuperação da vitalidade da indústria cinematográfica sul-coreana.

Por outro lado, os festivais funcionam como uma rede, formando um circuito em si, com uma série de eventos interconectados, de forma a agregar valor para sua própria rede (IORDANOVA, 2009). De Valck (2007) aponta que o circuito de festivais possui uma implícita organização. Por exemplo, os festivais possuem uma periodicidade, em geral anual, e são organizados segundo um calendário, com nuances locais e regionais, que permitem uma sequenciação dos eventos ao longo do ano e não se choquem – o Festival de Berlim acontece em fevereiro de cada ano; Cannes, em maio; Veneza, em agosto. Além disso, os festivais obedecem a uma hierarquia informal, dividindo-os em níveis (“A”, “B”, etc.), de modo que os eventos de hierarquia menor acabam sofrendo uma influência dos maiores, visto que os que optam pelo ineditismo têm sua seleção de filmes mais restrita, e outros optam por reverberar as opções dos primeiros, selecionando filmes que se destacaram nestes eventos. Ou seja, De Valck assinala que os festivais competem entre si, desenvolvendo estratégias negociais para que essa competição se harmonize em termos que levem ao fortalecimento dessa rede, e não ao seu esfacelamento.

Esses aspectos fazem com que os festivais, ainda que compostos por um conjunto de forças heterogêneas, expressas por meio de uma micropolítica em que os agentes podem ter posições inclusive mutuamente conflitantes, assumam uma feição razoavelmente homogênea, formando uma rede interconectada, por meio da adoção de critérios, procedimentos e linguagens uniformes, compondo um sistema, em que os eventos se multiplicam num cenário de complementaridade e não de concorrência predatória.

Alguns autores propõem uma análise crítica do papel desempenhado pelos festivais no contexto da maior circulação de produtos, como parte do processo de globalização (HING-YUK, 2011; PALIS, 2015). Por trás de suas diferenças, os festivais contribuem para a consolidação de uma estética global, por meio de filmes que expressam os valores de um *world cinema*, com valores universais que facilitem seu trânsito entre os mercados de todo o mundo. Elsaesser (2005) faz uma provocação dizendo que a repercussão nesses festivais, por meio das premiações e estimulada pelo *buzz* da mídia e pela especulação financeira dos agentes de venda internacionais, transforma alguns dos filmes em “*indie blockbusters*”, como é o caso das obras de cineastas como Quentin Tarantino, Pedro Almodovar, Lars von Trier e alguns outros, que são exibidos nas salas de cinema de arte em todo o mundo, com uma exposição massiva que não se diferencia muito das estratégias utilizadas pelas *majors* com seus *blockbusters*. Assim, se a visão tradicionalista dos festivais os considerava como “redutos da cinefilia”, módulos de resistência da pluralidade de outras abordagens estéticas, esses autores veem um risco nas transformações no circuito dos festivais: o de contribuir, paradoxalmente, para uma certa homogeneização dos padrões estéticos, em torno de valores que autoafirmam as escolhas de um circuito endogâmico e que estimulam a formação de um “mercado de filmes artísticos” que, em última instância, não entra em direto conflito mas que meramente complementa a lógica de circulação dos produtos comerciais das *majors*.

Em suma, a partir desse conjunto de apontamentos, extraídos no recente campo de estudos dos festivais em âmbito mais acadêmico, pretendo apontar para o fato de que os festivais são eventos com interesses e discursos

heterogêneos, aderindo a uma abordagem contemporânea dos estudos dos festivais de cinema que visam a problematizar sua construção clássica como meros redutos de cinefilia, e que na verdade constituem-se como o ponto nodal de uma outra lógica de circulação, para além dos *blockbusters* lançados nos multiplexes em escala global. Os festivais de cinema formam uma rede heterogênea, mas interconectada, em que diversas agendas – políticas, econômicas, sociais, governamentais – disputam um espaço de poder.

O novo circuito dos festivais de cinema nos anos 2000

Os festivais de cinema brasileiro estabelecidos nos anos 1990 espelhavam várias das contradições do chamado “cinema da retomada”. Os eventos precisavam encher as salas e agradar aos patrocinadores, que investiam recursos pela Lei Rouanet⁸ ou incentivos públicos locais. A estratégia muitas vezes era a de convidar atores do *star system* da teledramaturgia, com vistas a atrair público e a atenção da mídia. A seleção de filmes procurava um equilíbrio possível entre diversas tendências, entre a manutenção de uma imagem de prestígio artístico do evento e a necessidade de promoção de sua própria marca por meio de um diálogo ambíguo com a indústria do entretenimento. Os festivais, portanto, não se concentravam num recorte curatorial propriamente dito mas a seleção de filmes envolvia fatores externos ao cinema em si, transformando-a numa espécie de marketing cultural em torno da própria imagem do evento.

Esses paradoxos, de outro lado, revelavam a tentativa de espelhar essa suposta ideia de “diversidade” – uma ideia que perdurou em várias entrevistas e críticas que buscavam conceituar o que seria o “cinema da retomada”.⁹ Em torno dessa suposta “diversidade”, havia, no entanto, opções conflitantes que, em vez de revelar uma polissemia, acabavam descortinando os paradoxos em torno dessa imagem do cinema brasileiro do período.

8. A Lei Rouanet (Lei 8.313/91) é uma lei federal de incentivo à cultura, que funciona, em sua principal modalidade, por meio de incentivos fiscais, em que pessoas físicas e jurídicas aportam recursos em projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, beneficiando-se de abatimento do imposto de renda. Para mais detalhes sobre o funcionamento dessa lei, ver IKEDA, 2015.

9. Ver, entre outros autores, BUTCHER, 2005; NAGIB, 2002.

Os cineastas da nova geração não se sentiam representados nos festivais de cinema estabelecidos, pois viam seus filmes serem preteridos por obras selecionadas por outros critérios para além dos artísticos. A geração de novos críticos de cinema, surgidos a partir da Internet, como os das revistas *Contracampo* e *Cinética*, que escreviam fora dos grandes veículos midiáticos, também não aderiam a esse circuito, questionando os critérios de seleção dos filmes.¹⁰

Assim, houve uma implícita comunhão entre a nova geração de críticos e a de novos realizadores que o circuito dos festivais de cinema, base desse ideário do chamado “cinema da retomada”, enfrentava uma crise aguda e que precisava ser reformulado, “colocando o debate em torno do cinema como prioridade”. Alguns conflitos, como no Cine PE e no Festival de Paulínia, mostravam o descontentamento de críticos e realizadores independentes quanto aos critérios de seleção das obras nesses eventos.¹¹ Surgia, portanto, dessa aliança implícita, o cenário de legitimação do surgimento de novos festivais de cinema, baseados em outros recortes curatoriais, afinados com outro ideário estético para além do “cinema da retomada”.

As transformações do papel do curador e seus riscos

A formação dessa rede de festivais trouxe consigo uma transformação dos métodos e do papel do curador. Especialmente no caso da Mostra de Tiradentes, pela instituição de um “diretor artístico”, que centralizava as decisões sobre o perfil do evento, houve a formação de uma ideia mais estrita de curadoria na seleção de obras que integram a programação dos festivais de cinema. No entanto, em eventos precursores, como a Mostra do Filme Livre e o Cine Esquema Novo, ainda que por meio de uma comissão de seleção, já estava presente o procedimento de um recorte curatorial.

10. Sobre a contribuição e o perfil da nova geração de críticos cinematográficos surgidos a partir do fim dos anos 1990 em veículos na internet, ver NOGUEIRA, 2006.

11. Sobre os conflitos entre a “nova crítica”, ver CRUZ, 2013. Sobre o conflito no Cine PE, ver NOGUEIRA, 2014.

É preciso observar que o número de festivais de cinema aumentou consideravelmente a partir da década de 1990. No entanto, nesse período, a produção em película implicava que havia um número de títulos restritos inscritos para a seleção desses festivais. Durante a segunda metade da década, eram produzidos entre 30 e 40 obras de longa-metragem por ano no país. Assim, as opções das comissões de seleção desses festivais eram naturalmente limitadas pelo número de obras disponíveis. Havia uma certa sensação de que mais ou menos o mesmo conjunto de filmes era exibido nos principais festivais do país. Muitos festivais, dadas as restrições do circuito exibidor local, adotavam uma lógica de programação panorâmica: conferiam a oportunidade de o público local ter acesso às obras mais relevantes daquele ano que teriam poucas oportunidades de lançamento comercial na cidade-sede. Esses festivais, portanto, não se preocupavam em formar tendências ou estabelecer debates conceituais mas de funcionar como uma espécie de vitrine para o cinema brasileiro autoral do período.

Com a produção digital, o número de obras produzidas cresceu rapidamente, de forma exponencial, o que provocou um maior impacto nas seleções dos festivais. Esse aumento foi mais diretamente percebido no número de curtas-metragens inscritos mas também afetou significativamente a produção de longas-metragens, em especial de documentários. O circuito de festivais brasileiros começou a se estruturar de forma mais hierárquica, aos moldes dos festivais internacionais, organizando suas programações segundo seções e exigindo ineditismo no Brasil para as competições principais. Assim, os festivais passaram a concorrer entre si para disputar a oportunidade de exibir um filme aguardado – por exemplo, a *première* nacional de um filme que teve sua *world première* num festival internacional nível A, como Cannes, Berlim ou Veneza. O “ineditismo” no Brasil passou a ser um dos principais critérios para filtrar a abundância de filmes e atrair a atenção do jornalismo cultural para a cobertura dos eventos.

Ainda assim, tendo em vista os critérios das comissões de seleção desses festivais, diversos filmes brasileiros, com modelos de produção e propostas estéticas mais afastadas dos padrões hegemônicos narrativos e

mercadológicos, permaneciam de fora da seleção dos principais festivais de cinema. Ou, quando exibidos, sentiam-se totalmente deslocados das discussões travadas nesses eventos, permanecendo pouco compreendidos.

Dessa forma, dado o crescimento no número de filmes produzidos mediante outros arranjos de produção, surgia um contexto em que era possível fazer surgir um conceito de curadoria. Surgia, então, pela primeira vez de forma claramente estabelecida, o papel do curador – como aquele agente que não apenas estava envolvido na seleção dos filmes que integrariam o evento mas que era responsável pelo desenho de um conceito curatorial em torno do qual não apenas as obras exibidas gravitavam mas também outros elementos se desdobravam, como sessões paralelas (retrospectivas e sessões não competitivas), debates e textos para o catálogo. Assim, os filmes selecionados se constituíam como parte de um projeto, ou seja, integravam uma proposta que apontava para questões de um contexto maior – formando um recorte cujos critérios, limites e tangenciamentos eram definidos pela figura do curador. Com isso, sigo a análise de Bosma (2015), em que é preciso distinguir o papel do curador de um mero selecionador ou programador.

Houve, portanto, a instituição do curador como figura-chave na constituição de uma rede em torno da qual os festivais se estruturavam. Houve, portanto, a formação de um novo conceito de seleção dos filmes. No modelo anterior, a seleção dos filmes era realizada por meio de uma “comissão de seleção”, formada por agentes de destaque em seu campo cultural (críticos, produtores culturais, gestores, professores, eventualmente realizadores ou produtores), que selecionava as obras segundo o consenso entre suas posições pessoais, segundo metodologias subjetivas e até certo ponto arbitrárias. A seleção era o consenso possível entre as subjetividades que compunham a comissão de seleção, que se concentrava na seleção dos “melhores” ou “mais representativos” filmes entre os inscritos.

Com os novos festivais de cinema, estabeleceu-se a institucionalização da figura do curador – um agente com características específicas – que era responsável pelo desenho e pela execução de um conceito curatorial, a partir

do qual todas as atividades do festival se desmembravam – entre elas, a seleção das obras em suas diversas seções. Ou, colocando de outra forma, os festivais contemporâneos delinearam a mudança do perfil do selecionador como um mero programador para um novo perfil, cristalizado na figura do curador.

Gonring (2015) mostra como os festivais de cinema, dialogando com tendências da arte contemporânea, têm colocado o curador como elemento central, que potencializa o encontro dos agentes que formam essa rede múltipla que caracteriza esses eventos.

Ainda que a curadoria possa ser realizada por uma equipe, ou uma comissão, as decisões passam a ser feitas não apenas por critérios individualmente eleitos por seus membros, mas os esforços são coordenados em torno de um projeto comum, ou seja, de um recorte curatorial. O novo circuito de festivais de cinema caracterizou-se por consolidar a figura do curador como elemento central para a formação dessa rede.

De seguida, iremos analisar a contribuição de três festivais de cinema que integraram o novo circuito de festivais estabelecido a partir dos anos 2000 e que conferiu espaço e legitimidade ao movimento do “cinema de garagem”: a Mostra do Filme Livre (Rio de Janeiro), a Mostra de Tiradentes (Minas Gerais) e a Semana dos Realizadores (Rio de Janeiro). Por falta de espaço, não serão analisados outros eventos que também compunham a rede, com importante participação na conformação da rede, como o Olhar do Cinema (Paraná), Panorama Coisa de Cinema (Bahia) ou o Janela Internacional de Cinema (Pernambuco).

Mostra do Filme Livre

A Mostra do Filme Livre (MFL) teve sua primeira edição no Centro Cultural Banco do Brasil em 2002, organizada por Guilherme Whitaker, como prolongamento do movimento cineclubista da cidade do Rio de Janeiro. Um dos tabus quebrados pela MFL foi a exibição de filmes de diferentes bitolas na mesma sessão. Assim, a programação das sessões não era organizada

segundo a bitola dos filmes (35mm, 16mm, Super-8mm e vídeo) mas por um conceito curatorial que promovia aproximações entre os curtas exibidos. Assim, havia uma desierarquização dos filmes em 35mm, que poderiam ser exibidos junto a vídeos de baixa resolução. A proposta da mostra era justamente o de “misturar”, aproximando propostas diferentes mas que tinham em comum um desejo de inquietação. Assim, a MFL não ofereceu necessariamente uma defesa do vídeo em relação aos demais suportes, e também não procurou formar tendências, priorizando modelos, mas preferiu sugerir a possibilidade que projetos artísticos diferentes – alguns até mesmo antagônicos – pudessem conviver, compartilhando o mesmo espaço.

A MFL inaugurou um conceito de curadoria no circuito das mostras e festivais de cinema. Não eram selecionados os melhores filmes segundo a apreciação subjetiva da comissão selecionadora, mas sim as obras que se adequavam a um conceito estabelecido pela curadoria, em torno da ideia de filme livre. A MFL seria, então, um grande panorama das possibilidades de produção do cinema livre no país.

Assim, uma enorme discussão gerada pela mostra gira em torno do que seria um filme livre. O debate em torno desse conceito foi germinado em diversas atividades na mostra, nos debates, nas vinhetas e também nos textos escritos no catálogo do evento. O catálogo do evento apresentava não apenas as fichas técnicas das obras exibidas, mas textos em formato bastante livre – muitos dos quais se afastavam do modelo da crítica ou do ensaio acadêmico – em que se defendia a ideia de um filme livre.

A singularidade da MFL é que cada um dos curadores poderia ter o seu próprio conceito de filme livre. Ou seja, a MFL não procurou uma definição ou uma cartilha (aos moldes do Dogma 95) que estabelecesse um manual para realização desse tipo de obra. A MFL, em suas diversas edições, apresentou, em seus catálogos, diversos textos, escritos por seus curadores e também por convidados, em que era proposta a ideia de filme livre como um ponto de partida. Em artigo que analisa a produção curatorial da MFL, Raphael Fonseca (2007) destaca que, por trás da diversidade, persistiam

alguns pontos em comum. O primeiro era o caráter anti-hegemônico ou anti-industrial, ou ainda, o desejo de mostrar outras possibilidades de modos de fazer no audiovisual contemporâneo brasileiro, estimulando o convívio das diferenças como gesto de cidadania.

O segundo era que o “filme livre” é uma “ideia em construção”, ou ainda, uma utopia ou uma aporia. Ou seja, o conceito de “filme livre” não era uma proposição categórica, como se criasse regras ou critérios a priori que definissem o que seja um filme livre, como se fosse uma “cartilha” ou um “manual”, mas simplesmente um ponto de partida para que o próprio espectador conjecturasse a possibilidade de elaboração desse conceito.

No início dos catálogos de cada edição da MFL, cada um dos curadores escrevia um pequeno texto com reflexões sobre a atividade curatorial. Nesses textos, podemos constatar a heterogeneidade dos métodos e dos olhares entre os curadores, que se complementam. Vejamos alguns exemplos, de trechos desses textos, extraídos do livro “Filme Livre!”, que promove uma compilação de alguns dos textos curatoriais da Mostra (IKEDA, 2011):

Alguns textos buscam aproximar a curadoria de uma experiência poética. Os textos compartilham com o espectador a posição subjetiva do curador. Seus critérios não exprimem uma objetividade mas se assemelham muitas vezes a um sonho.

“Oi, bom dia, boa tarde, boa noite.

Antes de tudo, gostaria de me apresentar como o ser por detrás dessas palavras. Não que elas tenham frente ou verso – muito pelo contrário, apenas quero dizer que peguei uns poucos pensamentos pela mão, os estendi num varal, e deixei secar, com o sol e o vento, juntos, por aqui.”
(Rodrigo Savastano, MFL 2005)

“Depois de quase 2 meses chegando em casa com sacolas lotadas de fitas¹², madrugadas a dentro sorvendo imagens, um universo multi-abrangente de conceitos, formas e conteúdos, sonhando todos os filmes misturados, uma noite tive um sonho que quando acordei lembrei nitidamente: estava dormindo de frente para uma janela enorme, (que estava) de frente para a Praia de Ipanema quando fui invadida por uma gigantesca Tsunami audiovisual.” (Karen Akerman, MFL 2006)

Outros textos questionam a própria ideia da liberdade do filme livre, já que, evidentemente, os autores encontram diversos tipos de limitações para transformar suas ideias em filme, já começando pelos próprios meios materiais à sua disposição.

“Como pode ser livre um filme se a própria matéria fílmica depende de meios técnicos para existir fisicamente?” (Chico Serra, MFL 2006)

O filme livre surge como uma aporia, ou mesmo como uma utopia.

“Cada vez mais buscamos por uma definição do que seja um “filme livre” (aceitamos sugestões...). E cada vez mais chegamos à conclusão de que é um conceito em construção. Isto porque a busca desse conceito vale muito mais do que seu achado. Até porque o “filme livre puro” é uma utopia. Provavelmente não existe um filme 100% livre. Mas isto não nos impede de buscar a liberdade no cinema, ainda que saibamos o quanto ela é impossível” (Marcelo Ikeda, MFL 2006)

O caráter anti-industrial, defendendo o filme livre como aquele que se diferencia dos modelos hegemônicos, em termos econômicos e estéticos, está presente em diversos textos. O tom de oposição ao audiovisual hegemônico é explícito em diversos pontos:

12. É interessante percebermos que, em 2006, os filmes inscritos nos festivais de cinema eram vistos por meio de fitas em VHS enviados pelo correio pelos proponentes. Assim, os selecionadores levavam sacolas com dezenas de fitas VHS, da sede da produtora da Mostra para as suas casas/escritórios, onde os filmes eram vistos.

“Na contramão de um cinema meramente comercial e de entretenimento, a mostra do filme livre busca um cinema de invenção, de reflexão, e sem frescuras, em meio a um maremoto de pseudo novelas mexicanas de quinta categoria que transbordam as telas brasileiras.” (Chico Serra, MFL 2007)

“Nos cinemas, as cópias de filmes estrangeiros (especialmente norte-americanos) dominam cerca de 90% do mercado nacional. Estima-se que mais da metade do que ganha Hollywood vêm dos mercados estrangeiros, e essas vendas crescem num ritmo espetacular”. (Chico Serra, MFL 2005)

O conceito ou a possível definição do que seja um filme livre deve ser compartilhada com o público, deslocando a questão para a recepção.

“(…) em vez de dar qualquer tipo de resposta curta e simples (ou prolixa e pretenciosa) ao tópico “o que é um filme livre?”, parece-me mais justo convidar aquele que pergunta a vivenciar algumas sessões do nosso festival e incentivá-lo ao seu próprio responder.” (Raphael Fonseca, MFL 2009)

A importância da MFL pode ser constatada quando percebemos que os primeiros curtas de diretores chave do “cinema de garagem” foram exibidos na MFL, como Bruno Safadi, o Coletivo Alumbramento, Irmãos Pretti, Guto Parente e Pedro Diógenes, Gustavo Beck, Coletivo Teia, Marília Rocha, Sergio Borges, Marcelvs L., Marcelo Pedroso, Gabriel Mascaro, Cao Guimarães, Pablo Lobato, entre diversos outros.

Mostra de Tiradentes

A Mostra de Cinema de Tiradentes (MCT) teve sua primeira edição em 1998, sediada na cidade histórica de Tiradentes, interior de Minas Gerais, a pouco menos de 200km de Belo Horizonte, beneficiando-se da inauguração do Centro Cultural Yves Alves, em cujo cine-teatro eram realizadas as

projeções do evento¹³. Em suas primeiras edições, a Mostra refletia o ideário do “cinema da retomada”, sendo uma oportunidade de exibir ao público da cidade um panorama do cinema brasileiro do período, já que a cidade não possuía salas de cinema.

No entanto, a MCT sofreu uma guinada com o convite feito pela produtora Raquel Hallak para que o crítico Cléber Eduardo assumisse a curadoria a partir da edição de 2007 – justamente em sua décima edição. A partir de então, a Mostra ocupou um lugar de destaque na exibição e reflexão sobre o cinema brasileiro contemporâneo.

Desse ponto, surge o primeiro diferencial da MCT: o evento não foi criado por realizadores e curadores ligados à cena independente, mas trata-se de um evento já existente (em sua décima edição) organizado por uma produtora cultural com larga trajetória na produção cultural mineira, mas que não está ligada diretamente à realização cinematográfica (como produtora ou diretora, por exemplo). Assim, o curador foi responsável pelo desenho da “direção artística” do evento, de modo que toda a parte operacional e executiva (captação de recursos, execução orçamentária, prestação de contas, direção de produção, etc.) sempre esteve a cargo da Universo Produções, que forneceu uma estrutura logística muito superior à média dos demais festivais independentes do período. Essa conjunção de fatores – a estrutura de produção e o conceito da curadoria – tornou a MCT o principal ponto de reflexão sobre o cinema brasileiro contemporâneo a partir do final dos anos 2000.

Ao mesmo tempo, em 2007, o cenário de transformações do cinema brasileiro, as contradições da ideia de “cinema da retomada” e as oportunidades que se abriam com o cinema digital em termos de uma renovação dos modos de fazer já eram muito visíveis. Assim, a MCT representou um passo de consolidação e de amadurecimento dessa cena, mas, ao mesmo tempo, foi uma espécie de síntese do percurso de uma geração em busca de novos espaços de legitimidade.

13. Para mais detalhes sobre a formação da Mostra de Tiradentes, ver HALLAK & HALLAK, 2012.

A produtora Raquel Hallak fez o convite para que Cléber Eduardo, crítico da *Cinética*, assumisse a curadoria do evento, buscando uma renovação da Mostra em vias de completar sua décima edição. O convite representa o reconhecimento do lugar da nova geração de críticos de cinema, em especial das revistas *Contracampo* e *Cinética*, que se destacaram no ambiente da internet. Enquanto eventos como a MFL e o CineEsquemanovo foram criados a partir da inquietação de realizadores da cena independente que buscavam um espaço para exibir seus filmes, despontando a partir do movimento cineclubista, a MCT representou a aliança de uma empresária do setor de produção cultural com a “nova crítica”.

O rigor conceitual da curadoria de membros da “nova crítica” aliado à estrutura de produção fornecida pela Universo Produções tornou a MCT um centro de debates sobre o cenário de renovação do cinema brasileiro. Com a estrutura da Universo, era possível contar com a presença de um expressivo número de convidados, entre realizadores, críticos e pesquisadores sobre a “nova cena”, de diversas partes do país. A MCT também se caracteriza pelo grande número de debates, o que foi potencializado com a entrada de Cléber Eduardo na curadoria. O catálogo do evento também contou com a maior presença de textos, artigos e entrevistas sobre aspectos curatoriais da mostra.

Assim, a MCT funcionou como um grande ponto de encontro entre diversos agentes dessa cena, que se estruturava como uma rede que potencializava não apenas os filmes isoladamente mas o amadurecimento de uma cena que apontava para outros valores além do “cinema da retomada”. Esse conjunto de fatores fortaleceu o impacto dos filmes, que, num contexto específico de recepção, puderam ser melhor compreendidos, mesmo em suas precariedades, naturais em um percurso contínuo de amadurecimento.

A MCT funcionou também para o próprio alargamento da crítica cinematográfica, concentrando suas coberturas em novos veículos nascentes na internet, convidando para as mesas de debate críticos e pesquisadores que ocupavam outros lugares em relação à crítica hegemônica, formada pelos jornalistas culturais nos grandes veículos de mídia.

Uma das principais inovações criadas pela gestão de Cleber foi o surgimento, em 2002, da Mostra Aurora – uma seção específica na programação do festival dedicada a longas-metragens de realizadores estreantes (que já tinham realizado no máximo outros dois longas-metragens). Nessa seção houve a primeira exibição pública de obras e de realizadores marcantes na consolidação dessa cena, como *A fuga da mulher gorila* (Felipe Bragança e Marina Meliande), *Meu nome é Dindi* (Bruno Safadi), *Pacific* (Marcelo Pedroso), *Estrada para Ythaca* (Coletivo Alumbramento), *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós), *A vizinhança do tigre* (Affonso Uchoa), *Baronesa* (Juliana Antunes), entre diversos outros.

Em pouco tempo, a MCT, impulsionada pela Mostra Aurora, galgou reconhecimento como espaço de exibição e debate de um movimento de renovação estética no cinema brasileiro contemporâneo. A estrutura do evento fornecida pela Universo Produções, a longevidade do evento, o número expressivo de espectadores, a presença de convidados formadores de opinião, de múltiplas origens (entre realizadores, gestores, críticos, jornalistas, pesquisadores acadêmicos, da jovem e da antiga geração, inclusive curadores e críticos internacionais), e, claro, a coerência e a ousadia do conceito curatorial implementado por Cléber Eduardo foram os elementos-chave que tornaram o evento o epicentro da ideia de “renovação” no cinema brasileiro de meados dos anos 2000.

Semana dos Realizadores

Criada em 2009 no Rio de Janeiro, a Semana dos Realizadores (SdR) tornou-se, junto com a Mostra de Tiradentes, um dos mais celebrados pontos de inflexão dessa nova rede de festivais brasileiros que abriram espaço para o movimento de renovação do cinema brasileiro do período. A SdR foi fundada por uma comissão de sete membros: Eduardo Valente, Felipe Bragança, Gustavo Spolidoro, Helvécio Marins Jr., Kléber Mendonça Filho, Lis Kogan e Marina Meliande. A própria composição da comissão de fundadores já estabelece a configuração de uma rede, em torno da promoção de outros valores para o cinema brasileiro.

Apesar de o título do evento sugerir uma preponderância dos cineastas, é preciso observar que a SdR conjuga também críticos e curadores. Pela primeira vez, de forma sistemática, apresenta-se um ponto de encontro ou de convergência entre essas três atividades. A princípio, é possível considerar como realizadores cinco dos sete fundadores (Felipe Bragança, Gustavo Spolidoro, Helvécio Marins Jr., Kléber Mendonça Filho e Marina Meliande). No entanto, essa hierarquização estrita começa a apresentar pontos de fissuras quando consideramos que alguns dos membros exercem mais de uma atividade. Dessa forma, as demarcações das fronteiras entre realização, crítica e curadoria começam a ficar borradas, estabelecendo as interconexões entre as diferentes atividades.

A SdR também possui uma singularidade: foi criada a partir de uma “carta de fundação”, que estabelece o ideário programático do evento (VALENTE et alii, 2009). É curioso percebermos que a carta estabelece seus princípios, colocando-se em relação direta a dois outros festivais. Em primeiro lugar, a Carta se assume como diretamente influenciada pela Quinzena dos Realizadores, criada no Festival de Cannes, justamente quarenta anos antes da criação da SdR, em 1969.

Para tanto, é preciso compreender o papel da criação de seções paralelas como parte de um movimento de crítica interna à institucionalização do Festival de Cannes. A criação da Semana da Crítica, influenciada por Georges Sadoul em 1962, tomou ainda maiores proporções com a não realização do Festival de Cannes em 1968, por um protesto organizado por François Truffaut e Jean-Luc Godard, que resultou na posterior criação da Quinzena dos Realizadores no ano seguinte¹⁴. As duas seções paralelas tinham em comum o desejo de oxigenar o Festival de Cannes, buscando uma programação mais aberta para filmes de maior risco que incorporassem as novas tendências do cinema moderno. Se o Festival de Cannes era entendido como um movimento contra-hegemônico de resistência ao cinema comercial, apontando outros valores estéticos, no final dos anos 1960,

14. Para mais detalhes, ver TURAN, 2002.

ficava claro que era preciso criar uma seção com um gesto criador ainda mais radical, como se a contra-hegemonia tivesse, de uma certa forma, se institucionalizado.

A analogia desse gesto fica ainda mais clara quando a Carta relaciona diretamente a criação da SdR ao Festival do Rio. Assim, a Carta assume a posição de centralidade do Festival do Rio no circuito dos festivais de cinema no país, em especial no Rio de Janeiro. A Semana possuiria, então, um caráter complementar ao Festival do Rio, buscando exibir filmes mais radicais que não encontram espaço na programação do evento.

Assim, a SdR – na verdade composta como uma aglutinação entre a Semana dos Críticos e a Quinzena dos Realizadores – foi criada estabelecendo sua posição em relação ao festival hegemônico na cidade. Ainda que se apresente, diplomaticamente, como um evento complementar, e não de oposição, fica claro que a curadoria da Semana se funda numa ideia de contra-programação – buscando outro perfil de curadoria e programação em relação ao Festival do Rio.

A estratégia de consolidação da SdR foi, portanto, estabelecer-se em rede contando com parceiros estratégicos em diversos campos de atuação e em locais distintos. No entanto, a falta de uma estrutura financeira como a oferecida pela Universo Produções na MCT – capaz de reunir um grande número de convidados, mobilizando a imprensa e os formadores de opinião para as mesas de debates do evento, que se complementavam às sessões dos filmes – acabou reduzindo o alcance político do evento.

Considerações finais

A partir dos anos 2000, uma nova rede de festivais de cinema abriu-se para outros conceitos curatoriais, abrigando filmes da nova geração de cineastas. Com a difusão da tecnologia digital, o número de filmes produzidos no Brasil se ampliou consideravelmente, e os principais festivais de cinema estabelecidos nos anos 1990 permaneciam como base de sustentação do chamado “cinema da retomada”, privilegiando filmes de empresas produtoras com

modelos de produção e financiamento mais estruturados segundo os padrões da indústria e do mercado cinematográficos.

Um dos pilares centrais para conferir legitimação aos novos filmes produzidos pela geração do “cinema de garagem” brasileiro foi justamente a criação de um circuito de festivais de cinema que se abriram aos valores do cinema contemporâneo e suas “estéticas de fluxo”. Esses festivais despontaram como um ponto de encontro, em que realizadores, críticos e curadores se aproximaram como formadores de opinião de que havia algo de novo no cinema brasileiro a partir de meados dos anos 2000, fundando um discurso de que estava em curso um processo de renovação no cinema brasileiro do período.

Essa rede de festivais funcionou como um epicentro para esse debate, fornecendo visibilidade para um conjunto de filmes e de realizadores até então ausentes dos principais canais de legitimação do cinema brasileiro do período. Dessa forma, esses filmes puderam ser vistos num contexto que facilitava sua reverberação. Portanto, criou-se destaque para um desenho curatorial em que esses filmes, em conjunto, pudessem apontar para a existência de uma geração que transcendia a existência de cada filme isoladamente.

Este artigo buscou, portanto, de forma preliminar, fazer alguns apontamentos sobre a contribuição da nova rede de festivais de cinema a partir dos anos 2000 para a consolidação da geração de novos realizadores brasileiros denominada de “cinema de garagem”.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, P. S.; & BUTCHER, P. (2003). *Cinema, desenvolvimento e mercado*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- ALMEIDA, R. (2011). *Rasgos culturais: o consumo cinéfilo e o prazer da raridade*. Recife: Editora Velhos Hábitos.
- AUMONT, J.; GAUDREAU, A.; & MARIE, M. (orgs.). (1989). *Histoire du cinéma, nouvelles approches*. Paris, Publications de la Sorbonne.

- BAMBA, M. (2005). “A ciber-cinefilia e outras práticas espectatoriais mediadas pela internet”, in *Atas do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro, Intercom. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/5291467650208080735289821775409547853.pdf>>. Acessado em 15 de Novembro de 2020.
- BELTRAME, A.; FIDOTTA, G.; & MARIANI, A. (orgs.). (2015). “At the borders of (film) history: temporality, archaeology, theories”, in *Atti di XXI Convegno internazionale di studi sul cinema*, 179-190. Udine: Forum.
- BERNARDET, J.-C. (1995). *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume.
- BOSMA, P. (2015). *Film programming: curating for cinemas, festivals, archives*. Chichester: Wallflower, 2015.
- BUTCHER, P. (2005). *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha.
- CHAPMAN, J.; GLANCY, M.; & HARPER, S. (orgs.). (2007). *The new film history: sources, methods, approaches*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- CRUZ, Á. A. Z. (2013). *A crítica cinematográfica na internet*. (Dissertação de Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- DE VALCK, M. (2007). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- ELSAESSER, T. (1986). “The new film history”. In *Sight and Sound* 35 (4), 246-252.
- ELSAESSER, T. (2005). “Film festivals networks”, in Elsaesser, T. *European cinema: Face to face with Hollywood*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- FONSECA, R. (2007). “A árvore e a girafa: sobre exibir filmes e liberdade”, in *Concinnitas*, 8, v. 2, n. 11. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22873>>. Acessado em 15 de Novembro de 2020.
- GAUTHIER, P. (2001). “L’histoire amateur et l’histoire universitaire: paradigmes del’historiographiedu cinema”, in *CiNéMAS: revue d’études cinématographiques*, 21, n. 2-3, 87-105. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2011-v21-n2-3-cine1815110/1005585ar/>>. Acessado em 15 de Novembro de 2020.

- GONRING, G. M. (2015). “(O que) pode a curadoria inventar?”. in *Galáxia*, n. 29, jun, 276-288. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/19480>>. Acessado em 15 de Novembro de 2020.
- HALLAK, R. & HALLAK, F. (orgs.). (2012). *Cinema sem fronteiras – 15 anos da Mostra de Cinema de Tiradentes*. Belo Horizonte: Universo Produções.
- HARBORD, J. (2002). *Film cultures*. Londres: SAGE Publications.
- HING-YUK, C. (2011). *Film festivals: Culture, people, and power on the global screen*. Nova Jérсия: Rutgers University Press.
- IKEDA, M. (org.) (2011). *Filme Livre! Curando, mostrando e pensando filmes livres*. Rio de Janeiro: WSET Multimídia.
- IKEDA, M. (2015). *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos*. São Paulo: Summus editorial.
- IKEDA, M. (2018). “O “cinema de garagem”, provisoriamente: notas sobre o contexto de renovação do cinema brasileiro a partir da virada do século”, in *Aniki* 5, n. 2, 457-479. Disponível em: <<https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/394>>. Acessado em 28 de Novembro de 2020.
- IORLANOVA, D. (2009). “The film festival circuit.”, Iordanova, D. & Rhyne, R, (orgs.). *Film Festival Yearbook*. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- JENKINS, T. (org.). (2018). *International film festivals: contemporary cultures and history beyond Venice and Cannes*. Londres/Nova Iorque: I.B. Tauris.
- LAGNY, M. (1992). *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Colin.
- LEAL, A.; MATTOS, T. (2008). *Festivais audiovisuais: diagnóstico setorial 2007: indicadores 2006*. Rio de Janeiro: Fórum dos Festivais.
- MATTOS, T. (2013). “Festivais para quê? Um estudo crítico sobre festivais audiovisuais brasileiros”, in Bamba, M. *A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos*, 115-130. Salvador, Edufba.

- MORAIS, J. (2014). *Paulo Emílio Salles Gomes e a eficácia discursiva de sua interpretação histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro*. (Tese de Doutorado). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia.
- NAGIB, L. (2002). *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34.
- NOGUEIRA, A. (2014). *A Brodagem no cinema em Pernambuco*. (Tese de Doutorado). Recife: Universidade Federal de Pernambuco.
- NOGUEIRA, C. (2006). *Anos 90, anos 60: a crítica cinematográfica brasileira “pós-retomada” e a tradição moderna*. (Dissertação de Mestrado). Niterói, Universidade Federal Fluminense.
- ORICCHIO, L. (2003). *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade.
- PALIS, J. (2015). “Film festivals, the globalization of images and post-national cinophilia”, in *Pennsylvania Geographer*, v. 53 (2), 35-47. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/301341510_Film_Festivals_The_Globalization_of_Images_and_Post-National_Cinophilia>. Acessado em 15 de Novembro de 2020.
- PYRSTHON, Â. (2013). “Transformações da crítica diante da cibercinefilia”, in *Celeuma*, n. 1, (1), 72-83. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/celeuma/article/view/68021>>. Acessado em 15 de Novembro de 2020.
- STRINGER, J. (2001). “Global cities and the international film festival economy”, in Shiel, M. & Fitzmaurice, T. (orgs.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*, 134-144. Oxford: Blackwell Publishers.
- TURAN, K. (2002). *Sundance to Sarajevo: Film festivals and the world they made*. Los Angeles/Berkeley: University of California Press.
- VALENTE, E. et alii. (2009). “Carta de fundação da Semana dos Realizadores”, in *Semana dos Realizadores*. Disponível em: <http://semanadosrealizadores2009.blogspot.com.br/2009/09/carta-de-fundacao-da-semana-dos_10.html>. Acessado em 15 de Novembro de 2020.

CINEMA BRASILEIRO E A HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE: A POLITIZAÇÃO DOS FESTIVAIS DE CINEMA E SEUS PÚBLICOS EM 2019 NO BRASIL

Nathan L. F. Costa¹

Resumo: As transformações políticas e sociais que ocorrem num país impactam sua produção cinematográfica em diversos níveis, seja através da forma como esse contexto é representado nas telas e na recepção dessas obras pela sociedade, ou das mudanças nas políticas públicas de apoio ao cinema e suas consequências na realização e circulação de filmes. O ano de 2019 marca uma nova abordagem às artes e à cultura pelo governo federal do Brasil, onde o cinema é majoritariamente subsidiado pelo Estado, limitando radicalmente as verbas de apoio ao cinema em todas as suas capacidades. Neste trabalho, me dedicarei ao impacto que esses cortes tem causado na realização de festivais de cinema, analisando os casos de dois festivais tradicionais que em 2019, ao ter sua realização ameaçada pela falta de recursos, recorreram ao *crowdfunding* (financiamento coletivo): o Festival do Rio e o Janela Internacional de Cinema de Recife. O objetivo é analisar os resultados das campanhas de *crowdfunding* e a forma como o contexto sócio-político-histórico foi abordado no conteúdo de seus canais de comunicação.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Financiamento; Política; Festival do Rio; Janela Internacional de Cinema.

1. Doutorando em Media Artes na Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal.

1. Cinema/História/Política

O cinema é influenciado pelo contexto sócio-político-histórico em que está inserido de maneiras diversas, passando pela idealização, realização e circulação de filmes, formação de público e realizadores, diálogos e intersecções entre as obras e a sociedade. Publicações dos autores franceses Marc Ferro (1992), Comolli e Narboni (1970) se dedicam à essas relações, seja a nível das influências na forma, temática e conteúdo dos filmes quanto nas condições de realização, na circulação e na recepção pelo público, mídia e crítica especializada. Ambos os textos evidenciam a função social da crítica cinematográfica e do debate acerca dos filmes e sua relação com a sociedade. Os festivais de cinema se revelam como eventos de extrema importância nesse sentido, por promoverem formação de público e educação crítica através de espaços de debate em que a relevância do filme para com a sociedade se torna um aspecto cada vez mais valorizado.

Segunda a autora Marieta de Moraes Ferreira (2018), a história do tempo presente se diferencia da história do passado principalmente pela falta do distanciamento temporal, que proporciona objetividade na separação entre o passado e o presente. Referindo-se a um período recente e por vezes ainda a decorrer, o estudo da história do tempo presente precisa lidar com as subjetividades de testemunhas vivas, que vivenciaram os acontecimentos e tem sua própria versão sobre estes. É uma abordagem desafiadora que se justifica, entretanto, por diversas razões: em tempos em que a história avança de forma radical e acelerada, um posto de vista contemporâneo aos acontecimentos é capaz de perceber a influência do *zeitgeist* de forma interna e participativa; a urgência de se produzir conteúdo científico sobre os tempos atuais para registro e futuras investigações.

1.1 Contexto brasileiro

A produção e circulação de filmes brasileiros vinha numa curva crescente desde a virada do milênio, com políticas públicas que democratizaram o acesso ao cinema e à realização de filmes, diversificaram as equipes por trás das câmeras e as temáticas abordadas. Nos últimos 5 anos, o país passou

por um processo de *impeachment* (da antiga presidente da República Dilma Rousseff, 2016), um governo provisório (do ex-presidente Michel Temer, 2016-2018), e pela eleição democrática de um líder de extrema-direita (o atual presidente Jair Messias Bolsonaro, 2019-). Essa intensa transição política tem afetado dramaticamente as políticas de apoio às artes e à cultura, causando imensos prejuízos ao setor cultural.

O Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) é destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. Os recursos que compõem FSA provêm de tributações específicas do mercado audiovisual e de telecomunicações.² No Brasil, as verbas públicas são cruciais para a realização de filmes: estima-se que o FSA corresponda a cerca de 70% do total de investimentos no audiovisual (FIORATTI, 2020). Finalizados, os filmes também precisam de apoios para circular, seja para comparecerem a festivais fora do Brasil, para a realização de festivais no Brasil, ou para distribuição no circuito comercial. A Secretaria Especial da Cultura (antigo Ministério da Cultura), é responsável pela gestão da Ancine – Agência Nacional do Cinema, que regula os recursos do FSA. Palco de diversas trocas de cargo e escândalos, a Secretaria desde 2018 não realiza a totalidade da liberação de verbas do FSA (FIORATTI, 2020).

Patrocínios de grandes empresas estatais, tais como a Petrobras e o BNDES, eram cruciais na realização dos maiores eventos culturais do Brasil, como os festivais de cinema. Esses recursos vinham sendo cortados ano a ano até que, em 2019, encerraram de vez (MEIRELES, 2019). Nesse contexto, resta ao setor cultural e seus profissionais buscar novas formas de financiamento.

O crescente interesse sobre filmes que representam e refletem questões políticas e sociais do Brasil contemporâneo influenciam o mercado e o comportamento do público. Essa politização também chega aos festivais de cinema: em 2019, eventos afetados pelos cortes no apoio à cultura precisaram encontrar novas estratégias para acontecerem. Neste trabalho, serão analisados dois casos emblemáticos: do Festival do Rio (Rio de Janeiro),

2. FSA: Fundo Setorial do Audiovisual (<https://fsa.ancine.gov.br/o-que-e-fsa/fonte-de-receitas>)

e do Janela Internacional de Cinema do Recife (Pernambuco), que em 2019 recorreram ao *crowdfunding* (financiamento coletivo) para arrecadar parte da verba para sua realização. Através das doações e do engajamento nas campanhas, o público passa a participar dos festivais de forma mais ativa e politizada, estabelecendo um novo tipo de relação com estes eventos. Serão analisados os conteúdos dos *websites* de cada festival e das suas respectivas campanhas de *crowdfunding* na plataforma online Benfeitoria, escolhida por ambos para esta arrecadação.

1.2 Financiamento coletivo

O *crowdfunding* é um formato de financiamento coletivo online em que a campanha estabelece um valor como meta que deve ser atingida dentro de um período especificado. Os usuários da plataforma podem participar através de contribuições com valores estabelecidos, às quais estão atreladas diversas recompensas, ou com doações de qualquer valor. A campanha só recebe o valor se a meta for atingida – caso contrário, as contribuições são devolvidas.

A plataforma de *crowdfunding* escolhida para a campanha de ambos os festivais já traz no próprio nome, Benfeitoria, uma ideia de altruísmo e do coletivo se reunindo por um bem maior. Os usuários da plataforma são chamados de “benfeitores”. A plataforma permite que se estabeleçam uma ou mais metas, reduzindo os riscos da campanha. Segundo seu *website*, “se a primeira meta não for atingida, o dinheiro é estornado e você não paga nenhuma taxa. Somente a meta mínima é Tudo ou Nada. A partir dela, você recebe o que arrecadar” (*Benfeitoria*, em linha). Dessa forma, as campanhas puderam estabelecer na primeira meta um valor mínimo, que não oferece grandes riscos, e metas mais ousadas que garantiriam uma edição maior e mais completa dos eventos.

2. Festivais de cinema

“Cada festival faz parte da cadeia que faz o cinema feito no Brasil chegar tão longe.” (Janela Internacional de Cinema do Recife: Boas notícias para o Janela de Cinema, 2019)

Os festivais de cinema exercem papel crucial na circulação de filmes: são um dos ambientes preferenciais para lançamentos e negociação dos direitos de distribuição, garantem visibilidade e validação. Para os criadores, criam oportunidade de networking, um espaço de diálogo com colegas e público sobre as obras, e premiações. Para o público, viabilizam o acesso a obras com circulação rara ou limitada e atividades de formação profissional e teórica (como palestras, debates, seminários, oficinas). Há ainda um retorno financeiro local através do turismo, dos empregos gerados por estes eventos e da movimentação do mercado exibidor. Marijke De Valck afirma que:

“At the festivals the issues of nationality or political relations are negotiated, economic sustainability or profitability is realized, and new practices of cinephilia are initiated. Film festivals, in other words, play a role in numerous areas. They accommodate culture and commerce, experimentation and entertainment, geopolitical interests and global funding. In order to analyze the network of film festivals, it is necessary to investigate all of these different levels on which the festival events operate.” (DE VALCK, 2007: 16)

Os textos das campanhas de *crowdfunding* de ambos os eventos destacam a importância dos festivais no cenário brasileiro. Segundo o Janela de Cinema,

“Festivais de Cinema não apenas exibem filmes, mas mantêm as ideias em movimento, compartilhadas. Festivais mantêm a Cultura viva e forte. (...) o Janela apresenta, a cada edição, um recorte da vida em sociedade, de filmes feitos em todo o mundo, mas também no Brasil, no Nordeste do nosso país e do Recife.” (*Benfeitoria: Janela Internacional de Cinema do Recife*, 2019)

O Festival do Rio se apresenta como um evento que “tem – em sua alma e origem – a capacidade de mobilizar, multiplicar, educar, expandir, incluir”. A *Première Brasil*, mostra competitiva de filmes brasileiros inéditos, é apresentada como “o maior palco para o cinema brasileiro”. A área profissional e de negócios do Festival promove debates, *masterclasses* e reuniões de negócios. Ainda são citadas atividades formadoras como mostras voltadas para o público infanto-juvenil apresentada em escolas para alunos e professores, projeções abertas na praia e em comunidades, e workshops para jovens. O evento afirma gerar cerca de 2.500 empregos ao longo do ano, criando “uma dinâmica econômica para a cidade e para o país, que somente os grandes eventos são capazes de fomentar”.

2.1. Janela Internacional de Cinema do Recife

O festival Janela Internacional de Cinema do Recife acontece desde 2008 no Recife, cidade localizada no estado de Pernambuco, na região Nordeste do Brasil. Entre a sua estreia e a edição de 2018, o evento exibiu aproximadamente 1.400 filmes para um público de 130 mil espectadores, utilizando em média duas salas de cinema.

No texto da campanha de financiamento coletivo publicado na plataforma Benfeitoria, o Janela de Cinema descreve de forma detalhada os apoios recebidos ao longo da sua história. Enquanto o festival contava com o apoio da Petrobras e do Funcultura Audiovisual, o orçamento ficava em torno de R\$450 mil [cerca de 65 mil Euros] e as edições duravam 10 dias, com convites a realizadores, ampla programação internacional e produção de material gráfico. Em 2018, o evento já não teve o patrocínio da Petrobras, o que acarretou numa redução de mais de 50% no seu orçamento e numa edição reduzida a 5 dias de duração, com restrições na programação, no número de convidados e no material gráfico. Em 2019, além da perda do patrocínio da Petrobras, o evento pela primeira vez não contaria com o edital Funcultura do Governo de Pernambuco, que “teve seu lançamento atrasado por causa das tensões na Ancine”. Os cortes ameaçaram a realização do festival, surgindo a necessidade do financiamento coletivo.

A campanha de *crowdfunding* para apoiar a realização da edição de 2019 do Janela de Cinema foi lançada na plataforma Benfeitoria no dia 7 de outubro de 2019 e se encerrou no dia 7 de novembro. A primeira meta, que precisava ser atingida para que o festival recebesse o montante, era de R\$30 mil [cerca de 4,5 mil Euros]. As demais quatro metas apresentavam os valores de R\$50 mil [cerca de 7,5 mil Euros], R\$75 mil [cerca de 11 mil Euros], R\$100 mil [cerca de 15 mil Euros] e R\$200 mil [cerca de 30 mil Euros]. As contribuições pré-estabelecidas iam de R\$20 a R\$25 mil [cerca de 3 mil a 3,5 mil Euros], com recompensas que incluíam: presença do nome do apoiador nos agradecimentos do festival, cartazes do festival, convites para sessões, camisetas, cartazes autografados do filme *Bacurau* (lançamento popular no ano de 2019, co-dirigido pelo diretor artístico do Janela de Cinema, Kleber Mendonça Filho), agradecimento nominal no encerramento do festival, chancela ‘apresenta’ nos materiais de divulgação. A campanha arrecadou um valor total de R\$33.785 [cerca de 5 mil Euros], um pouco acima da primeira meta, através de 280 doações (uma média de R\$120 por doação [cerca de 17 Euros]).

No dia 28 de outubro, pouco antes do fim da campanha e com 80% da meta atingida, o Janela de Cinema publicou em seu *website* o texto *Boas notícias para o Janela de Cinema*, que atualiza o público sobre a situação da edição de 2019 do festival e presta contas sobre os apoios recebidos. O texto menciona o apoio da Prefeitura do Recife com o montante de R\$100 mil [cerca de 15 mil Euros], oferecido após o anúncio de que o festival não tinha incentivos para ser realizado, e de cerca de R\$120 mil reais [cerca de 17 mil Euros] concedidos pelo FSA, “recursos solicitados via convocatória do Fundo Setorial do Audiovisual, com que já não contávamos”. A edição 2019 do Janela de Cinema aconteceu entre 6 e 10 de novembro de 2019.

Segundo as informações divulgadas por essa publicação, o orçamento do festival, somando os apoios da Prefeitura do Recife, do FSA e da campanha de *crowdfunding*, foi de R\$253.785 [cerca de 37,5 mil Euros]. Sendo assim, o valor arrecadado na plataforma Benfeitoria corresponde por aproximadamente 13% do orçamento divulgado.

Analisando o conteúdo da campanha de *crowdfunding* do Janela de Cinema na plataforma Benfeitoria, além de textos e peças complementares publicadas no *website* do festival e nas suas redes sociais, percebe-se que as menções ao contexto político e atual do Brasil aparecem de formas sutis. O festival se dedica a explicar os eventos e acontecimentos que ameaçavam a realização desta edição, explicitando a forma como os cortes do governo federal afetam casos isolados como este.

Diversos trechos se dedicam à relação entre o festival e o público, a importância do público na realização e na história do evento, e o poder do coletivo na missão de realizar a edição de 2019, como: “precisamos fazer o Janela com você! #todxspelojanela”, “o que construímos juntos”, “a importância de estar junto”. Outros exaltam a história do festival e as relações e conquistas da sua trajetória, sempre voltando às dificuldades do ano corrente no apelo por apoio:

“Somos parte de uma rede extraordinária de coletivos, de fóruns, de mostras e de festivais pelo Brasil e no exterior. Ajudamos a criar talvez o momento mais prolífico, diverso e rico da história do circuito produtivo e do pensamento artístico de Cinema neste país. Uma história de conquista, de reparação e de invenção que está só no começo. Uma História que está sob ataque e não pode se desmanchar.” (*Benfeitoria: Janela Internacional de Cinema de Recife*, 2019)

Também se fala sobre a importância dos festivais de cinema e nas formas como estes eventos têm resistido aos percalços, num esforço para que não haja tamanho retrocesso no que se construiu até então. As menções à temporalidade também têm a função de localizar o público no contexto da contemporaneidade, desde as referências mais simples como “este ano” até outras mais diretas como “tempos difíceis” ou “tempos de reforçar a importância de estar junto”.

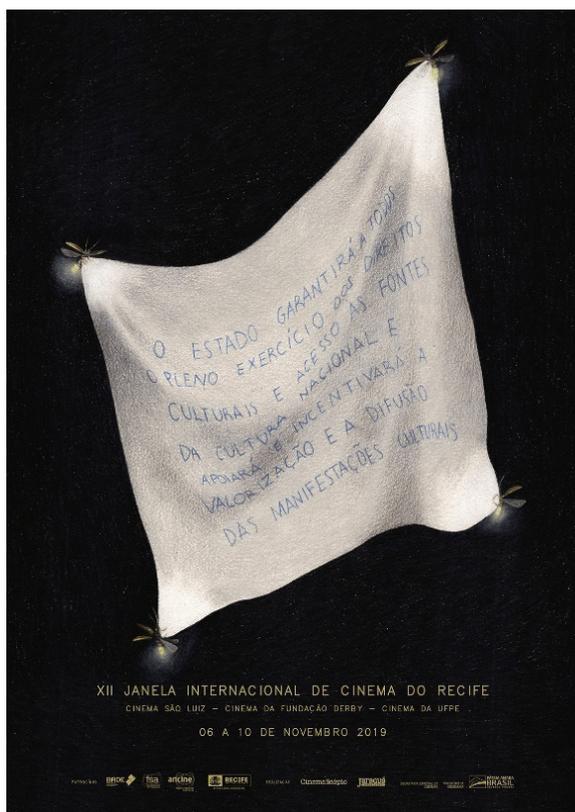


Figura 1 - Cartaz da edição de 2019 do Janela Internacional de Cinema do Recife, assinado pela artista Clara Moreira

O cartaz da edição de 2019 do Janela de Cinema (fig. 1), assinado pela artista Clara Moreira, apresenta o Artigo 215 da Constituição Federal Brasileira em vigor: “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. O cartaz sintetiza de forma efetiva todo o contexto que envolve os cortes nos apoios à cultura e a consequente busca por outras formas de financiamento, que se aplica tanto ao Janela de Cinema quanto a diversos outros eventos que tiveram se adaptar ou cancelar a edição de 2019, lembrando que esses apoios são direitos dos brasileiros.

2.2. Festival do Rio

O Festival do Rio acontece desde 1999 na cidade do Rio de Janeiro, na região Sudeste do Brasil. O evento surgiu em 1999 como resultado da fusão entre dois festivais de cinema já tradicionais, o Rio Cine Festival (1984) e a Mostra Banco Nacional de Cinema (1988). Entre 1999 e 2018, o Festival do Rio exibiu aproximadamente 8 mil filmes para um público de 5 milhões de espectadores. O evento ocupa uma posição de prestígio entre os festivais de cinema da América Latina e se revela crucial no mercado audiovisual brasileiro. Compõem o Festival do Rio a mostra competitiva *Première Brasil*, uma importante plataforma de lançamento de longas-metragens brasileiros, o *RioMarket*, área profissional que conta com debates, *materclasses* e reunião de negócios, além de mostras paralelas, sessões especiais, atividades formativas e pré-estreias de grandes lançamentos internacionais e filmes da temporada de prêmios.

“O Festival do Rio se consolidou, ao longo de muitas edições, como uma importante referência como festival de cinema e mercado de audiovisual na América Latina. Fruto da junção de dois eventos nos anos 80, ele nasce da convicção de que fazer um grande festival de cinema – com prestígio internacional – seria o maior instrumento para abrir o Brasil ainda mais para o cinema do mundo e construir bases cada vez mais sólidas para o mercado audiovisual brasileiro e seus talentos.” (*Benfeitoria – Festival do Rio*, 2019)

A edição de 2018 do Festival do Rio ainda contou com o patrocínio da Petrobras, no valor de R\$750 mil [cerca de 110 mil Euros], e teve um orçamento de R\$4,5 milhões [cerca de 650 mil Euros]. Ainda assim, houve dificuldades com apoios e patrocinadores e a edição precisou ser adiada e encolhida em relação às anteriores. Em 2019, ano em que a Petrobras encerrou de vez o patrocínio a eventos culturais, o evento encarou a possibilidade de cancelamento e recorreu ao financiamento coletivo como forma de levantar fundos, ao mesmo tempo em que buscava patrocínios para um orçamento de R\$4 milhões [cerca de 590 mil euros] (LEVIN, 2019).

No dia 12 de setembro, o Festival do Rio anunciou em suas redes sociais a possibilidade de cancelamento da edição de 2019 por falta de patrocínio. Uma semana depois, em 19 de setembro, foi anunciada e teve início a campanha de *crowdfunding* na plataforma Benfeitoria. A campanha aconteceu entre 19 de setembro e 28 de outubro de 2019, com contribuições com recompensas que iam de R\$20 a R\$50 mil [cerca de 3 a 7,5 mil Euros]. As recompensas incluíam o nome do apoiador no catálogo e *website* do festival, diversos artigos de *merchandising* com a marca do festival, como imã de geladeira, caneca, cartaz, camiseta, bolsa, convites para sessões e demais atividades da programação. A primeira meta, que precisava ser alcançada para o recebimento do montante, era de R\$500 mil [cerca de 75 mil Euros]. Havia outras duas metas, nos valores de R\$800 mil e R\$1,2 milhão [cerca de 120 a 180 mil Euros]. A cada uma das metas estava atrelada uma versão diferente do festival, onde variavam o número de filmes e salas de cinema que fariam parte da edição (fig. 2).



Figura 2 - Metas da campanha de crowdfunding do Festival do Rio na plataforma Benfeitoria.

A campanha arrecadou um valor total de R\$616.446 [cerca de 92 mil Euros] através de 1.820 doações, alcançando uma média de R\$338 [cerca de 50 Euros] por doação. Inicialmente prevista para acontecer entre 7 e 17 de novembro, o festival foi adiado para 9 a 19 de dezembro de 2019. Numa publicação em seu *website* oficial, o Festival do Rio anunciou as novas datas, o sucesso da campanha de financiamento coletivo e da arrecadação de patrocínios:

“Queremos agradecer profundamente aos “benfeitores” do Festival do Rio, que fizeram contribuições no financiamento coletivo. Estamos a pouco de vencer a primeira meta e partindo para a segunda meta de R\$800 mil. A adesão de parceiros e apoiadores nos permitirá realizar o Festival do Rio.” (*Festival do Rio – Nova data do Festival do Rio*, 2019)

Segundo as informações divulgadas por veículos de mídia, o orçamento da edição de 2019 do Festival do Rio foi de R\$4 milhões [cerca de 600 mil Euros]. Sendo assim, o valor arrecadado na plataforma Benfeitoria corresponde por aproximadamente 15,5% do orçamento divulgado.

Ao menções ao contexto sócio-político-histórico nos textos do Festival do Rio são ainda mais sutis se comparados ao Janela de Cinema. Isso pode se explicar pela diferença de escala e abordagem do festival: menor e mais próximo do público, o Janela de Cinema de cinema fala mais aberta e diretamente com este, enquanto o Festival do Rio, amplamente maior e mais abrangente, assume postura mais institucional e conservadora. Nos trechos em que há referências ao contexto, a abordagem ainda é parecida: ameaça de cancelamento (“corremos o risco de não existir neste ano”, “corremos o risco de quebrar essa trajetória”), o reforço na ideia de construção de uma rede de pessoas e na relação do festival com colaboradores e público (“comunhão dos muitos, dos diferentes e dos iguais”, “todos nós”, “uma enorme família, você é parte dela”), e citações à contemporaneidade e ao ano de 2019 que trazem a contingência subtendida (“este ano”, “um ano diferente”, “um ano em que o Festival do Rio existe pelo apoio de muitos”).

Conclusões

As campanhas de *crowdfunding* do Janela de Cinema e do Festival do Rio adotaram discursos parecidos em seu apelo por apoio, porém com abordagens ligeiramente distintas. O anúncio do possível cancelamento dos eventos surge como um alerta para as consequências práticas das mudanças nas políticas públicas de apoio às artes e à cultura pelo governo federal. Em seguida, o foco foi o histórico dos eventos e sua importância para o mercado

audiovisual, a comunidade local, as conquistas e sua relação com o público. Outro aspecto fortemente abordado nas duas campanhas foi a papel dos festivais de cinema na cadeia produtiva do audiovisual, a defesa da rede de festivais de cinema do Brasil e a afirmação desses eventos como espaço de resistência cultural e política – com o cinema e os festivais de cinema sendo atacados e ameaçados pelo governo federal, apoiar, suportar e participar desses eventos se torna um ato político. Finalizando com uma *call to action*: contribua, apoie, compartilhe, participe – atos que em 2019, em consequência do contexto sócio-político-histórico e do discurso adotado pelos festivais analisados, se tornam militância/ativismo.

As menções ao contexto sócio-político-histórico são feitas com sutileza por ambos os festivais, por mais que o texto do Janela de Cinema seja mais transparente e objetivo e o do Festival do Rio mais institucional. Porém, mesmo sendo essa a abordagem, as menções engatilham a contingência no público, bombardeado diariamente por notícias e conteúdos sobre o desmonte das políticas públicas de apoio à arte e à cultura e ataques ao cinema brasileiro.

Diversos aspectos das campanhas de *crowdfunding* e das circunstâncias que permearam a realização da edição de 2019 dos eventos abordados contribuem para um reforço no *branding* da marca de cada festival e os aproximam de seus públicos: a possibilidade de cancelamento e a valorização do histórico dos festivais, a valorização da relação dos festivais com o público, as recompensas que carregam a marca dos festivais, o fato de que apoiar e participar destes eventos se tornam atos políticos, o alto número de compartilhamentos e engajamentos nas redes sociais atrelados à estas campanhas.

Os eventos analisados neste trabalho são festivais de cinema tradicionais e importantes no Brasil, porém com perfis muito diferentes. Esse contraste entre os festivais pode ser percebido ao comparar os vídeos de cada campanha: enquanto o Janela de Cinema foca no aspecto popular do festival e sua

relação com o público, o Festival do Rio destaca publicações sobre o evento na mídia, imagens de celebridades, sua importância no lançamento de filmes.

Localizada em Pernambuco, no Nordeste do Brasil, Recife é um importante polo cinematográfico brasileiro e o cinema pernambucano se desenvolve com características e autores próprios dentro do cenário nacional. Apesar deste contexto, ainda há uma grande diferença na escala da produção pernambucana e/ou nordestina em contraste com a produção da região Sudeste, que centraliza boa parte da população e das riquezas do Brasil, assim como sua produção audiovisual. Apropriando-se dessa contingência, o Janela de Cinema abraça essas características e apresenta um perfil intimista, mais acessível, popular e próximo do público, com uma programação cuja curadoria tem foco experimental e alternativo para as mostras competitivas nacional e internacional e exibições especiais de clássicos e lançamentos que ocupam salas de cinema alternativas da cidade.

O Festival do Rio acontece em maior escala e é mais antigo, realizado num dos mais conhecidos cartões-postais do mundo e, ao lado de São Paulo, umas das cidades de maior concentração da atividade audiovisual no Brasil. Sua programação também conta com mostras competitivas nacionais e internacionais e diversos lançamentos e pré-estreias de esperados filmes, nacionais e internacionais. É, muitas vezes, usado de palco para o lançamento comercial desses filmes no Brasil, com a presença de celebridades, entrevistas e *premières* com tapete vermelho. Também é muito celebrado pela indústria, por sua programação voltada ao mercado e pela forma ampla como movimenta os negócios e promove *networking*.

A porcentagem do valor arrecado via *crowdfunding* é parecida nos dois casos (aproximadamente 13% para o Janela de Cinema e aproximadamente 15,5% para o Festival do Rio), o que mostra que a função dessas campanhas vai além da arrecadação em si: são estratégias eficazes de mobilização e fidelização do público, engajamento online e presença na mídia. Mesmo que as contribuições em dinheiro sejam o principal objetivo, os compartilhamentos

e o engajamento online que surgem das campanhas de financiamento coletivo também se revelam cruciais. O fato de que o país e sua população polarizada se encontram num momento muito sensível para as temáticas social e políticas também amplificam o envolvimento do público com as campanhas e os festivais.



Figura 3 - Captura de tela de publicação no Twitter da marca dobem. Fonte: <https://twitter.com/dobem/status/1176246433030266880>

Um exemplo interessante do apelo provocado pela situação de incerteza dos festivais é o apoio da marca de sucos dobem ao Festival do Rio. A marca, que tem o Rio de Janeiro e o espírito carioca como importantes aspectos da sua identidade, contribuiu com o festival com uma cota de patrocínio que dependia do engajamento do público: através de uma publicação no Twitter (fig. 3), foi divulgado que a empresa contribuiria com R\$1 para cada vez que a publicação fosse compartilhada, sendo o limite para o apoio o valor de R\$50 mil. A publicação também destaca que o público também poderia ajudar através do *crowdfunding*, disponibilizando o endereço para a campanha. A publicação teve aproximadamente 3 mil compartilhamentos.

O sucesso das campanhas de *crowdfunding* fortalece as marcas de ambos os festivais diante dos patrocinadores, pois prova sua capacidade de engajamento da sua presença online, a fidelidade e o envolvimento do seu público. Alcançar uma meta é resultado de um dedicado trabalho nas redes sociais durante o período da campanha, aliado à uma intensa presença nos veículos de mídia. Os eventos utilizam abordagens e linguagens diferentes dependendo da mídia e do público a quem comunicam: nas redes sociais, falando diretamente com o público, o apelo é maior – há mais destaque para as dificuldades enfrentadas e ao possível do evento; nos textos oficiais dos *websites* e das campanhas de *crowdfunding*, as menções às dificuldades são mais leves, enquanto se exalta a história e as conquistas dos festivais e sua relação com o público; já nas peças visuais como cartazes e vídeos, o apelo ao público é mais forte e direto.

Analisando estes casos, é possível perceber caminhos que festivais de cinema e eventos culturais podem seguir como forma de continuar existindo apesar da ofensiva política anticultural que marca essa nova fase no Brasil. Apesar de, como cita o cartaz do Janela de Cinema, esses apoios serem direitos constitucionais do brasileiro, o estreitamento das relações com o público e patrocinadores e uma parcial independência do apoios públicos (principalmente os provenientes do governo federal) fortalecem os eventos e demonstram sua força e importância no cenário.

Este texto é derivado da investigação intitulada “*Cinema político e a história do tempo presente: as obras, os realizadores e o público no Brasil pós-2016*”, realizada no âmbito do doutoramento em Media Artes. Numa próxima fase, serão analisadas as edições 2019 destes festivais, buscando perceber de que formas os discursos apresentados nas campanhas de *crowdfunding* se replicaram na programação, em falas e ações durante a realização dos eventos, e a presença de filmes politizados na curadoria e nas premiações.

Referências bibliográficas

- Benfeitoria: Festival do Rio* (2019). Disponível em: <<https://benfeitoria.com/festivaldoriorio>>. Acesso em 31 de Outubro de 2020.
- Benfeitoria: Janela Internacional de Cinema do Recife* (2019). Disponível em: <<https://benfeitoria.com/janeladecinema>>. Acesso em 31 de Outubro de 2020.
- COMILLI, J. L. & NARBONI, P. (1970). “CINEMA/IDEOLOGIA/CRÍTICA”, in *O Tempo e o Modo*, Nova Série, N.º 75, 41-48.
- DE VALCK, M. (2007). *Film Festivals: from Europeana geopolitics to Global cinephilia*. Amesterdão: Amsterdam University Press.
- FERREIRA, M. M. (2018). “Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a historiografia no Brasil”, in *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, 80-108.
- FERRO, M. (1992). *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Festival do Rio: Catálogo Festival do Rio 2019* (2019). Disponível em <https://festivaldoriorio.s3.amazonaws.com/2019/catalogo/baixa_Catalogo_festivaldoriorio.pdf>. Acesso em 31 de Outubro de 2020.
- Festival do Rio: Nova data do Festival do Rio 2019* (2019). Disponível em: <<http://www.festivaldoriorio.com.br/br/noticias/nova-data-do-festival-do-rio-2019>>. Acesso em 31 de Outubro de 2020.
- FIORATTI, G. (2020). “Dinheiro represado por governo Bolsonaro poderia salvar o cinema da extinção”, in *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/05/verba-represada-por-governo-bolsonaro-salvaria-o-cinema-da-extincao.shtml>>. Acesso em 31 de Outubro de 2020.
- FSA: Fundo Setorial do Audiovisual (s.d.). Disponível em: <<https://fsa.ancine.gov.br/>>. Acesso em 31 de Outubro de 2020.
- Janela Internacional de Cinema do Recife: Boas notícias para o Janela de Cinema*. (2019). Disponível em: <<http://www.janeladecinema.com.br/2019/10/29/boas-noticias>>. Acesso em 31 de Outubro de 2020.

- LEVIN, T. (2019). “Sem verba, Festival do Rio investe em *crowdfunding*”, in *Meio e Mensagem*. Disponível em: <<https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/09/19/sem-verba-festival-do-rio-investe-em-crowdfunding.html>>. Acesso em 31 de Outubro de 2020.
- MEIRELES, M. (2019). “Petrobras corta patrocínio de festivais de cinema, música e teatro”, Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/04/petrobras-corta-patrocinio-de-festivais-de-cinema-musica-e-teatro.shtml>>. Acesso em 31 de Outubro de 2020.

MELANCOLIA DE ESQUERDA NO BRASIL PÓS-2016: O CASO DO FILME *OS SONÂMBULOS*, DE TIAGO MATA MACHADO

Wallace Andrioli Guedes¹

Resumo: O presente trabalho analisa o longa-metragem ficcional *Os Sonâmbulos* (2018), do realizador mineiro Tiago Mata Machado, a partir de uma perspectiva que privilegia a *melancolia de esquerda* como postura recorrente no cinema político brasileiro pós-2016. São mobilizados aqui, para efeito de comparação, dois outros filmes desse período: *Era uma Vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, e *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa.

Desde o período do processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, que transcorreu entre dezembro de 2015 e agosto de 2016, os apoiadores do governo buscaram caracterizar tal processo como um golpe de Estado e aproximá-lo da deposição de João Goulart em 1964, que deu início a uma ditadura militar de 21 anos. Considerando esse movimento, o presente trabalho também toma como referências filmes políticos brasileiros da segunda metade da década de 1960, que reverberaram, numa chave melancólica, o golpe então sofrido pelas esquerdas. São eles: *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *A Vida Provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite.

1. Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil.

Essas comparações permitem compreender até que ponto existe uma continuidade na representação da derrota política no cinema brasileiro de esquerda, bem como eventuais rupturas. A hipótese é que *Os Sonâmbulos* e *Democracia em Vertigem*, organizados a partir de olhares de classe média, são filmes mais próximos desses três exemplares do Cinema Novo, enquanto *Era uma Vez Brasília*, apesar de também melancólico, propõe outro tipo de representação, associada à condição periférica perene de seus personagens e de seu próprio realizador.

Palavras-chave: Melancolia de Esquerda; Cinema político; Classe Média; Cinema Novo.

1. Os dois golpes (1964 e 2016) e o cinema

Nos últimos dias de março e nos primeiros de abril de 1964, o governo constitucional de João Goulart, presidente desde a renúncia de Jânio Quadros em agosto de 1961, foi derrubado por um golpe civil-militar. Lideranças políticas – como os governadores de Minas Gerais, Magalhães Pinto, de São Paulo, Adhemar de Barros, e da Guanabara, Carlos Lacerda – e organizações da sociedade civil se articularam a setores das Forças Armadas para encerrar a experiência trabalhista no poder.

Apesar de ter existido algum esforço de legitimação do golpe pela implicação de instituições da democracia, como o Congresso Nacional (que declarou oficialmente a vacância da Presidência da República em 2 de abril) e o Supremo Tribunal Federal (que deu posse ao mandatário interino Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara dos Deputados), seu caráter violento e arbitrário não chegou a ser totalmente escamoteado. Tomavam-se medidas extremas contra o regime democrático para na verdade protegê-lo de uma muito alardeada ameaça comunista, supostamente infiltrada no governo de Goulart. Alguns dias depois, com a decretação do primeiro Ato Institucional, os militares assumiram as rédeas do processo e explicitaram a ruptura com qualquer aparência de legalidade (FICO, 2014).

Quando do golpe contra Goulart, o cinema brasileiro vivia uma espécie de esplendor estético e político. Filmes como *O Pagador de Promessas* (1962),

de Anselmo Duarte, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Cafajestes* (1962) e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, eram exibidos e premiados em alguns dos mais importantes festivais de cinema do mundo.² Filmes icônicos da primeira fase do movimento conhecido como Cinema Novo.

Engajados no esforço de produzir um cinema moderno – em diálogo com correntes internacionais como o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa – que tratasse dos problemas sociais do país (miséria, desigualdades, relação do povo com a religião e com o poder, o choque entre campo e cidade, o papel da classe média na sociedade, entre outros), os diretores do Cinema Novo produziram filmes de envolvimento político com a realidade brasileira. Havia em obras como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Barravento*, *Os Fuzis* e *Vidas Secas*, por exemplo, certo desejo político de mudança, uma esperança depositada na força transformadora dos grupos explorados e miseráveis. “O sertão vai virar mar, o mar virar sertão”, cantavam os versos otimistas que encerravam *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, enquanto os personagens de Yoná Magalhães e Geraldo Del Rey corriam rumo ao mar.

Essa produção cinematográfica politizada e posicionada à esquerda no campo político brasileiro da época sentiu os impactos do golpe de 1964. Os cinemanovistas logo trataram de tematizar, com lamento e desilusão, a derrota sofrida, em filmes como *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *A Vida Provisória*, de Maurício Gomes Leite. Surgiram aí as primeiras representações cinematográficas da ditadura militar, mesmo que por vezes recorrendo a alegorias (caso do filme de Glauber).

Reeleita em 2014, a presidente Dilma Rousseff encontrou grandes dificuldades para governar já no ano seguinte, resultantes de uma oposição fortalecida

2. *O Pagador de Promessas* venceu o prêmio principal do Festival de cinema de Cannes, na França, em 1962, a Palma de Ouro; *Vidas Secas* ganhou o prêmio da crítica no Festival de Cannes de 1964 e foi indicado à Palma de Ouro; *Os Fuzis* ganhou o prêmio de melhor diretor no Festival de cinema de Berlim, na Alemanha, em 1964, enquanto *Os Cafajestes* foi indicado ao prêmio principal do mesmo festival em 1962; assim como *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foi indicado à Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1964. (Internet Movie Data Base, em linha)

pelo processo eleitoral acirrado, que abriu espaço para a emergência de discursos mais agressivos contra a governante e seu partido (o PT). No início de 2015, a eleição do novo presidente da Câmara dos Deputados foi uma demonstração dessa força, com a vitória do conservador Eduardo Cunha, outrora aliado do governo, mas desafeto do Partido dos Trabalhadores. Após meses de tensões, Cunha rompeu oficialmente com Dilma e o PT no final de 2015 e aceitou um dos muitos pedidos de *impeachment* feitos na esteira das manifestações que tomaram as ruas do país ao longo do ano.

Nos primeiros meses de 2016, o rito do *impeachment* seguiu conforme previsto na Constituição, mas a justificativa para o processo sempre soou frágil demais, bem como as motivações para o aceite do pedido por Cunha. Dilma foi afastada da Presidência da República em maio, após votações na Câmara (com direito a discursos infames dos parlamentares, reproduzidos em alguns dos filmes aqui citados) e no Senado Federal, e definitivamente impedida em agosto. O PT e seus aliados (outros partidos de esquerda e movimentos sociais, sobretudo) sempre chamaram de golpe o *impeachment* da presidente.

É possível dizer que o cinema brasileiro (não só o político) vivia novo esplendor quando da derrubada de Dilma. São sintomas disso o incremento da produção desde a década de 1990 (após um período de profunda crise decorrente do encerramento das atividades da empresa estatal Embrafilme, pelo governo Collor), sua diversificação regional, com cada vez mais filmes sendo realizados fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, os vários êxitos de bilheteria de obras nacionais, algumas verdadeiros fenômenos culturais – como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, e *Tropa de Elite* (2007) e sua continuação, de 2010, ambos dirigidos por José Padilha –, e a crescente visibilidade internacional, com participação em festivais e premiações de diferentes países.³

3. Para citar exemplos restritos aos anos 2000 e 2010: *Cidade de Deus* foi exibido fora de competição mas com enorme sucesso no Festival de Cannes e recebeu 4 indicações ao Oscar; *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, *Linha de passe* (2008), de Walter Salles e Daniela Thomas, e *Aquarius* (2016), de Kleber Mendonça Filho, competiram pela Palma de Ouro em Cannes, sendo o último premiado na categoria melhor atriz (Sandra Corveloni); *Madame Satã* (2002) e *O abismo prateado* (2011), ambos de Karim Ainouz, *Cidade Baixa* (2005), de Sérgio Machado, e *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Mar-

O primeiro filme a reverberar o impacto dos acontecimentos políticos de 2016 foi *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, sobretudo por sua equipe de produção ter se manifestado publicamente, no tapete vermelho do Festival de Cannes, contra o *impeachment* de Dilma, denunciando a ocorrência de um golpe de Estado no Brasil. O próprio mote do filme, aliás, foi aproximado da situação da presidente impedida, já que tanto a protagonista Clara (Sônia Braga) quanto Dilma são mulheres de meia idade encurraladas por um poder essencialmente masculino e capitalista que pretende tirá-las de onde estão.

Mas foi a partir do ano seguinte que de fato começaram a ser lançadas obras que se referiam abertamente à derrubada de Dilma e ao novo momento político pós-governos do PT. São os casos dos documentários *O processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, *Excelentíssimos* (2018), de Douglas Duarte, e *Democracia em Vertigem* (2019), de Petra Costa, e dos ficcionais *Era uma Vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, e *Os Sonâmbulos* (2018), de Tiago Mata Machado. Os três últimos serão analisados em seção posterior do presente artigo.

2. Melancolia de esquerda no Cinema Novo pós-1964

O enredo de *O Desafio* acompanha o jornalista de esquerda Marcelo (Oduvaldo Viana Filho), que experimenta duas crises simultâneas: uma amorosa, já que mantém relacionamento com Ada (Isabela), mulher casada com um industrial apoiador do golpe de 1964, e outra política, dada a ressaca que acomete os setores progressistas da sociedade brasileira após a derrubada de João Goulart. Tal ressaca tem a ver não apenas com a derrota, mas também com o fato dela ter se dado sem maiores resistências, sem que as esquerdas fossem capazes de uma real articulação contra as forças golpistas. Marcelo, então, questiona o seu lugar e o de sua classe na luta pela

celo Gomes, competiram em mostras paralelas desse mesmo festival; *Tropa de Elite* venceu o Festival de Berlim, do qual participou, no ano anterior, *O Ano Em Que Meus Pais Saíram de Férias* (2007), de Cao Hamburger; também competiram em Berlim *Praia do Futuro* (2014), de Aïnouz, e *Hoje Eu Quero Voltar Sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro, esse último em mostra paralela; *O céu de Suely* (2006), de Aïnouz, competiu em mostra paralela do Festival de Veneza; *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, foi eleito um dos 10 melhores filmes do ano pelo New York Times; *Que Horas Ela Volta?* (2015), de Anna Muylaert, foi exibido e premiado no Festival de Sundance.

transformação da sociedade. Reflete com amargura sobre a paralisia vista em 1964 enquanto age de forma semelhante, vagando de um lado para o outro sem saber que rumo tomar.

Já *Terra em Transe* se passa no fictício país de Eldorado e é protagonizado pelo poeta e jornalista de esquerda Paulo Martins (Jardel Filho). O filme acompanha a ascensão e queda de um político progressista, Vieira (José Lewgoy), apoiado por Paulo e derrubado pelas forças conservadoras lideradas por Porfírio Diaz (Paulo Autran). Esse processo político guarda, claro, semelhanças com o ocorrido no Brasil três anos antes: *Terra em Transe* busca, por vias alegóricas, interpretar a crise do “populismo”⁴ que levou à queda de Goulart e ao golpe civil-militar.

Paulo Martins também é, como o Marcelo de *O Desafio*, um personagem em crise. Ela tem início na ruptura com Diaz, seu antigo mentor político, e segue na construção da aliança que permite a candidatura de Vieira, que carrega uma série de tensões decorrentes sobretudo do sufocamento de demandas populares (manifesto especialmente na cena mais famosa do filme, em que Paulo tapa a boca de um líder sindical num comício), e no golpe que derruba esse último do poder e lança o protagonista numa encruzilhada. Ao final, o poeta/jornalista tem que lidar com o fracasso de suas crenças e traçar novos rumos em meio a uma derrota acachapante.

A Vida Provisória, por fim, narra a história de Estevão (Paulo José), outro jornalista de esquerda que sofre com o novo momento político do Brasil. Ele mantém um caso amoroso com Paola (Dina Sfat), mulher casada que está prestes a migrar com o marido para a Europa. Estevão trabalha num grande jornal conservador do Rio de Janeiro, o que acentua sua crise de identidade num contexto de autoritarismo de direita. A partir de certo ponto, ele se envolve numa trama investigativa sobre planos do governo de entregar a riqueza mineral do país a uma empresa multinacional. Engajado na revelação de tais planos, Estevão passa a ser perseguido por agentes da repressão enquanto viaja para Belo Horizonte e Brasília.

4. Sobre os debates e polêmicas em torno da categoria populismo cf. FERREIRA, 2010.

Os três filmes reverberam com melancolia os acontecimentos políticos recentes do país. *O Desafio*, nas palavras de Carvalho (2006: 300), era “o grito sufocado na garganta dos que viram seus projetos artísticos e individuais abalados por um regime militar”, um filme feito no calor do golpe, uma tentativa desesperada de expressar o horror diante do ocorrido. Já *Terra em Transe* almejava, com um pouco mais de distanciamento temporal, entender o desenho político daquela sociedade que parecia, aos artistas/intelectuais de esquerda, prometer a Revolução, mas entregava um golpe de Estado conservador. Ao acompanhar as disputas políticas do imaginário país Eldorado, vulgo Brasil, pelos olhos de um jornalista e poeta de esquerda, Glauber apontou seu devastador arsenal crítico não só para as elites golpistas de direita, mas também para a própria esquerda, com seus intelectuais indecisos e políticos demagógicos. Estava feita a crítica do dito populismo e da cultura nacional-popular de esquerda na qual o próprio Cinema Novo se inserira no início da década de 1960. Conforme afirma, novamente, Carvalho (2006: 301),

“*Terra em Transe* é um filme político, que expressa uma determinada reação da geração cinemanovista diante do triunfo da direita no país com o golpe militar de 1964 (...). Com estética inovadora no cinema brasileiro, o filme propõe uma análise daquele momento de perda de ilusões, superação de certa ingenuidade política, questionamento das potencialidades revolucionárias do povo, antecipando também o processo que levaria ao fechamento completo do regime a partir de dezembro de 1968.”

Como representantes legítimos do Cinema Novo brasileiro, esses três filmes têm características estéticas bastante modernas. *Terra em Transe* possui narrativa fragmentada, descontínua, com rupturas internas que materializam em imagem a agonia de seu protagonista. Como aponta Carvalho (2006: 301),

“O filme (...) seria mais uma expressão poética do que ficcional, pois sua narrativa rompe com a linearidade, evitando a cronologia. Em sua estrutura livre, cada sequência é um bloco isolado, narrado em esti-

los diversos, que procura analisar um aspecto desse tema complexo. Usando o delírio verbal de um poeta que está morrendo, vítima da polícia/política, *Terra em Transe* é a história do ápice de uma revolução frustrada.”

O Desafio, ainda que não seja fragmentado como o filme de Glauber Rocha, aposta em clima introspectivo, intimista, de reflexão melancólica e amargurada do papel do intelectual de esquerda na sociedade brasileira pré e pós-golpe de 1964. O filme de Saraceni se estrutura sobre longas sequências com poucos cortes, nas quais os diálogos são, muitas vezes, filmados em plano geral durante a maior parte do tempo, evitando a lógica do campo/contracampo.⁵

Em *A Vida Provisória*, salta aos olhos a decupagem de algumas cenas de diálogo entre Estevão e Paola, que claramente remetem à estética da *Nouvelle Vague*, a momentos célebres de *Acossado* (*A bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard, protagonizados por Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg. Num quarto como o de Belmondo e Seberg, os personagens de *A Vida Provisória* têm a dinâmica de suas conversas interrompida, adiantada, reconfigurada pelo uso de *jump cuts*. A opção por enquadramentos que fogem da lógica do campo/contracampo e a semelhança entre alguns assuntos (o anúncio da gravidez) e gestos (a mulher colocando um disco na vitrola) reforçam essa aproximação, ainda que o tom adotado por Gomes Leite seja bem mais grave, distante da jocosidade de Godard.

Essa modernidade também ganha corpo na fragmentação da narrativa e no uso estrutural da metalinguagem.⁶ A história contada em *A Vida Provisória* é apresentada pela narração – espécie de voz onisciente que, na verdade, em outros momentos dá lugar a outras vozes: a do próprio protagonista e a de sua ex-namorada, Lívia (Joana Fomm) – como representação fílmica cons-

5. “O ‘contracampo’ é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’” (AUMONT & MARIE, 2003: 61-62).

6. A respeito da metalinguagem, Luiz Carlos Oliveira Junior (2013: 108) chama atenção para uma “ideia motriz do cinema moderno, que diz que todo filme é um documentário sobre sua própria filmagem”.

truída por amigos de Estevão após sua morte, a partir de anotações que ele deixou para a realização de um filme autobiográfico. Um filme incompleto a partir de notas incompletas,⁷ como ressalta o narrador (e, posteriormente, o próprio Estevão, ao dizer a Paula como seria a história dos dois no cinema), por se tratar, na verdade, da biografia de uma vida interrompida pela violência politicamente motivada. O filme visto é, portanto, reconhecido como tal, como encenação cinematográfica.

Por fim, há a temática do enfrentamento direto ao arbítrio e do sacrifício, também presente, ainda que de formas distintas, nos três filmes. No caso de *O Desafio*, a opção de Marcelo pela luta armada é uma possibilidade apontada, mas não explicitada, pela narrativa – e reforçada pela música escolhida por Saraceni para encerrar seu filme, retirada da peça teatral *Arena Conta Zumbi*.⁸ Conforme destaca Mônica Brincalpe Campo (2011: 252),

“Marcelo talvez veio a pegar uma metralhadora, como Paulo Martins o fez em *Terra em Transe*, ou tornou-se guerrilheiro, como o padre em *Quarup* [romance de Antonio Callado, adaptado para o cinema por Ruy Guerra em 1989] ou o intelectual em *Pessach* [romance de Carlos Heitor Cony], mas essa opção veio em momento posterior ao deste filme. Alternativas que estavam ainda sendo formuladas e discutidas, por isso não se pode obter clareza de posição neste filme.”

7. Segundo Dominique Païni (1985 apud OLIVEIRA JUNIOR, 2013: 107), a noção de “inacabamento” ocupa lugar de destaque na arte moderna: “A noção de inacabamento me parece uma das angústias comuns aos maiores inventores de formas deste século (...) De Mallarmé a Nietzsche, de Cézanne a Pollock, de Artaud a Guyotat, a sensação de *acabamento* de uma obra, a evidência de harmonia ligada à sua *finitude* e a necessidade social de *terminar* foram despedaçadas, voluntariamente ou involuntariamente.”

8. *Arena Conta Zumbi* é um musical escrito por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal em 1965, com música de Edu Lobo. *O Desafio* é encerrado com a canção “Tempo de guerra”, cuja letra, na versão da peça, diz: “*Eu vivo num tempo de guerra/ Eu vivo num tempo sem sol/ Só quem não sabe das coisas/ É um homem capaz de rir./ Ai triste tempo presente/ em que falar de amor e flor/ é esquecer que tanta gente/ tá sofrendo de dor./ Todo mundo me diz/ que devo cume e bebê/ mas como é que eu posso comer/ mas como é que eu posso beber/ se eu sei que estou tirando/ o que vou comer e beber/ de um irmão que está com fome/ de um irmão que está com sede/ de um irmão./ Mas mesmo assim eu como e bebo./ Mas mesmo assim, essa é a verdade./ Dizem crenças antigas/ que viver não é lutar./ Que sábio é o que consegue/ ao mal com o bem pagar./ Quem esquece a própria vontade,/ quem aceita não ter seu desejo/ é tido por todos um sábio./ É isso que eu sempre vejo/ é a isso que eu digo Não!/ Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso brigar/ Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar./ CORO: É um tempo de guerra, é um tempo sem sol./ Sem sol, sem sol, sem dó./ E você que me prossegue/ e vai ver feliz a terra/ lembre bem do nosso tempo,/ deste tempo que é de guerra./ É um tempo.../ Veja bem que preparando/ o caminho da amizade./ Não podemos ser amigos/ Ao mal vamos dar maldade/ É um tempo.../ Se você chegar a ver/ essa terra da amizade,/ onde o homem ajuda o homem,/ pense em nós só com bondade./ É um tempo.../ Essa terra eu não vou ver!” [grifos ausentes no original].*

Se Marcelo caminha, desiludido com a política nacional-popular, rumo à cidade no final de *O Desafio*, deixando em aberto o caminho seguido a partir dali, Paulo Martins anuncia claramente a necessidade da luta armada, ao surgir agonizante de metralhadora em punho no plano que encerra o filme de Glauber.⁹ Gestos que ecoariam décadas depois em *Os Sonâmbulos* e *Era uma Vez Brasília*, conforme discutido adiante.

Estevão assume uma postura confrontativa e de certa forma suicida no epílogo de *A Vida Provisória*, ao, após ser sequestrado e torturado por agentes da repressão, denuncia publicamente o ocorrido. Logo em seguida, o protagonista é sumariamente assassinado.

Em análise da melancolia de esquerda, o historiador italiano Enzo Traverso discute como ela se manifesta em alguns filmes europeus do século XX. Traverso estabelece uma relação ambígua com essa noção, considerando tanto a dimensão paralisante do comportamento melancólico, advinda do pensamento freudiano,¹⁰ quanto sua capacidade de gerar reflexões sobre as derrotas sofridas e uma postura de recusa do status quo. Para o historiador,

“Essa “tendência conservadora” também poderia ser vista como uma forma de resistência contra a renúncia e a traição. Uma vez que as utopias acabam, um luto bem-sucedido também poderia significar uma identificação com o inimigo: um socialismo perdido é substituído por um capitalismo aceito. Se não existe uma alternativa socialista, é inevitável que a rejeição ao socialismo real acabe se tornando uma aceitação desencantada do capitalismo de mercado, do neoliberalismo, e assim por diante. Nesse caso, a melancolia seria a obstinada recusa de qualquer compromisso com o sistema dominante” (TRAVERSO, 2018: 117-118).

9. Para Ismail Xavier (2012: 114), no entanto, não há por parte do protagonista de *Terra em Transe* uma valorização do gesto de pegar em armas enquanto tática política que conduzirá o povo de Eldorado à vitória contra as forças conservadoras. De acordo com tal autor, “Paulo quer a luta como ritual, sacrifício de sangue necessário à evolução da comunidade”.

10. Segundo Freud (1957 apud TRAVERSO, 2018: 114): “A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima que se expressa em autorrecriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição”.

Traverso ainda destaca, ao analisar filmes de esquerda como *A terra treme* (1948), de Luchino Visconti, *Queimada!* (1968), de Gillo Pontecorvo, e *Terra e liberdade* (1995), de Ken Loach, que as derrotas políticas muitas vezes alimentaram a utopia socialista, com essa sobrevivendo, nas narrativas de tais obras, ao fracasso de experiências revolucionárias ou de luta contra a opressão.

De fato, os protagonistas de *O Desafio*, *Terra em Transe* e *A Vida Provisória*, homens derrotados politicamente, melancólicos e errantes, recusam compromissos com o poder conservador estabelecido. Como dito anteriormente, Paulo Martins e Estevão assumem postura de confronto, se oferecendo em sacrifício, e Marcelo tem um final aberto, mas que pode indicar algum tipo de engajamento numa luta mais radical, que eventualmente também levaria a sua morte. Traverso se refere a esse tipo de representação em alguns dos filmes que analisa: em *Queimada!*, por exemplo, o martírio do protagonista revolucionário ganha destaque, servindo de inspiração para lutas futuras.

O problema nos casos dos três filmes brasileiros é identificar quem exatamente se inspiraria no sacrifício de seus protagonistas, já que Paulo, Marcelo e Estevão são homens isolados, desconectados das massas. *O Desafio* e *Terra em Transe* são inclusive explícitos na crítica dessa posição em que os personagens se encontram: na cena de encerramento do primeiro, Marcelo desce uma grande escadaria até o centro do Rio de Janeiro e, no caminho, encontra uma criança miserável, olha para ela com espanto e se afasta apressado; na já citada célebre sequência do comício no segundo, Paulo tapa a boca de Jerônimo, um líder sindical que tentava se manifestar, e, logo depois, outro popular é agredido e assassinado ao apresentar demandas que contradiziam a plataforma do candidato Vieira. O sacrifício de Paulo e a eventual radicalização de Marcelo parecem, portanto, soltas no ar, desprovidas de qualquer apelo aos continuadores da luta contra o arbítrio.

3. Melancolia de esquerda em *Os Sonâmbulos* e no cinema político pós-2016

Os Sonâmbulos acompanha um grupo de homens e mulheres que vivem em suspensão no contexto pós-2016. Apesar do filme não localizar cronologicamente seu enredo com clareza, há uma sequência específica em que um dos protagonistas recorta fotografias de jornais em que aparecem diversos personagens políticos desse momento: Michel Temer, vice-presidente de Dilma Rousseff que ascendeu ao poder com a derrubada dessa; Sergio Moro, então juiz federal responsável pela Operação Lava Jato, que prendeu vários políticos do PT, inclusive o ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva; Aécio Neves e José Serra, ambos senadores naquele momento e ex-candidatos à Presidência da República pelo Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), principal oponente eleitoral do PT; Gilmar Mendes e Alexandre de Moraes, ministros do Supremo Tribunal Federal historicamente ligados ao PSDB; a própria Dilma, numa cena em que ela recebe uma rosa de uma apoiadora; uma aglomeração de deputados na infame votação do *impeachment*; Donald Trump, presidente dos Estados Unidos, entre outros.

É com fotos de jornais que *Os Sonâmbulos* também inicia sua narrativa: os créditos de abertura transcorrem sobre imagens de repressão policial a manifestações durante a ditadura militar. A referência, portanto, é clara. A ponte entre passado e presente, golpes de 1964 e 2016, entre *O Desafio*, *Terra em Transe* e *A Vida Provisória* e o filme de Tiago Mata Machado é construída sem esforços mirabolantes.

Os personagens de *Os Sonâmbulos* formam o que chamam de “clube dos suicidas”. De fato, em mais de uma cena, algum deles vislumbra a possibilidade do suicídio, se atirando do alto de um prédio ou de um viaduto. Em seus discursos, verbalizam ideias de sacrifício por uma causa que nunca fica totalmente clara: eles são anarquistas (ao menos um, Frederico, é descrito dessa forma, mas também como portador de valores autoritários que o aproximam de um fascismo escamoteado)? Socialistas que viam avanços importantes nos governos petistas e agora experimentam a ressaca da

derrota de 2016? São de fato uma organização clandestina perseguida pelo governo (no epílogo, esses personagens estão asilados numa embaixada) ou essa perseguição é apenas uma hipérbole do filme para concretizar a sensação de melancolia e desesperança dos anos Temer (marcados também pela ascensão de Jair Bolsonaro a uma posição de protagonismo político, que o levaria, no final de 2018, à vitória nas eleições presidenciais)?

Na verdade, eles parecem movidos por uma espécie de niilismo, agem como uma força de destruição sem um projeto claro, como que esperando abrir caminhos para verdadeiras transformações no futuro, protagonizadas pelas próximas gerações. Numa sequência de *Os Sonâmbulos*, esses personagens são filmados marchando pela cidade vazia à noite, carregando tochas acesas, deixando pelo caminho um carro incendiado. Uma voz over os descreve da seguinte forma:

“Era um pequeno grupo de demolidores de mundo. Perdidos na multidão, mas ligados uns aos outros, viviam na solidão da clandestinidade, às voltas com suas contradições: amavam a vida humana, mas desprezavam a própria vida. *Estavam prontos ao sacrifício*. Pra eles o assassinato tinha se identificado com o suicídio. *Consideravam sua própria morte como um protesto contra um mundo de sangue e de lágrimas*. Não colocavam nenhuma ideia acima da vida, mas estavam dispostos a morrer pela ideia. *Uma ideia da qual nada sabiam, a não ser que era preciso morrer pra que ela existisse*. Morrer em nome dos homens do futuro. Morrer em nome da comunidade por vir. ‘Um dia lembrarão nossos nomes’, diziam. ‘Um dia seremos os pais fundadores. Somos os semeadores do vento. Um dia virá a tempestade. Começará então um redemoinho como jamais o mundo assistiu. Uma névoa espessa descera sobre o país, a terra há de chorar os seus antigos deuses. A grande noite!’”

A ideia de martírio, de sacrifício, portanto, presente em *Queimada!* e nos três filmes brasileiros dos anos 1960 analisados anteriormente, retorna aqui associada a uma luta mais abstrata, menos sólida ideologicamente. Como os intelectuais de esquerda de *O Desafio*, *Terra em Transe* e *A vida provisória*,

os personagens de *Os Sonâmbulos* sentem o impacto de um contexto político opressivo, em que a direita ascendeu ao poder, e passam a um comportamento melancólico e errante. São muitos os momentos em que Mata Machado enquadra os homens e mulheres de seus filmes caminhando pelas ruas, vagando sem um rumo definido.

E mesmo seus atos mais concretos são desprovidos de real impacto sobre o status quo. Eles agem sempre nas madrugadas, em ruas desertas ou dentro de apartamentos. Queimam um carro, uma bandeira, imagens de políticos recortadas de jornais. Estão totalmente desconectados da sociedade que os cerca.

A melancolia desses personagens reverbera não só os acontecimentos do Brasil a partir de 2016, mas um contexto mais amplo, pós-1989, em que a revolução e o comunismo desapareceram do horizonte de expectativas das esquerdas. Se, conforme Traverso (2018: 91-104), havia entre pensadores e militantes marxistas a certeza de, apesar das sucessivas derrotas acachapantes, estarem “a favor da história”, logo, servindo a uma luta destinada à “vitória final”, no momento presente, posterior à queda do Muro de Berlim e ao fim da União Soviética (1989-1991), essa certeza deixa de existir. Ainda que não explicitassem isso, mesmo os protagonistas de *O Desafio*, *Terra em Transe* e *A Vida Provisória* poderiam se ver dessa forma. Não é o caso dos homens e mulheres de *Os Sonâmbulos*.

Resta a eles a melancolia absoluta, a inação, o vazio. Diz Ruiz (Rômulo Braga), um dos membros do “clube dos suicidas”:

“Não há nada a reformar. Não há legalidade. Não há instituições. Apenas decretos arbitrários e um punhado de autoridades cruéis e vaidosas. Hipócritas em último grau. Somos um país provisório governado pelo grotesco. O país do futuro, com um imenso passado pela frente.”

Essa leitura extremamente crítica, pessimista, do Brasil mantém *Os Sonâmbulos* em diálogo direto especialmente com *Terra em Transe*. No momento da narrativa em que Ruiz diz essas palavras, ele está criando seu

mosaico de figuras grotescas nas paredes do apartamento em que mora, recortando e combinando as imagens de políticos que encontra nos jornais, de modo a torná-los monstruosos também na aparência. Esses homens surgem então deformados, desproporcionais. Caberiam na já citada sequência do comício do filme de Glauber, ao lado do senador que samba alucinadamente, ou na coroação de Porfírio Diaz após o golpe contra Vieira, quando o líder de direita é filmado em primeiríssimo plano, gargalhando e berrando a imposição de seu poder ao povo.

Um filme contemporâneo de *Os Sonâmbulos* que também evoca imagens de *Terra em Transe* é *Democracia em Vertigem*, documentário dirigido por Petra Costa. Nele também predomina um olhar melancólico, mas que delimita com maior precisão seu objeto: a narrativa trata da ascensão e da queda do PT, momentaneamente recuando até as décadas de 1950 e 1960, para se referir à força crescente das empreiteiras brasileiras (a família da diretora é dona de uma delas) e à ditadura militar, e avançando até a eleição de Bolsonaro, apresentada como o resultado do processo regressivo iniciado com o *impeachment* de Dilma.

Há algumas cenas específicas de *Democracia em Vertigem* que dialogam com essa representação grotesca do poder proposta por Glauber: aquelas que compõem a sequência da votação do *impeachment* na Câmara, desde a chegada dos deputados ao local, de braços dados, cantando palavras de ordem e carregando placas com a expressão “tchau, querida”, passando pelos parlamentares evangélicos rezando pelo Brasil, até as declarações de voto em si; as que introduzem Bolsonaro no filme, fazendo seu conhecido gesto com as mãos que emulam armas de fogo, tentando, junto a um colega de Parlamento, destruir um boneco do ex-presidente Lula vestido de presidiário, dizendo barbaridades à imprensa e apresentando seu gabinete decorado com fotografias dos presidentes da ditadura militar; e aquela logo após a posse de Temer como presidente interino, em que ministros e parlamentares, todos homens, adentram o Palácio da Alvorada em júbilo,

enquanto a voz over de Petra Costa narra uma retomada dos espaços de poder por eles. Diz a diretora-narradora:

“Essa noite, as regras do palácio são suspensas. É uma festa. A fauna do Planalto muda radicalmente em poucas horas. A chegada de Temer enche os corredores de representantes da direita do Congresso. Das bancadas do boi, da bala, da Bíblia. Esses homens entram ávidos pelos salões, depois de anos tendo que pedir permissão para entrar.”

Apesar da melancolia e do isolamento em que se encontram os personagens de *Os Sonâmbulos*, eles assumem, ao final, uma postura de vigília. “Não haverá um grande levante popular. Todos estão dormindo”, diz em determinado momento L. (Clara Choveaux), uma das protagonistas. Pouco depois, no encerramento do filme, ela diz a Ruiz, numa espécie de pesadelo desse último, que “alguém precisa vigiar”. A última cena de *Os Sonâmbulos* traz a personagem justamente nessa posição.

Há algo de patético aqui, que novamente remete a *Terra em Transe*. Esse gesto final de L., que se coloca como agente protetora da liberdade da sociedade que dorme, não é muito diferente de Paulo Martins em meio às dunas na cena derradeira do filme de Glauber: ferido de morte, metralhadora em punho, pose guerreira... Mas sem enfrentamento real, sem qualquer impacto no poder concreto de Diaz que permanece vigente. Isolados, L., Ruiz, Frederico e seus demais companheiros de “clube dos suicidas”, como também Paulo, vivem e morrem, sonham ou permanecem em vigília se autoludindo sobre a força que possuem.

É interessante, por fim, comparar a condição e os gestos desses personagens com os de *Era uma Vez Brasília*, de Adirley Queirós, outro filme político realizado sob o impacto de 2016. Esse último combina ficção-científica mambembe e cinema periférico para contar uma história ambientada no “ano zero pós-golpe”. Logo no início, parte do discurso de defesa de Dilma Rousseff no Senado é ouvido em *off*; pouco adiante, o mesmo procedimento introduz trechos da votação do *impeachment* Câmara; e, no epílogo, uma fala de Michel Temer é incorporada à narrativa, contrapondo ironicamente

suas palavras tanto ao futuro distópico do filme quanto à realidade externa a ele, marcada pela desesperança e pelo desmonte de toda uma rede de direitos construída nos anos de governo do PT.

O enredo acompanha um agente intergaláctico enviado a Brasília em 1959 para assassinar o então presidente do Brasil Juscelino Kubitschek. Mas, por um acidente, ele só chega no destino em 2016. Há no filme um conjunto de personagens periféricos, guerrilheiros da Ceilândia, cidade satélite de Brasília. Na cena final, eles se postam diante da câmera, armas em punho, como que convocando o espectador a resistir ao novo contexto político do país. Novamente o final de *Terra em Transe* (e, agora, também o de *Os Sonâmbulos*) vem à mente.

Mas há uma diferença fundamental: Glauber lança seu olhar demolidor não só para as forças da direita que usurpam o poder em Eldorado, mas também para a própria esquerda de classe média da qual Paulo é parte, sobretudo nas relações paternalistas que estabelece com as classes populares. Como dito anteriormente, o gesto final do protagonista é quixotesco, com um quê de patético, solitário. Já o plano que encerra *Era uma Vez Brasília* é construído de outra forma: seus personagens aparecem em grupo, desafiadores, fortes ainda que mambembes – na verdade, retirando força dessa condição de marginalidade absoluta. Queirós pode aderir sem ressalvas a eles, já que também é parte desse mundo, cuja lógica da gambiarra organiza a própria feitura do filme. Não há, portanto, qualquer abismo de classe entre o diretor e os personagens populares de seu cinema, ele fala do mesmo lugar social que essas figuras ocupam.

Conclusão

O presente artigo buscou analisar alguns filmes políticos brasileiros contemporâneos, realizados após 2016 (ano do *impeachment* da presidente Dilma Rousseff), com destaque para *Os Sonâmbulos*, de Tiago Mata Machado, traçando continuidades com alguns exemplares do Cinema Novo pós-1964, que reverberaram em suas narrativas o golpe civil-militar que derrubou João Goulart e iniciou uma ditadura.

A hipótese levantada e demonstrada aqui foi a de que *Os Sonâmbulos*, bem como seus contemporâneos *Democracia em Vertigem* e *Era uma Vez Brasília*, tanto se organizam a partir da melancolia de esquerda, sentimento também presente em *O Desafio*, *Terra em Transe* e *A Vida Provisória*, quanto recuperam imagens características especialmente do filme de Glauber Rocha, para construir uma interpretação pessimista do Brasil atual, conectado ao passado recente.

Por fim, argumentou-se que especialmente *Os Sonâmbulos* e *Democracia em Vertigem*, ao mergulharem nesse estado melancólico a partir de posições de classe média, reproduziram o impasse experimentando pelos filmes cinematográficos analisados. *Era uma Vez Brasília*, feito na e pela periferia da capital federal, de certa forma resolve esse impasse, já que a atitude resistente proposta por seus personagens nasce de uma luta cotidiana muito concreta, que lida com ameaças à sobrevivência inclusive em períodos democráticos.

Referências bibliográficas

- AUMONT, J. & MARIE, M. (2003). *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus.
- CAMPO, M. B. (2011). “O Desafio: filme reflexão no pós-1964”, in Capelato, M. H. et al. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. São Paulo: Alameda.
- CARVALHO, M. S. (2006). “Cinema Novo brasileiro”, in Mascarello, F. (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papirus.
- FERREIRA, J. (org.). (2010). *O populismo e sua história: debate e crítica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FICO, C. (2014). *O golpe de 1964: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- OLIVEIRA JUNIOR, L. C. (2013). *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus.
- TRAVERSO, E. (2018). *Melancolia de esquerda. Marxismo, História e Memória*. Veneza: Ayine.
- XAVIER, I. (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac & Naify.

NO AGUARDO: FIM DE LINHA E GUERRA SOCIAL NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

João Oliveira Pace¹

Resumo: A exposição pretende um comentário analítico de dois filmes de certa filmografia brasileira recente, aproximando e comparando o emprego que fazem de expedientes dramaturgicamente análogos. De seu lado, *Era o Hotel Cambridge* (2016), dirigido por Eliane Caffé, nos apresenta uma situação de luta política confinada. Isto lhe altera a feição: em lugar da intervenção consciente no mundo, observamos figuras no aguardo de uma reintegração de posse policial violenta, em função da qual o “andamento” do enredo está organizado. Espremidos no espaço ruinoso da ocupação por moradia, ameaçados por uma catástrofe futura incontornável, seus personagens gerenciam como podem a sobrevivência em meio precário, sem que com isso fique indicada superação alguma. Essa situação de refúgio, literal ou figurado, reaparece em *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes. Ali encontramos outras tantas vidas passadas na iminência de um acontecimento destrutivo, com outra zona limítrofe na qual se espera, atravessada por uma guerra social cujos lados não são nítidos e cuja irrupção é imprevisível. Igualmente ali a espera suprime a ação, a despeito da beligerância que se estende por todos os seus âmbitos, sobretudo na armação dos diálogos.

1. Mestrando em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) na Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Pelas análises, enfim, procuramos reconstruir criticamente a forma social articulada nos modos de composição de ambos os filmes: a forma de uma “des-socialização catastrófica” (R. Kurz), de um fim de linha histórico, o qual corresponderia — na nossa hipótese — aos efeitos do colapso do processo modernizador no Brasil.

Palavras-chave: Cinema brasileiro contemporâneo; Crítica dialética; Zonas de espera; Guerra social; Colapso da modernização.

Os objetos de que parte esta exposição são dois filmes recentes e, do meu ponto de vista, significativos do percurso tanto formal quanto temático do cinema brasileiro dos últimos anos, ou pelo menos de parte dele. São eles *Era o Hotel Cambridge*, dirigido por Eliane Caffé e lançado em 2016; e *Baronesa*, da diretora mineira Juliana Antunes, que teve circulação breve e restrita em meados de 2018. Ao estudo deles estarão dedicadas as próximas páginas, o que não significa uma simples justaposição das obras, nem tampouco implica que a pesquisa que se procurará construir se fecha a outras. Pelo contrário, um pressuposto crítico que motiva aqui a reflexão é o de que a comparação de uma sequência de objetos estéticos permite-lhes comentários recíprocos, não necessariamente harmônicos, de todo modo reveladores de entrelaçamentos virtuais que jogam luz sobre aspectos que de outra maneira poderiam passar por menores. É a partir de tais cruzamentos que se pode aos poucos reconstruir a imagem em movimento de uma experiência social; nesse sentido, eles indicam “nexos estruturais da matéria” sobre a qual a operação artística se realiza, matéria ela mesma já previamente formada pelo processo histórico. O que propomos – tarefa de que naturalmente não dão conta essas ideias ainda iniciais – é a investigação e reconstrução de uma *forma objetiva*² a partir do tecido formado por aquela verificação mútua entre obras. Mas para isso é preciso tratar delas.³

2. Os conceitos entre aspas e em itálico foram tomados de SCHWARZ, 1999: 236-238.

3. Não posso deixar de registrar um agradecimento ao grupo Formas culturais e sociais contemporâneas, cujas discussões alavancaram o presente projeto, que portanto se nutre de um clima coletivo e de disposição para o debate. Seus pontos fortes ligam-se a estes aspectos; pelas suas fraquezas se responsabiliza o autor.

As primeiras imagens de *Era o Hotel Cambridge* sugerem uma monumentalidade ruínosa. São alguns planos em contra-plongée, parados e contemplativos, nos quais contrastam um céu azul luminoso percorrido por nuvens e altos edifícios em estado péssimo. A princípio sem figuras humanas, a impressão que dão é de um mundo abandonado, como se uma catástrofe houvesse interrompido a prosperidade anterior que agora se desfaz em negrumes de incêndio, janelas quebradas e tapumes improvisados. Este ciclo progresso de riqueza tem data histórica definida: no terceiro plano, lê-se “Companhia Nacional de Tecidos” sobre a marquise de um edifício. Desse ângulo, estas imagens iniciais configuram um diagnóstico próprio, que remete ao encerramento da fase nacional-desenvolvimentista da modernização brasileira, no lugar da qual, contudo, ao que parece, nada foi posto. Temos à vista apenas o seu desmanche, bem como a hostilidade de suas ruínas quanto aos que habitam entre elas, uma vez que quando aparece movimento humano e vemos não se tratar de uma cidade fantasma os prédios continuam ocupando a maior parte da tela, as pessoas constando só da nuca para cima. Aos poucos a câmera vai descendo ao nível do chão, se horizontaliza e foca o vai-e-vem de uma porta que depois descobrimos ser da ocupação que estará no centro do filme.

As intenções de *Era o Hotel Cambridge* são declaradamente políticas, o que nos levaria a supor não só uma abertura da obra ao mundo como também um mundo aberto à intervenção; daí o estranhamento provocado pela impressão de *emparedamento* dos planos nos quais adentramos a ocupação. Na progressiva circunscrição de seu assunto, eles terminam nos confinando a uma das ruínas antes mostradas com ar grandioso. E de fato, quase tudo se passará no interior do antigo hotel Cambridge, agora uma ocupação da Frente de Luta por Moradia (FLM), exceto o final e uma sequência em que se assiste o ato de ocupar – o qual nos reconduz a um interior degradado... Note-se que a cisão histórica que constatamos entre pujança antiga e decadência atual está registrada desde o título, o que é igualmente notável para um filme politizado: se o foco está nos embates do presente, por que a ênfase cai no passado? São disjunções curiosas, de ressonância geral para

a configuração. Sua profissão-de-fé militante e disposição combativa estão melhor enunciadas nos planos de encerramento, que mostram as fachadas ruinosas do início agora com faixas e bandeiras vermelhas de movimentos por moradia. Este retorno ao exterior constitui uma moldura para os acontecimentos do entrecho, além de sugerir uma narrativa própria: o que antes era deserto agora se enche de luta. Entretanto, imediatamente antes dos planos finais edificantes vimos uma desocupação militar e brutal, por sua vez o final da linha narrativa que preenche a película, final que no caso não foi feliz. Sem de modo algum duvidar que a situação das personagens não lhes dá outra alternativa fora a luta, fica a pergunta sobre qual alternativa a luta está criando de fato. São impasses que emergem, vale reforçar, do movimento objetivo do filme, não da má-vontade política, e que talvez remetam a outros, cujo âmbito lhe é externo.

Depois de adentrada a ocupação, há uma série de sequências que, vistas no conjunto, cumprem a função de apresentar ao público as personagens que serão focalizadas ao longo da narrativa. Não havendo espaço aqui para uma análise mais detida de cada uma delas, cabe sublinhar dois aspectos presentes desde já e que retornarão ao longo da obra com insistência substancial. O primeiro deles diz respeito à *gambiarra*. Numa destas sequências de exposição das figuras, vemos Kleiton, um eletricista, ajeitando nos subsolos o gato da ocupação, que vem tendo problemas com a energia elétrica; aparece Apolo, um velho ator que passa o tempo recitando Shakespeare, de súbito a luz cai para pouco tempo depois voltar, e ficando resolvido o problema todos comemoram. Repetidas vezes a atividade de ocupar será referida nesses termos de gerenciamento autônomo e improvisado de condições degradadas: para além da imagética ruínosa que vínhamos salientando, Carmen Silva, a liderança do movimento, lembra a certa altura do filme que nos primeiros momentos de ocupação o prédio estava cheio de lixo, fala que ecoa quando a vemos ocupando outro prédio e se dizendo cansada de ser “faxineira do governo”. Dada a ausência do Estado, o qual comparece apenas pontualmente e como força repressiva, o movimento por moradia assume as suas funções, quase diríamos que as mimetiza num patamar mais baixo, isto é,

sem dinheiro. Participar dele parece muitas vezes implicar um engajamento geral na gestão da própria precariedade; o expediente improvisado, que a língua corrente batizou de jeitinho, faz convergirem ilegalismo e manutenção da ordem, interna e externa à ocupação. Nesse sentido, observe-se que garantir o conforto dos ocupantes é também garantir o bom sono e a boa reprodução da força de trabalho, que é a condição de todos ali dentro. Uma notável inversão, do ângulo da história das expectativas políticas: da potência utópica de um mundo sem culpa (Cf. CANDIDO, 2011: 17-47), o balanceio e o amálgama brasileiros entre ordem e desordem converteram-se em técnica de auto-gestão da sobrevivência em meio precário. E terão sido outra coisa?

O segundo aspecto que nos interessa dessas apresentações iniciais é o papel central dos *refugiados*. Não se pode abstrair este elemento daquilo que há poucas linhas estávamos discutindo. Seguindo o comentário de Paulo Arantes, a imigração no quadro contemporâneo tem dinâmica historicamente específica: se assemelha a um trânsito perpetuado cujo incessante movimento configura não obstante uma espécie de tempo morto (ARANTES, 2014: 182-188). A provisoriedade – de uma fronteira à outra, de um centro de identificação ao outro, de um emprego a mais um – torna-se permanente; a sensação de que nada acontece não se dá por falta deslocamento, mas justamente porque esse não é interrompido. Este trânsito que é espera se coagula nas longas filas, salas, cercados e eventualmente até gaiolas em que se deve aguardar para se mover, distinção que importa pouco quando os termos se tornam intercambiáveis. Trataremos mais detidamente destas “zonas de espera” na análise de *Baronesa*. Por ora, trago aqui a hipótese de que a ocupação é ela mesma uma dessas zonas, ou melhor, já que estamos tratando da experiência da imigração, um daqueles postos pelos quais transitam refugiados, dos quais são logo enxotados e novamente postos em movimento, numa errância feita de habitações provisórias e improvisadas. Chamo a atenção para a experiência feita aqui do tempo por essas personagens.

Terminada a exposição das principais figuras, é informado numa assembleia o fato que estabelece a linha de continuidade narrativa: a justiça determinou

a reintegração de posse da ocupação, que fica agora na mira da intervenção policial. A partir desse momento, o filme estará organizado em segmentos, como que capítulos, ordenados conforme a quantidade de dias restantes para o desalojamento. Os números que os exprimem são os mesmos que estão nas portas das casas, em planos curtos marcados por um estrépito surdo e ameaçador como o de uma bomba de efeito moral.⁴ Com isso é produzida uma espécie de tensão, cuja natureza merece ser especificada. Não se trata de uma tensão dramática, isto é, não resulta da relação interpessoal na qual se objetivam vontades cujos conflitos produzem uma ação unitária, que põe a si mesma enquanto dialética auto-produzida. Segundo a ideia de drama, “a relação inter-humana é sempre unidade de opostos que aspiram por sua superação” (SZONDI, 2011: 91); a antecipação desta pelas personagens leva-as a agir, produz acontecimentos prenhes de outros. Daí o momento de tensão, ou seja, esse “*quantum* de futuro que habita a dialética entre homem e homem *qua* dialética” (Ibidem). Muito diferente é a tensão em *Era o Hotel Cambridge*, onde está deslocada do referencial intersubjetivo; aqui, ela se ancora na iminência de um evento externo aparentemente inelutável, ainda que se possa tentar aplacar essa ira por meio de advogados e encenações diante da juíza com crianças comendo mexericas. Fato é que a contagem regressiva não se interrompe, e uma vez que mal vemos ações dos ocupantes diretamente contra essa autoridade exterior é como se esta assumisse a objetividade e a soberania do destino. Aquilo que põe a ocupação em movimento e faz com que se apresente de dentro para fora – como procuram fazer alguns militantes, postando fotos e vídeos dos moradores num blog – é essa situação-limite em que se encontra desde o início, convertendo-a em algo como uma comunidade de destino. Para falar com Szondi, cujos esquemas sobre a peça em um ato estamos parafraseando, “a catástrofe já é um dado do futuro”; por isso, “o que separa o homem da ruína é o tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condena-

4. “O trabalho de som é notável, passando ao espectador a tensão do ambiente. A passagem dos dias que faltam para a desocupação são marcados por um ruído forte, uma pancada sonora, como o fechamento de um portão de penitenciária, ou um gongo que assinala a proximidade do Juízo Final”. ORICCHIO, 2016.

do a viver” (Ibidem: 93). Há sem dúvida estranheza no fato de a estruturação de um filme militante enunciar a impotência em lugar da luta, e reencontramos aqui, como se vê, algo da ordem daqueles impasses de que tratamos no início deste comentário.

O prazo está colocado, fazendo com que o tempo em que se vive seja um intervalo entre a vida anterior e o evento destrutivo iminente. Se por um lado o tempo intervalar suprime a ação dramática e muitas vezes obriga o diálogo ao passado, que pode aparecer também como um prato do país de origem, como canção nostálgica ou como questão familiar pendente, por outro é bom manter em mente a condição prévia que possibilitou o surgimento dessas relações travadas entre as personagens e sua expressão dialógica: o *confinamento*.⁵ É como se a unidade de espaço, só circunstancialmente rompida, ocupasse o lugar da unidade de ação, em razão de uma operação prévia aos desdobramentos pessoais e coletivos, a qual assistimos na sequência inicial – de fora para dentro. A circunscrição de um ambiente estreito obriga os indivíduos isolados mas contíguos ao encontro, ainda que a dialética inter-humana permaneça ausente; inclusive, ela nem se faz necessária para dar um movimento e um curso à narrativa, uma vez que algo externo a esse âmbito fechado obriga-o à atividade e o impele para o fim. O sentimento confinado não é aliviado pela intervenção vinda do exterior e pela referência a ele, mas sim reforçado; as informações que chegam até nós dizem respeito na maior parte das vezes a procedimentos judiciais em curso e audiências, o que dá à situação um quê carcerário.⁶ Outro indício da importância estrutural desse estreitamento, o qual pressupõe um recorte prévio do espaço da ação, está na recorrência de cenas nas quais se tematiza o contraste cultural e seus estranhamentos. Pois o mosaico multicultural, a despeito de estar motivado pela disposição política e do tratamento simpático que recebe, nos faz perguntar como aquelas figuras foram parar no mesmo canto do mundo. Sua reunião parece se dar por acaso, em função de contingências

5. A referência para a discussão desse aspecto é, novamente, SZONDI, 2011: 96-103.

6. Relembrando a declaração de Graciliano Ramos, para quem estar solto ou preso era indiferente, Ana Paula Pacheco supõe uma continuidade entre liberdade e clausura, mesmo uma complementaridade entre os pólos opostos de ordem e desordem, que resume com a ideia de “cidade-cárcere”. Cf. PACHECO, 2007: 27-45.

ameaçadoras, as quais, note-se, não cessam, porque a reintegração pela polícia é uma delas. O reverso da imagem positiva de uma humanidade plural encontrando-se consigo mesma é a visão de um aglomerado de indivíduos em fuga cujo controle sobre o próprio destino já lhes escapou inteiramente. Por isso, aguardam a próxima guerra de que se refugiar ou a próxima ação policial para os desalojar, o que dá na mesma.

Não há na favela de *Baronesa* uma demarcação espacial tão nítida como a do *Hotel Cambridge*, o que não impede uma sensação análoga de paralisia. A câmera apoiada no tripé, em planos longos e fixos, está muito próxima das personagens, que por sua vez sentam-se bem juntas ou quase amalgamadas, espremidas, em mal iluminados interiores de barracos. Não se trata da neofavela em ritmo de *thriller*, nem do território de risco sob intervenção humanitária e assistencial; há contudo uma guerra, cujos tiros a certa altura irrompem e desmancham a cena em que Andreia e Leidiane, as amigas protagonistas, cantam juntas um repertório de raps cheios de aspirações pacíficas e por prosperidade. Há menções constantes sobre os homens ausentes desse cotidiano, no geral encarcerados. A única figura masculina próxima da dupla protagonista, o Negão, leva uma tornozeleira eletrônica. Do confinamento na extremidade precária do território urbano até o fechamento na prisão há um contínuo a olho nu, de modo que podemos supor em ambos a vigência de uma lógica análoga.

A mudança de Andreia para outro bairro, ao final, pode parecer um sinal de esperança, de ganho em autonomia; na última imagem que temos dela, à janela de sua casa ainda incompleta, sua figura aparece todavia entre novas paredes que vão se erguendo num outro canto da periferia, similar ao anterior. Além disso, desde criança ela conhece uma espécie de nomadismo, uma errância sem resolução. Estabelecer uma nova parada e pôr-se em movimento não implica superação, talvez ao contrário só faça dar mais uma volta a essa vida.⁷ Parte da crítica notou que a fotografia insiste na

7. Dirigido por uma referência de Juliana Antunes, o também mineiro Affonso Uchôa, *Arábia* (2017) estrutura sua narrativa segundo essa cifra errática da viração. É como se ali a experiência que *Baronesa* corta verticalmente – estamos numa das estações das andanças de Andreia – se mostrasse nas suas muitas paradas, as quais o filme sumariza. Prisão, canteiro de obras, dirigir caminhão, carregar peso,

frontalidade, em imagens sem ponto de fuga (Cf. CANTIERI, 2017); reiteram nesse sentido algo da lógica dessas experiências. Jogando conversa fora, quase não vemos essas personagens agindo de modo a alterar minimamente as coisas; com o zumbido da guerra na nuca, são as coisas que lhes acontecem, não elas que produzem acontecimentos. Por isso, elas *esperam*. Quando o trabalho aparece, seja como manicure ou empacotadora de droga, a pouca profundidade das imagens e sua falta de vínculo interno desierarquizam a relação entre atividade e inércia, trabalho e ócio. Os traços de um se transmitiram ao outro, e assim “também o fazer se converteu numa variante da passividade e inclusive onde é mortalmente penoso ou simplesmente mortal ele tomou a forma de um fazer para nada ou de um não-fazer” (ANDERS, 2011: 214; tradução minha). A situação inviável não produz sua desobstrução, mas a permanência nela.

Em ligação com o que vínhamos discutindo, cabe notar que, como à sua maneira a ocupação hotel Cambridge, o bairro Juliana pode ser aproximado daquelas *zonas de espera* que Paulo Arantes recapitula num ensaio.⁸ Nesses territórios, que compreendem desde prisões, alfândegas, faixas de território ocupadas, periferias etc., o aguardo é uma imposição; pode assumir caráter disciplinar, e não raro tem função punitiva. Não é por acaso, para Arantes, que o tempo morto da espera acompanha obrigatoriamente a expansão global da onda punitiva do capitalismo contemporâneo, mais ou menos de quatro décadas para cá. Enquanto espaço sob intervenção, no qual tudo é alvo e risco, a zona de espera é necessariamente liminar, fronteira no sentido da *frontier* americana: se configura como espacialização de um estado de exceção. Nela, portanto, a força do direito está suspensa indefinidamente. “O tempo morto – que vai se depositando no centro imóvel do redemoinho contemporâneo – é um ricochete gerado pelo abrir e fechar das comportas de controle estatal (ou agências terceirizadas a que se delegou o poder coercitivo) dos fluxos perniciosos, a aluvião tóxica de encarceráveis, refu-

siderurgia: os empregos e espaços se sucedem e resultam apenas numa enorme exaustão, num sujeito apagado que descreve a si como um “cavalo cansado”.

8. A sugestão desse conceito, bem como de seu conjunto de referências, para a compreensão de certos elementos da filmografia a que pertence *Baronesa* se encontra em texto ainda inédito de Anderson Gonçalves a respeito de *A vizinhança do tigre* (2016), de Affonso Uchôa.

giados, imigrantes, guetoizados, clandestinos do trabalho etc., basicamente efeito do controle desses fluxos que geram insegurança” (ARANTES, 2014: 190). Não se pode ignorar a evocação beckettiana que se impõe tendo-se em mente essas configurações, levantada pelo próprio Arantes quando recuperou a leitura antimetafísica de Günther Anders sobre *Esperando Godot*. Este resume na seguinte fórmula o lema de Vladimir e Estragon: “permaneço, portanto tenho algo a esperar”. O fato de que se espera serve de legitimação a si mesmo, e que efetivamente haja algo pelo que esperar seria provado pelo fato de esse algo não chegar nunca.

Com todas as diferenças que se possa trazer, não se pode negar que Beckett já falava de um mundo pós-catastrófico. Anders diz que em *Godot* pôr em movimento a pasta temporal deixa de ser mera consequência do agir e torna-se sua meta, o que o anula. Quando dissemos que em *Baronesa* as personagens *jogam conversa fora*, observamos um procedimento análogo. Pois não só tudo aquilo que é dito, por ficar sem sequência no curso dos acontecimentos, parece descartável, como a situação dialógica frequentemente assume feição lúdico. Muitas vezes trata-se de uma disputa de fundamento passavelmente irreal, como quando Andreia e Negão discutem sobre um passado que este fantasia para si, no qual teria morado nos “States”, viajado pela Espanha etc.; quando Leidiane começa a discutir com um dos filhos, e ambos passam a descrever as surras imaginárias que darão um no outro; quando Negão lhe diz que outro destes filhos era meio seu, e assim por diante. Com o auxílio recorrente da bebida, é como se as personagens se encarregassem de criar a situação dialógica por conta; o diálogo, que no molde dramático é veículo da relação entre indivíduos engajados em objetivar suas vontades, torna-se fim em si. Esquemáticamente, é como se uma figura expusesse sua fantasia, a qual é ridicularizada pelo interlocutor, que acusa sua inverossimilhança. Nessa sequência, o jogo instaurado funciona também como uma disputa automatizada, que importa em si mesma. Essas *rixas*⁹ são fundamentais para estabelecer nexos de comunicação entre as figuras; não raro, quando não se está ridicularizando a imaginação do outro,

9. Tomamos o conceito emprestado de OTSUKA, 2017.

o diálogo deixa de sê-lo, e é como se as falas corressem em paralelo, como monólogos nos quais podem aparecer a recordação e o desejo de mudar, mas nunca duas consciências que efetivamente se encontram.

Que esses diálogos repõem a dinâmica de sua situação em lugar de alterá-la é indicado também pela belicosidade da rixa. Desse ângulo, a violência não é apenas a ameaça de um poder externo esmagando uma sociedade inocente, apesar da evidente assimetria de forças; ela é constitutiva de todas as percepções e relações, as quais assumem sua forma. Disso dá testemunho a língua cotidiana, que transformou palavras como lutador, batalhador e guerreiro em grandes elogios. No jogo da sobrevivência “quem está na chuva é para se molhar”, nos diz Negão. Esse atravessamento da vida social pela guerra permanente em que se encontra alcança também as esferas do lazer e do divertimento: na batida do funk da sequência de abertura, ao som do qual rebola uma moça mentonimizada pelo traseiro, é repetido que *este faz tum, tum, tum e a menina dança/ e faz tum, tum, tum e a menina dança/ e faz tum, tum, tum, e a menina dança*”; a aliteração sugere tiros, o que é explicitado noutra sequência, a da aula de dança de Andreia, na qual um dos gestos ensinados consiste em fazer um revólver com os dedos. Onde talvez se pudesse esperar diversão em sentido próprio, ou seja, desvio do curso corrente das coisas, aquilo de que se quer escapar se reproduz. Dessa perspectiva, diferente do que fica dito (ainda que não confirmado) em *Era o Hotel Cambridge*, a cultura não aparece aqui para suturar a fratura do convívio social, mas reflete sua desagregação.¹⁰ Uma disposição social à beligerância que, para o conceito de rixa, se liga à concorrência em torno do trabalho que vai se tornando escasso mas que continua sendo o único meio de participação individual na riqueza socialmente produzida. A luta encarniçada por uma inserção cada vez mais exígua no círculo da reprodução social talvez se faça presente nas formas que *Baronesa* articula fílmica

10. Para uma boa discussão desse desarme do conflito político, que antes tensionava a sociedade rumo a um futuro, e de sua tradução nos termos da política cultural, tal como aparecem em *Branco sai, preto fica* (2014) de Adirley Queirós, ver OLIVEIRA & MACIEL, 2017: 12-31. Note-se que mais nesse filme veremos um “território de precariedade” marcado pela guerra, habitado por sujeitos isolados e vivendo no improvisado. Aliás, *Branco sai* é uma referência da conjugação formal de documentário e ficção tal como a encontramos tanto em *Era o Hotel Cambridge* quanto em *Baronesa*; procuraremos descrever essa mistura, por vezes irônica, futuramente.

e dramaturgicamente a partir de matéria encontrada em zonas liminares espremidas, assoladas pela guerra e virando-se como podem, no aguardo. Como espaços nos quais a norma que a sociedade postula para si mesma é suspensa pelas necessidades de manutenção dessa mesma sociedade, dizem a verdade da normalidade dela, cuja tendência passa a ser a exceção. Nem Beckett tinha dito outra coisa quando fez de *clochards* e *clowns*, ou seja, dos postos de parte pela ordem burguesa, os modelos humanos dessa mesma ordem chegada ao capítulo de sua decomposição.

Conclusões

Em resumo, nossa tese é a seguinte: essa conjunção dramaturgicamente de confinamento, tempo morto e espera, com a qual nos deparamos em filmes de objetos díspares, é uma articulação formal das coordenadas da experiência de uma sociedade que já foi chamada de *pós-catastrófica*.¹¹ Pode parecer um contrassenso aproximar essa expressão de filmes nos quais a vida se organiza e busca acomodação a partir da expectativa de uma catástrofe iminente, uma intervenção inarredável de uma potência armada externa; mas o tempo que segue à catástrofe se assemelha àquele da guerra, vivido no intervalo entre um ataque e outro: o pós-catástrofe é contagem regressiva até a catástrofe seguinte. A novidade não está na violência, mas na perda de um elemento decisivo que é perspectiva da superação, a porta aberta para a saída histórica que parece ter se fechado. O encerramento objetivo do horizonte de uma sociedade autônoma e organicamente articulada pelo trabalho na periferia do capitalismo coincidiu historicamente com uma reestruturação crítica da produção de valor em plano mundial, a qual vai tornando parcelas cada vez maiores de populações antes mobilizadas pelo processo modernizador em excedente obsoleto do ponto de vista da acumulação. Cabe a esses deserdados pela exploração, que contudo não podem prescindir da

11. Cf. KURZ, 1993. Seguindo o comentário de Schwarz, são “‘pós-catastróficas’ as sociedades que se mobilizaram a fundo para o desenvolvimento industrial e não o conseguiram viabilizar. O ‘colapso da modernização’, que consiste exatamente na seqüência de arregimentação profunda e fracasso, para o autor já é um fato nestas sociedades, ao passo que a normalidade passou a não ser mais que um verniz. Noutras palavras, a falência do desenvolvimentismo, o qual havia revolido a sociedade de alto a baixo, abre um período específico, essencialmente moderno, cuja dinâmica é a desagregação”. SCHWARZ, 1999.

mediação do dinheiro para sobreviver (e que portanto não estão “fora” ou “excluídos” desse sistema) encontrarem soluções para inserir-se por conta própria na maquinaria social. O trabalho precarizado se configura como um auto-gerenciamiento da sobrevivência; a concorrência por ele porta elementos beligerantes que lembram igualmente o modo armado de gestão dessas populações pelo poder excepcional de que cada vez mais se vale o Estado. Sobre esses muitos aspectos de um fim de linha social que hoje já arreganha os dentes é que essa cinematografia lança luzes inesperadas, e se melhor examinada pode dar uma contribuição não-esquemática e anti-simplista a respeito de um processo de que é consequência a cegueira geral.

Referências bibliográficas

- ANDERS, G. (2011). *La obsolescencia del hombre (Volumen I) – Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Valência: Pre-textos.
- ARANTES, P. (2004). *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Livros.
- ARANTES, P. (2014). *O novo tempo do mundo*. São Paulo: Boitempo.
- CANDIDO, A. (2011). *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica da razão dualista/O ornotorrinco*. São Paulo, Boitempo, 2003.
- OTSUKA, E. T. (2017). *Era no tempo do rei: atualidade das Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo, Ateliê Editorial.
- KURZ, R. (1993). *O colapso da modernização*. São Paulo: Paz e Terra
- SCHWARZ, R. (1999). *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHWARZ, R. (2012). *Martinha versus Lucrecia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SZONDI, P. (2011). *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosacnaify.
- VIANA, S. (2012). *Rituais de sofrimento*. São Paulo: Boitempo.
- XAVIER, I. (1977). *O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.
- XAVIER, I. (2003). “Angels with dirty faces”, in *Sight & Sound*, v. 13, jun.
- XAVIER, I. (2012). *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Cosacnaify.

BIELA, UMA MOÇA DA ROÇA NO CINEMA BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DE *UMA VIDA EM SEGREDO* (2001), DE SUZANA AMARAL

Erika Amaral¹

Resumo: A partir dos anos 1990, no período conhecido como a Retomada do cinema brasileiro, filmes dirigidos por realizadoras resgatam a temática da cultura caipira sob o prisma da experiência de mulheres. Um deles é *Uma Vida em Segredo*, segundo filme de ficção da cineasta Suzana Amaral, que retrata a trajetória de Biela, jovem criada na fazenda, levada para viver com seus parentes em uma cidade na região de Minas Gerais. Ambientado em fins do século XIX e início do XX, o filme revela os contrastes entre a cultura caipira de Biela e os hábitos citadinos de sua família, além de traços históricos da sociedade brasileira, como a estrutura familiar patriarcal, o confinamento da mulher ao espaço doméstico e aspectos reminiscentes da organização social escravocrata, associada à colonização portuguesa da América. Através da análise de *Uma Vida em Segredo*, é possível resgatar as discussões das teorias feministas do audiovisual e dos estudos sobre cinemas de autoria feminina para investigar como a representação da cultura caipira, tendo como protagonista uma mulher, descreve uma crítica às regras e sanções sociais que, por um lado, operam sobre corpos de mulheres e implicam a supressão de vozes femininas, e que, por outro lado, fomentam a subjugação dos hábitos e práticas sociais rurais pela urbanização. Por meio desta leitura, busca-se refletir sobre estratégias estéticas operadas por cineastas mulheres em sua obra fílmica.

Palavras-chave: Cultura caipira; *Uma Vida em Segredo*; Suzana Amaral; Teorias feministas; Vozes femininas.

1. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Introdução

Na virada dos anos 1990 para 2000, período conhecido como a Retomada, imagens da vida rural e de sujeitos caipiras, popularizadas desde os anos 1960 por figuras como o Jeca Tatu de Amácio Mazzaropi, ganham novo espaço no cinema brasileiro, bem como uma outra face: dessa vez, o protagonismo das narrativas fílmicas é de mulheres caipiras, em filmes escritos e dirigidos por mulheres cineastas.

Com o objetivo de analisar as representações da caracterização cinematográfica da cultura caipira através de personagens femininas, investigamos *Uma Vida em Segredo*, segundo longa-metragem da realizadora brasileira Suzana Amaral, adaptado do romance homônimo escrito por Autran Dourado na década de 1960. A partir da análise fílmica centrada na protagonista Biela, propomos um estudo do cinema brasileiro de autoria feminina em virtude das estratégias estéticas utilizadas pela cineasta para a construção de uma representação da mulher caipira. Objetivamos, então, investigar a criação de imagens e de “molduras” que enquadram a protagonista, as quais se originam nas pressões sociais para a transformação da mulher caipira em um ideal de feminilidade burguês e urbanizado, através da compreensão de elementos imagéticos como espelhos e janelas.²

Ambientado em Minas Gerais em um tempo passado, porém indefinido, o filme retrata a história de Biela, que, após a morte de seu pai, é levada da Fazenda do Fundão para morar na casa de um primo da cidade, Conrado, casado com Constança. Nesta pequena cidade de interior, a família de Biela, em especial sua cunhada, buscam acostumar a jovem aos hábitos domésticos e às expectativas depositadas sobre uma moça de família burguesa. Assim, passam a determinar os vestidos que ela irá usar, ensinam

2. Trata-se dos resultados parciais de uma pesquisa ainda em desenvolvimento, a dissertação de mestrado *Representações da mulher caipira no cinema brasileiro: Amélia (2000), de Ana Carolina, e Uma Vida em Segredo (2001), de Suzana Amaral*, realizada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil), com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2018/13482-7.

atividades como o crochê e reforçam a necessidade de encontrar um marido, incentivando o noivado com Modesto.

Porém, diante das dificuldades de se adaptar às regras e práticas que permeiam a vida urbana, agravadas pela fuga de Modesto, Biela decide se afastar da família, em um movimento que a leva a se aproximar ainda mais dos empregados da casa, Joviana e Gomercindo. Conseqüentemente, a jovem reconstitui na cidade um modo de vida mais próximo do que levava no Fundão. Assim, Biela retira-se para o quintal, onde passa a viver mais perto de plantas e animais, e regozija-se com a prática de guardar moedas, ganhas com o seu trabalho como limpadora e cozinheira nas casas vizinhas, trabalho este desprezado por seus familiares. Mais tarde, ela adota um cachorro de rua, Vismundo, ao qual dedica-se ternamente; porém, vítima de uma doença, Biela morre.

A partir de *Uma Vida em Segredo*, busca-se examinar como se dá a representação da cultura caipira na figura da mulher, considerando a direção de autoria feminina. Por meio da narrativa fílmica, propomos uma análise de determinados modelos de feminilidade ideal formados pela expectativa burguesa e urbana, em contraposição à simplicidade e rusticidade dos modos da mulher da roça, bem como da diferença de papéis sociais reservados a mulheres e homens em um contexto de patriarcalismo que determina o encerramento da mulher no meio doméstico.

Autoria feminina e o cinema brasileiro recente

Durante o período conhecido como Retomada do cinema brasileiro,³ o lançamento de filmes dirigidos por mulheres, tanto veteranas quanto iniciantes, alcança uma proporção inédita (NAGIB, 2012; NORITOMI, 2004; AMARAL,

3. Nos anos 1990, durante o governo do presidente Fernando Collor de Mello, a produção de cinema no Brasil foi grandemente afetada pelo encerramento de instituições de respaldo e financiamento. Alguns anos mais tarde, porém, certa recuperação econômica e a aprovação de um corpo de leis para o setor audiovisual possibilitam novo fôlego para o lançamento de filmes, o que promoveu uma “retomada” da atividade cinematográfica no país (MOISÉS, 2003; ORICCHIO, 2003). Como aponto em outra ocasião (AMARAL, 2019), os anos que compreendem a Retomada não são definidos por consenso na literatura, mas é possível estimar seu início entre 1994 e 1995 e seu término nos primeiros cinco anos do século XXI.

2018). Entre elas, estava a já consagrada cineasta Suzana Amaral: nascida em São Paulo, em 1928, iniciou os estudos em cinema e televisão na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), formou-se pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e cursou pós-graduação em cinema na New York University (REZENDE *et. al.*, 2018). Com seu primeiro longa-metragem, *A hora da estrela* (1985), Amaral conquista diversos prêmios em festivais internacionais.

É durante a Retomada que Suzana Amaral lança seu segundo longa-metragem, *Uma Vida em Segredo* (2001). Ao investigar este filme, empregamos duas noções relevantes. A primeira é a ideia de *cinema de autoria feminina*, que nos permite conferir especificidade ao cinema feito por mulheres (não somente na direção, como também em roteiro, direção de fotografia, direção de arte, produção, entre outros) em meio às demais facetas do cinema brasileiro (como, por exemplo, o cinema negro, o cinema indígena, etc.) (HOLANDA, 2017). A segunda é a noção de estética feminina, largamente discutida nas teorias feministas do cinema (BOVENSCHEN, 1977; DE LAURETIS, 1985; MULVEY, 1989), pensada a partir da análise fílmica e de contextos históricos. Entretanto, ao levar em consideração a inexistência de uma ideia universal de “Mulher” ou de uma forma ideal de “ser mulher”, dados os processos de diferenciação social de diversas ordens que operam sobre mulheres, propomos uma análise a partir da noção de *estratégias estéticas* de linguagem cinematográfica desenvolvidas por realizadoras para retratar mulheres, como veremos a seguir.

Representações da cultura caipira

Iniciamos esta análise buscando compreender de que maneira a cultura caipira é resgatada para a construção das protagonistas na obra de Suzana Amaral. De acordo com definições de dicionário, o verbete *caipira* aponta para:

“Pessoa que nasceu ou mora na roça ou em ambientes rurais e que comumente trabalha em serviços de lavoura de subsistência no Sudeste ou Centro-Oeste brasileiros (...) Indivíduo simples, ingênuo, tímido, de

pouca ou nenhuma instrução e hábitos rudes (...) Indivíduo que é malandro; vadio. (...) que leva uma vida de hábitos e modos rústicos (...)” (MICHAELIS, 2015)

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, encontram-se definições semelhantes para o mesmo verbete:

“Homem ou mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público (...) Habitante do interior, canhestro e tímido, desajeitado, mas sonso. (...) matuto em Minas Gerais, Pernambuco, Paraíba do Norte (...)” (CÂMARA CASCUDO, 2001: 223)

Em síntese, as definições lexicais de “caipira” indicam inadequação para determinadas regras sociais dominantes e que correspondem ao padrão do meio urbano, como modos de se vestir. É atrelada ao “caipira” a ideia de rusticidade e rudeza, seja nos modos, seja no traquejo social, ao mesmo tempo em que certos aspectos de seu caráter e personalidade são presumidos, tais como malandragem e vadiagem. Na segunda definição exposta, outra interpretação da noção de caipira surge na ideia de que seria “sonso”, isto é, dissimulado, que finge ingenuidade.

Essas definições, portanto, evidenciam a associação do termo com imagens estereotipadas, que se originam em um ponto de vista urbanizado sobre o tipo cultural caipira, de modo semelhante à representação da cultura caipira na personagem de Jeca Tatu da obra de Monteiro Lobato e nos “Jecas” interpretados por Amácio Mazzaropi no cinema dos anos 1960. Interessamos, pois, a crítica à estereotipia na representação da cultura caipira. Consideramos, conforme Frúgoli Jr. (2008), que a cultura caipira constitui uma construção teórica que engloba processos de transformações históricas ininterruptas: não pode ser interpretada como uma cultura imutável, como prática que deriva de uma suposta “essência” caipira. Pelo contrário, tais manifestações culturais podem ser lidas na chave da polarização entre modernidade e tradição, das diferenças entre cidade/campo e entre cidade

de interior/capital, como dimensões que se alteram temporalmente e se influenciam mutuamente, que constituem pares de oposição relevantes para nos aproximarmos do filme de Suzana Amaral.

Ademais, vale ressaltar como a mulher caipira é uma figura “invisível” na história do cinema brasileiro. Conforme Tolentino (2001), os papéis reservados à mulher em filmes de temática caipira se restringiam a personagens secundárias e passivas, ao passo que o protagonismo e o poder de ação eram atribuídos ao homem. Em *Uma Vida em Segredo*, a personagem de Biela rompe com tais heranças ao colocar a jovem caipira como centro da narrativa, como personagem cujo arco passa por modificações complexas que revelam questões significativas, tais como a distribuição desigual de poder no seio da família patriarcal, a imposição da feminilidade e a pressão pelo casamento.

No filme de Amaral, Biela é caracterizada como uma jovem tímida, de poucas palavras, rosto pálido e roupa puída. Sua fala é marcada por expressões regionais e um sotaque semelhante ao que se associa ao sul de Minas Gerais e Vale do Paraíba, com o *r* pronunciado. Em alguns momentos incorre em erros na norma culta da língua, como quando não conjuga substantivos no plural (por exemplo, “os *peão*”).

Outro marcador da “rusticidade” de seus modos, na narrativa, é seu comportamento durante a primeira refeição em família, em que a jovem segura os talheres desajeitadamente, fugindo à etiqueta da casa. Tais comportamentos inesperados seriam justificados pela perda da figura materna: quando questionada sobre como ninguém nunca lhe havia ensinado a fazer crochê na fazenda, revela-se que Biela, órfã desde criança, fora desprovida da formação para “tornar-se mulher” pois desconhecia as atividades e saberes que comporiam, conforme a visão da época, a feminilidade ideal.

A personagem que em maior medida contrasta com Biela é sua cunhada, Constança. Esta é o foco do poder que organiza a unidade familiar. Como seu próprio nome dá indícios, ela é a força que cria constância e ordenamento na esfera doméstica: ela representa a tradição e a conservação dos

costumes, a elegância e o refinamento esperado da mulher burguesa. É ela quem dá ordens para seus empregados, corrige a postura dos filhos Mazília e Alfeu à mesa, determina questões como a educação das crianças, compras e decoração da casa. Além dos afazeres domésticos, também é responsável pela ordem das relações familiares, no sentido de que busca satisfazer seu esposo e adaptar Biela às novas regras sociais do meio urbano. Somado a isso, dedica-se ao exercício de uma determinada forma de maternidade e feminilidade, em resposta às expectativas depositadas sobre mulheres à época, como o hábito de bordar, de preparar arranjos florais para ornar a sala, de servir café às visitas e ocupar-se da costura de vestidos.

Tem-se, então, uma clara dicotomia entre as duas personagens: uma é dotada dos comportamentos ideais para a mulher do período, enquanto a outra ignora por completo os modos e práticas “femininos” que são exigidos para uma jovem adulta.

Moça da roça, bicho do mato

Uma Vida em Segredo evidencia determinados traços do que consideramos ser as estratégias estéticas marcadas pelo olhar da cineasta, dentre as quais podemos destacar a demarcação de uma oposição sexual nas práticas sociais e a afirmação da potência dos olhares de mulheres, que constroem a diferenciação entre a origem social rural e a urbana.

Em primeiro lugar, no filme, explicita-se a divisão do trabalho na ordem familiar: as atividades intelectuais são reservadas ao homem, que é o único apresentado lendo um jornal durante uma tarde em família. As mulheres, em contrapartida, dedicam-se ao trabalho “feminino”, meramente manual, isto é, a costura e o bordado, ou, no caso da criança Mazília, o piano (imagem 1). A Biela, portanto, ensina-se o crochê, num processo de transmissão do saber feminino conforme as expectativas da família patriarcal.



Imagem 1. *Uma Vida em Segredo* (Suzana Amaral, 2001)
© Raiz Produções Cinematográficas

Além da desigualdade entre mulheres e homens nos papéis familiares, a diferença entre mulheres é também revelada. Suzana Amaral nos permite entrever uma cumplicidade entre a perspectiva da câmera (assumida pelo público que consome a imagem) e a perspectiva das mulheres da cidade, que não se ampara no erotismo, mas ainda assim, relaciona-se à aparência e comportamentos da protagonista enquanto mulher. Em uma cena como o momento em que Biela chega da fazenda e é recebida por Constança, Mazília e Joviana à janela com comentários sobre sua aparência, a câmera mira o corpo de Biela, como se fosse uma figura animalizada, algo exótico, um “bicho do mato” olhado de cima a baixo, e realiza um movimento de *tilt* da cabeça aos pés de Biela, com um ângulo semelhante ao olhar das espectadoras curiosas à janela (imagens 2-4).



Imagens 2-4. *Uma Vida em Segredo* (Suzana Amaral, 2001)
© Raiz Produções Cinematográficas

Tal associação entre aparência, roupas e classe social será rapidamente percebida pela criança: Mazília repara a magreza da prima e diz que Biela está usando um “vestido de pobre”, o que aciona um recorte de classe e gênero que, embora repreendido pela mãe, revela a posição social elevada da família e a educação dos filhos, baseada na diferenciação entre sua classe e as classes populares. O olhar das mulheres à janela, então, reforça uma comparação que alimenta a competição entre as figuras femininas.

Mais tarde, esse mesmo movimento é recuperado no passeio de Constança e Biela, quando a cunhada repara no modo tosco de caminhar de sua prima, e a câmera assume seu ponto de vista, filmando a jovem por trás, na posição ocupada por Constança. Aquele olhar, então, reforça o caráter ridículo e deslocado atribuído a Biela, corroborado pelas vizinhas que fofocam na janela.

Essa cumplicidade entre o ponto de vista da câmera e o das mulheres urbanizadas sobre Biela serve para reforçar o estranhamento em relação à mulher caipira. Aos poucos, conforme a aparência e os modos de Biela se tornam mais palatáveis para o gosto urbano, a câmera abandona tais movimentos. Pelo contrário, a câmera passa a enquadrar Biela de uma forma mais lisonjeira, como se, em virtude daquelas roupas elegantes e dos modos delicados adquiridos, Biela se tornasse mais bonita e interessante. Com isso, surgem sequências em que a moça é vista de modo mais próximo, em primeiros planos, com maior detalhamento e maior incidência de luz solar (imagem 5). A própria Biela muda seu olhar para si mesma, observando-se no espelho com maior interesse.



Imagem 5. *Uma Vida em Segredo* (Suzana Amaral, 2001)
© Raiz Produções Cinematográficas

Em contrapartida, após seu casamento ser arruinado pela fuga do noivo, quando Biela rasga seu vestido rejeitando todas as modificações impostas sobre ela, a câmera não mais elabora primeiros planos destacáveis, como se novamente criasse um afastamento, como se Biela voltasse a se tornar um “bicho do mato”, do qual é melhor não se aproximar (imagem 6). Quando ela se muda para o quarto dos fundos, não há mais espelhos que atraíam quaisquer olhares. Segue-se assim até o momento de sua morte, que é filmada de modo distanciado. Com isso, revela-se um possível olhar que tanto a família de Biela quanto o público podem assumir em relação à jovem: quando ela cede às regras da feminilidade urbana, criamos maior empatia por ela, mas no momento em que ela rejeita tais normas, provoca-se um afastamento, voltando-se novamente à rejeição da mulher caipira presente no início do filme.



Imagem 6. *Uma Vida em Segredo* (Suzana Amaral, 2001)
© Raiz Produções Cinematográficas

Assim, quando Biela é “amansada” à moda burguesa e patriarcal, quando ela se torna “bonita” para o gosto masculino, a câmera e nossos olhares se aproximam dela, encontrando prazer visual em sua figura; mas quando ela volta à sua forma original, “selvagem”, a câmera se distancia. Suzana Amaral, então, através da linguagem cinematográfica, cria uma provocação que nos explicita a presença de julgamentos negativos em relação às origens rurais e modos rústicos da moça, bem como o desejo de que ela ceda ao modelo de feminilidade ideal, que se adequa às expectativas da família e, em certa medida, do público espectador.

Biela passa, então, por processos de transformação que se refletem também em suas andanças pela casa dos cunhados. A família tenta acostumá-la aos hábitos da sala, como o bordado e a recepção de visitas, mas, conforme a jovem se torna arredia em relação ao que lhe é imposto, ela passa a ocupar a zona não-nobre da casa. Sua presença pela casa, portanto, é marcada por um relativo isolamento, já que não se sente confortável em meio à família,

nem consegue se adaptar perfeitamente à cozinha, visto que a empregada Joviana, negra, repreende a jovem dizendo que “seu lugar é lá na sala com os *patrão*”. Em certa medida, então, Biela é percebida pelos familiares e pelos trabalhadores como um elemento alienígena à ordem da casa.

Em razão de tal estranhamento, Biela se torna nostálgica e melancólica. Em um determinado momento, a empregada pergunta-lhe como era na fazenda, e a jovem relembra, sorridente: “era bonito demais... Tinha muito, muito mato, muito passarinho. Sabe, do lado da casa, corria um riachinho assim manso, um barulhinho gostoso o dia inteiro. Lá embaixo o monjolo batendo, pilando arroz”. Ao fim de sua fala, em *off*, a cunhada chama seu nome e a convoca para a sala, seriamente. Aqui, Biela é retirada do mergulho em suas memórias sobre a fazenda e seu cotidiano, que são propiciadas pela companhia de Joviana na cozinha, e é levada para perto do núcleo familiar no espaço da sala, onde volta a aprender as “coisas de mulher” que dela são esperadas.

No filme de Suzana Amaral, portanto, a mulher caipira se aproxima daquela que faz o trabalho pesado, o trabalho feminino imprescindível para a manutenção da ordem familiar, porém desprezado pelos ideais de feminilidade. Logo, quando Biela se mostra mais confortável na cozinha rústica do que nos canapés da sala de visitas, ela ofende a sua família, à qual é mais vantajoso que Biela seja não uma mulher experiente nas atividades da cozinha e do quintal, mas sim uma jovem meramente bela e delicada.

Assim, a trajetória de Biela vem revelar diversos elementos que marcam a história das mulheres no Brasil. Além disso, sua origem rural e pobre lhe permite questionar os modos e comportamentos que lhe são impostos. Entretanto, a solidão, o isolamento e a fragilidade de seu próprio corpo lhe permitem somente uma oposição silenciosa, “em segredo”, em que Biela se retira do convívio social e dá as costas para sua família rica, voltando-se para suas memórias, para o pilão e para seu cachorro Vismundo, até o momento de sua morte.

Considerações finais

Verifica-se que *Uma Vida em Segredo* dá ênfase às relações entre mulheres e homens que ocorrem na sociedade brasileira do início do século XX através dos usos de personagens complexas, cujas atitudes e comportamentos são nuançados pelo contexto histórico e pelas práticas sociais vigentes, algumas destas ainda hoje recorrentes, como a violência simbólica contra mulheres.

A partir do filme de Suzana Amaral, no que tange às personagens de mulheres brancas de família burguesa, torna-se possível observar a construção de estratégias visuais e narrativas que revelam o encerramento de esposas e filhas ao meio doméstico, os comportamentos impostos sobre os corpos femininos, as expectativas sociais que conformam padrões de feminilidade aceitos ou rejeitados, a divisão do trabalho na família patriarcal, a obrigatoriedade do casamento na vida das jovens e, finalmente, o contraste socialmente estabelecido entre a mulher caipira e a mulher da cidade.

A autoria feminina, portanto, manifesta-se ao longo do filme em sua crítica aos espaços reservados às mulheres. A cineasta, uma ocupante do espaço público que se consagra como figura fundamental para a história do cinema brasileiro, ressalta em sua obra a vida da mulher presa à esfera doméstica e às funções associadas a uma suposta “essência” feminina, tais como a maternidade e o casamento. Dessa maneira, Amaral nos instiga a refletir sobre as tradições do patriarcalismo que submetem mulheres ao jugo masculino e privam-nas de sua liberdade e do poder de ação. Por meio de *Uma vida segredo*, portanto, a representação da caipira no cinema brasileiro ganha novos traços e permite uma leitura crítica dos papéis sociais reservados a mulheres na sociedade brasileira.

Referências bibliográficas

- AMARAL, E. (2018). “Cineastas Mulheres no Cinema da Retomada”, in *Anais do 2º Fazendo e Desfazendo Gênero na ECA*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- AMARAL, E. (2019). “Meu canto de morte, guerreiros, ouvi’: tensões do colonialismo e intermedialidade em Amélia (2000)”, in *Aniki*, Vol. 6, n. 2, 03-24.
- BOVENSCHEN, S. (1977). “Is There a Feminine Aesthetic?”, in *New German Critique*, n. 10.
- CÂMARA CASCUDO, L. (2001). *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro.
- DE LAURETIS, Teresa (1985). “Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women’s Cinema”, in *New German Critique*, n. 34.
- MICHAELIS (2015). *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos.
- MOISÉS, J. Á. (2003). “A new policy for Brazilian Cinema”, in Nagib, L (ed.). *The New Brazilian Cinema*. Londres/Nova Iorque: I. B. Tauris.
- MULVEY, L. (1989). *Visual and other pleasures*. Londres: Palgrave.
- NAGIB, L. (2012). “Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada”, in *Devires*. v. 9, n. 1, jan/jun, 14-29.
- NORITOMI, R. T. (2004). *Cinema e política: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- FRÚGOLI JR., H. (2008). “Nexos simbólicos entre capital e interior paulista: reinterpretações recentes da cultura caipira”, in Setubal, M. A. (ed.). *Terra Paulista: trajetórias contemporâneas*. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial.
- HOLANDA, K. (2017). “Cinema brasileiro (moderno) de autoria feminina”, in Holanda, K. & Tedesco, M. (orgs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*. São Paulo: Papirus.

- ORICCHIO, L. Z. (2003). *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade.
- REZENDE, F. A. [et al.]. (2018). “Suzana Amaral: Uma vida com o cinema”, in *REVISTA DO NESEF*, v. 7, n. 1, jan.-jul., 1-119.
- TOLENTINO, C. A. F. (2001). *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP.

HELOISA PASSOS: ENTRE ÁLBUNS DE FOTOGRAFIA E UM DOCUMENTÁRIO AUTOBIOGRÁFICO¹

Ana Claudia França²

Ronaldo de Oliveira Corrêa³

Resumo: Neste ensaio, aproximamo-nos do debate sobre escrita de si, a partir da trajetória da cineasta brasileira Heloisa Passos. Para tanto, estabelecemos como objetivo mapear eventos biográficos narrados por Heloisa Passos, relacionados à sua iniciação e constituição no campo cinematográfico, especialmente durante a década de 1980. Por procedimento metodológico recorreremos à análise de um conjunto heterogêneo de fontes, a saber, entrevistas e conferências concedidas por Heloisa, textos e álbuns de fotografia disponibilizados no seu site pessoal e o filme *Construindo Pontes*, um documentário autobiográfico, dirigido pela cineasta e lançado em 2017. A análise será feita a partir do mapeamento de temas e eventos presentes nas narrações, mediado pela noção de “escrita de si”, em diálogo com Margareth Rago e Michel Foucault. Por resultados, pretendemos explicitar os modos de narrar-se cineasta contidos nas fontes analisadas, além de discutir a presença e protagonismo de Heloisa Passos no cinema brasileiro.

Palavras-chave: Escrita de si; Documentário autobiográfico; Heloisa Passos.

1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

2. Professora no Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, Brasil. Este artigo foi desenvolvido durante sua estadia como pesquisadora visitante na Universidade de Barcelona, com bolsa pelo Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior (PDSE/CAPES).

3. Professor no Departamento de Design da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Brasil.

Heloisa Passos é uma cineasta brasileira, nascida em Curitiba em 1967. No cinema, é fotógrafa, produtora, diretora, roteirista, empresária. Em outras palavras, uma realizadora que domina muitas técnicas e muitos saberes do fazer audiovisual. Junto com sua parceira afetiva e companheira de trabalho, Tina Hardy, Heloisa é sócia da Máquina Filmes, empresa pela qual seus projetos audiovisuais são conduzidos. No recorte que propomos, esperamos mapear em narrativas autobiográficas de Heloisa eventos e temas que a cineasta utiliza para contar seus percursos de formação e trabalho no cinema, concentrando-nos especialmente na sua formação inicial, durante a década de 1980. Para acessar o espaço biográfico de Heloisa nos apoiamos em um conjunto heterogêneo de fontes: entrevistas e conferências concedidas pela cineasta, textos e álbuns de fotografia disponibilizados no seu site pessoal e relatos registrados no filme *Construindo Pontes*, um documentário autobiográfico dirigido por Heloisa e lançado em 2017.⁴ Entendemos que estes documentos circunscrevem práticas de “escrita de si”, pelo qual Heloisa narra eventos que a constituíram como cineasta, inscrevendo-se no campo cinematográfico brasileiro não apenas pela sua trajetória de trabalho, mas também pela narração autobiográfica.

A concepção de “escrita de si” na qual nos apoiamos foi caracterizada por Michel Foucault (2006) e discutida nos cruzamentos com a história de mulheres por Margareth Rago (2013) no livro *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Na esteira dessas discussões, entendemos que o conceito de “escrita de si” constitui uma chave analítica pertinente para pensar as práticas de resistência” (RAGO, 2013) e que, no recorte proposto, estão contidas nos espaços pelos quais Heloisa atua e se inscreve como cineasta e “fazedora de filmes” (PASSOS, 2018).

4. Heloisa Passos está em processo de realização de um novo documentário, intitulado *Somos o que perdemos*, que também versa sobre relações familiares. Sinopse: Eneida, 82, faz uma jornada rumo a seu passado, reconectando-se com histórias que definem seu presente. Seu caminho tem como mediadora sua filha Heloisa. O processo é difícil, e poderia ser apenas uma história triste. Mas não é a tragédia que define Eneida. Sua busca é marcada pela alegria de viver, pela força do afeto e pela leveza de uma mulher que enfrenta as dificuldades com sabedoria, sem perder a esperança.

Heloisa ocupa um espaço importante no cinema brasileiro, um campo de trabalho desigual como tantos outros no que se refere a presença e o protagonismo de mulheres. Maria Célia Orlato Selem (2016: 4), por exemplo, conta que até 1979 somente 20 longas-metragens haviam sido feitos por mulheres no Brasil, sendo que 4 deles foram perdidos ou deteriorados, apontando também para problemas com a guarda e a preservação dos filmes. No cenário contemporâneo, uma publicação da Agência Nacional de Cinema (Ancine, 2019) intitulada “Participação feminina na produção audiovisual brasileira” apresenta informações sobre as obras audiovisuais com emissão de Certificado de Produto Brasileiro (CPB),⁵ entre 2017 e 2018. Dentre as informações, sobretudo estatísticas, estão que 18% dos longas-metragens com salas de exibição como segmento pretendido foram roteirizados por mulheres. Na função de direção o percentual de mulheres é de 19% e na direção de fotografia 12%. Apesar da desigualdade no setor cinematográfico apontada pelo relatório, o levantamento de 2019 apresenta a maior quantidade de roteiros escritos exclusivamente por mulheres desde 2014, indicando avanços lentos, mas importantes.

A invisibilidade de mulheres no setor audiovisual é agravada pelo enfoque nas grandes produções, nas funções de roteiro e direção, tanto em análises contemporâneas, quanto retrospectivas históricas, desconsiderando a participação de mulheres em outras atividades das produções audiovisuais e em outras práticas do circuito cinematográfico. Portanto, para que Heloisa pudesse se constituir como realizadora de cinema foi preciso desafiar uma estrutura que historicamente excluiu mulheres das funções de maior poder e prestígio, como também é o caso da função que Heloisa majoritariamente exerce, a direção de fotografia. Desse modo, esse ensaio também espera dar relevo para a presença e protagonismo de Heloisa no cinema brasileiro e a partir de uma rede de relações, reconstruir suas experiências de formação durante a década de 1980.

5. Os filmes que receberam CPB no período levantado não necessariamente já estrearam no circuito de exibição na ocasião da divulgação da pesquisa. O CPB é um certificado emitido pela Ancine.

Antes do cinema, os álbuns de fotografia de família

“Eu vou falar um pouquinho sobre como a fotografia entrou dentro de mim” (PASSOS, 2018). É assim que Heloisa narra sua primeira experiência marcante com as imagens, partindo da relação na infância com álbuns de fotografia de família. Os álbuns, no entanto, não são apenas coisas do passado, mas uma prática que Heloisa manteve como *hobby*, “além de eu ser diretora de fotografia, eu faço álbuns” (PASSOS, 2018), explica. No site profissional de Heloisa (PASSOS, 2019), junto com as informações sobre filmes e premiações, estão cinco álbuns de fotografia,⁶ que além de exibirem fotos, constituem também narrativas. “Com minha mãe” é um dos álbuns do conjunto, com as páginas ocupadas, sobretudo, por imagens da família de Heloisa. É neste álbum familiar que Heloisa se apoia para explicar o que a faz “tão fascinada pela fotografia”, um campo no qual colocou “tanta energia na vida” (PASSOS, 2018).

O que o álbum “Com minha mãe” tem de particular é que, além de integrar o acervo pessoal de uma cineasta, é resultado de uma viagem especial feita em 2011 para o norte de Portugal, na qual Heloisa viajou com a mãe, Eneida Azevedo, e a companheira, Tina Hardy.⁷ “Com minha mãe” inicia com um breve texto de apresentação escrito por Heloisa, contando as motivações da empreitada e segue por 29 páginas preenchidas por fotografias. O itinerário da viagem foi orientado por um pequeno álbum de fotos produzido em 1982 por Virgílio, avô de Heloisa. Virgílio nasceu em Portugal e morou em Castanheiro do Norte até os 12 anos. Cerca de 5 décadas depois, junto da companheira Ida Azevedo, regressou à região do Douro para buscar as paisagens da sua infância. A viagem de Virgílio resultou em um álbum com 17 fotografias acompanhadas por uma legenda feita com máquina de escrever, na qual pontua a casa onde nasceu, a taberna na qual iniciou a função como balconista e “tomador de uns copitos de vinho”, uma fonte “cuja nascente

6. São eles: *Com minha mãe*; *Rio de Janeiro, Meu amor*; *Luanda*; *Tem um globo em Daracué e Processo*.

7. Tina Hardy, editora, montadora, produtora (1972-).

continua inalterada”, a escada onde foi decidida sua ida para o Brasil e a estação ferroviária do Tua (PASSOS, 2018).⁸ Na intenção de compartilhar as memórias e os lugares revisitados, Virgílio entregou uma cópia do pequeno álbum de fotos à sua filha Eneida.

Anos depois, inspirada na viagem do avô, na companhia da mãe e da companheira, Heloisa foi buscar os lugares percorridos por Virgílio no início da década de 1980, a partir das imagens e das descrições contidas no álbum de fotos deixado com a família. Quando Virgílio faleceu, Heloisa já era fotógrafa e lamenta não ter feito fotografias para o avô, “pra tristeza do meu avô e pra minha tristeza, eu acabei não fazendo um álbum de fotografia pra ele da nossa família” (PASSOS, 2018). Assim, “Com minha mãe” é um conjunto de imagens atravessado pelos encontros e separações invariavelmente ocasionados pelo tempo. Em algumas páginas são justapostas as fotografias das viagens de 1982 e 2011, lembrando conexões, afetos e deslocamentos da família Azevedo Passos.

“[...] a fotografia entrou dentro de mim no núcleo familiar. Eu acho que eu prestei muita atenção nesse meu avô, pai da minha mãe, português, imigrante, um homem simples que adorava fazer pequenos álbuns e ele fazia esses álbuns dos aniversários ou do natal, dos almoços, e dava esses albinhos, eram pouquíssimas fotos num plastiquinho, pra minha mãe. E aquilo pra mim era fascinante.” (PASSOS, 2019)

Desse modo, na narrativa autobiográfica de Heloisa se destacam os álbuns de fotografias que o avô Virgílio produziu e eventualmente compartilhou com a família. Foram experiências que sensibilizaram Heloisa para a possibilidade que as imagens têm em mediar memórias, afetos, temporalidades e trajetórias e que mais tarde iriam repercutir no seu modo de produzir imagens para o cinema. “Pensar dentro da fotografia pra mim é um ato muito importante, não só como fotografia, mas como o tempo na vida da gente, né?” (PASSOS, 2018), diz ela.

8. *Com minha mãe*. Disponível em: <https://heloisapassos.com/albuns/>

1989 foi uma cachoeira

Antes do cinema, Heloisa estudou Agronomia na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). A escolha foi motivada pela expectativa de uma abordagem ecológica no curso, mas explica que logo se deu conta, além do curso não ter um centro acadêmico, era orientado para a produção de soja no Estado Paraná, o que não a interessava de modo algum (PASSOS, 2018). Entre o trancamento da graduação em Agronomia e os caminhos que tomaria depois, Heloisa fez uma viagem de mochila pela Europa. Em Londres, trabalhou como garçoneiro e teve a oportunidade de acessar cursos básicos de fotografia e laboratório preto e branco, descobrindo na produção de imagens um espaço que gostaria de habitar, especialmente no que se refere ao manejo da câmera fotográfica:

“Eu fui ver não só o cinema europeu, mas um cinema brasileiro. Eu vi *A Hora da Estrela* num pequeno cinema de Londres, eu lembro até que sala foi, em Hampstead, num bairro em Londres. [...] O que eu sabia ali é que eu já tava ligada com um lugar fotográfico. O primeiro dinheiro que eu tive, eu comprei uma câmera fotográfica lá, foi a minha primeira câmera que eu comprei, uma Canon A1.” (PASSOS, 2019)

No seu retorno ao Brasil, Heloisa iniciou uma nova formação acadêmica, dessa vez em Curitiba no bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Em paralelo à nova graduação, seguiu ampliando sua experiência na fotografia e encontrou no teatro um espaço de interlocução. Heloisa conta que tinha muitas amizades com pessoas relacionadas ao teatro e foi assim que começou a fotografar e fazer assistência de iluminação para produções teatrais, o que além de conectá-la com artistas e saberes, afetou-a profundamente:

“[...] o retrato e a luz do teatro foram catárticos pra mim. Foi uma catarse pra mim trabalhar com o Marcelo Marchioro⁹ numa peça chamada *Nenúfar*.¹⁰ Um grupo que eu fazia parte ali naquele momento chamava

9. Marcelo Marchioro, ator, dramaturgo, diretor de teatro (1952-2014, Curitiba).

10. Em Curitiba, *Nenúfar* estreou em março de 1989, no Teatro Sesc da Esquina, baseada no conto do escritor francês Boris Vian.

União dos Artistas Independentes de Curitiba, que era o UAIC, era um grupo que já existia há algum tempo e eu tava ali fazendo a luz pra um espetáculo, um pequeno espetáculo da UAIC e fotografando esses atores, essas atrizes.” (PASSOS, 2019)

Se o teatro propiciou à Heloisa múltiplas experiências com fotografia, atuação e iluminação, a Cinemateca de Curitiba expandiu seu universo cinematográfico. Foi nessa instituição municipal, fundada em 1975, que Heloisa fez seu primeiro curso de cinema, ministrado pelo cineasta José Joffily,¹¹ com quem trabalharia anos depois. O curso incluía noções básicas de cinema, além da produção e finalização de um curta-metragem. O resultado foi *Tangência*, o primeiro trabalho de direção de fotografia de Heloisa, selecionado para participar do XXI Festival de Brasília em 1988.

Nesse mesmo período efervescente, Heloisa começou um estágio no Museu da Imagem e do Som (MIS), outra importante instituição voltada para o cinema e fotografia em Curitiba. Em sua narrativa autobiográfica, Heloisa sublinha a importância na sua formação da figura de Valêncio Xavier, tendo o MIS como um espaço de encontro. Pouco tempo depois da chegada de Heloisa no MIS, Valêncio tornou-se o coordenador da instituição e um mentor para Heloisa, “um homem eloquente do audiovisual” (PASSOS, 2019), como ela descreve. Valêncio foi fundador da Cinemateca de Curitiba em 1975, trabalhou no cinema e na televisão, foi também escritor, transitando entre o audiovisual, a fotografia, o jornalismo e a literatura. Pelas instituições por onde passou, Valêncio promoveu eventos, oficinas e parcerias, buscando ampliar as condições para a produção e a circulação dos filmes locais.

No final da década de 1980, o MIS de Curitiba era uma pequena estrutura, uma casinha verde na Rua Martim Afonso, onde Heloisa passou um ano e meio estreitando seus laços com o cinema e a fotografia, tendo de Valêncio um incentivo fundamental (PASSOS, 2019). No MIS, Heloisa foi aluna e produtora de cursos de cinema voltados para produção, roteiro e direção

11. José Joffily, diretor, roteirista e produtor (1945, João Pessoa, Brasil).

de fotografia, organizados por Valêncio em parceria com a Embrafilme (PASSOS, 2018), a Empresa Brasileira de Filmes S.A., extinta pouco tempo depois, em 1990.¹² Da série de oficinas, o curso de direção de fotografia foi ministrado por César Charlone,¹³ naquele momento professor da *Escuela Internacional de Cine y Televisión* (EICTV) em Cuba e alguns anos mais tarde, diretor de fotografia do filme brasileiro *Cidade de Deus*.

Além dos cursos de formação no MIS, Heloisa integrou a equipe de dois curta-metragens curitibanos, *Os Desertos Dias*, com direção de Fernando Severo¹⁴ e *A Loira Fantasma*, com direção de Fernanda Morini.¹⁵ Em *Os Desertos Dias*, Heloisa desejava trabalhar com a fotografia do filme, “eu disse pro produtor que eu queria muito trabalhar no departamento de fotografia e ele disse, ‘não, o fotógrafo vem do Rio, as malas são pesadas, é melhor você fazer estágio com o Fernando Severo, com o diretor” (PASSOS, 2018). Assim, a direção e assistência fotográfica vieram do Rio de Janeiro e à Heloisa, coube o estágio de assistência de direção do filme. Porém, na equipe de fotografia carioca a assistente de câmera era uma mulher, Isabella Fernandes¹⁶, o que fez com que Heloisa, naquele momento iniciático e incerto da sua trajetória no cinema, se sentisse completamente inspirada, “eu olhei a Isabella trabalhando e eu falei, ‘ah, se ela faz isso, eu também posso um dia fazer!’ Isso foi muito inspirador pra mim!” (PASSOS, 2018). O que este comentário também nos conta é que a inspiradora Isabella foi possivelmente a primeira mulher a fazer parte de uma equipe de fotografia de cinema que Heloisa conheceu e, portanto, em um universo de trabalho tão árido e predominantemente masculino, sua presença foi encorajadora.

Desse modo, as experiências no cinema e na fotografia em Curitiba no final da década de 1980 inseriram Heloisa em um circuito de produção e circulação

12. A Embrafilme, empresa estatal brasileira de economia mista, produtora e distribuidora de filmes cinematográficos, extinta em 1990, pelo governo Collor.

13. César Charlone, fotógrafo e cineasta (1961, Montevidéu, Uruguai).

14. Fernando Severo, cineasta, diretor, roteirista (1957, Caçador/SC).

15. Fernanda Morini, sócia na produtora audiovisual “Realiza Vídeos” (1959, Piraju/SP).

16. Isabella Fernandes, diretora de fotografia, assistente de câmera.

de filmes que veio a ser importante pelos anos seguintes. O ano de 1989 tem um espaço significativo na sua narrativa autobiográfica que ela descreve pela metáfora de uma cachoeira:

“Foi num momento em que eu era estagiária. Pra mim 89 foi um ano como se eu tivesse conhecido pela primeira vez as Cataratas do Iguaçu [...] eu me lembro, criança, quando eu conheci as Cataratas do Iguaçu, “que lugar é esse?”, que até hoje eu volto lá e fico “que lugar é esse?”. Essa relação também eu tenho com a água, mas o ano de 89 pra mim teve isso, eu tinha feito o curso da Cinemateca que foi uma introdução prática e aí em 89 eu tive esse espaço no MIS com o Valêncio, esses cursos que ele conseguiu articular com a Embrafilme, Cinemateca, câmera, curta-metragem, projeção...e ao mesmo tempo naquele momento eu continuava fazendo teatro. Esse ano efervescente foi uma cachoeira muito grande pra mim.” (PASSOS, 2019)

Descobrimo um modo de (sobre)viver

Em meio à intensidade cultural curitibana do final da década de 1980, transitando entre a Cinemateca, o MIS, o Cine Groff, os trabalhos no teatro e no cinema e a graduação em Ciências Sociais, Heloisa teve um conflito com o pai, Álvaro, o que pressionou sua mudança para São Paulo, “eu e o meu pai, a gente teve um problema e eu senti que não podia ficar na cidade, de tão sério que foi.” (PASSOS, 2019). Anos depois Álvaro seria seu interlocutor no documentário *Construindo Pontes*. No filme, que é protagonizado e dirigido por Heloisa, a cineasta narra em uma cena o conflito com o pai que motivou sua partida de Curitiba:

“Eu tinha 22 anos. Estava namorando uma menina. A gente estava se beijando no sofá quando o meu pai entrou na sala. Ele não soube o que fazer comigo e eu não soube o que fazer com ele. Fui embora. Hoje, 25 anos depois, faço esse filme sobre o meu pai junto com a Tina, o amor da minha vida.”

No filme, o texto é narrado por Heloisa e ecoa em um plano fixo. Seu pai, Álvaro, está de costas numa área externa da casa da família, próximo à um parapeito, folheando um jornal. O registro é distante, feito de dentro da casa, a partir de uma sala de estar. Uma porta de vidro divide os dois ambientes: a sala escurecida e a área externa luminosa. Entre imagem e narração, Heloisa articula passado e presente. Por fim, não apenas nesta cena, o filme nos conta que em quase 3 décadas, apesar das muitas diferenças, transformações aconteceram na relação de Heloisa e Álvaro.

No entanto, em 1989 Heloisa sentiu que, além da relação estremecida com a família, estava sufocando também sua trajetória recém-iniciada no cinema. De todo modo, em Curitiba não poderia mais ficar, rompeu com o pai, partiu para São Paulo. Aos poucos descobriu que a rede de pessoas, espaços e eventos da qual fez parte em Curitiba, havia lhe apontado também para uma forma de sobrevivência. Em São Paulo, Heloisa continuou sua formação técnica e artística e iniciou uma busca por experiências de trabalho com as pessoas que já conhecia e também profissionais que admirava:

“[...] eu tive uma efervescência que me explodiu pra muita coisa, num curto período de tempo aqui em Curitiba. Porque pra mim é como se eu tivesse descoberto a forma de sobreviver. Mas no fundo eu descobri. Essa é minha auto análise hoje, depois de 30 anos. No fundo, nesses dois anos, eu descobri a forma de sobreviver. [...] E aí era uma mistura de ir atrás de conhecimento, mas o conhecimento mais imediato. Que não é a academia. Eu consegui uma bolsa num curso que era super procurado naquele momento, um curso anual de fotografia da Oficina Três Rios que hoje chama Oficina Oswald de Andrade¹⁷, isso foi 1990 e ali eu tinha aula todo dia à noite, então eu podia trabalhar de dia. E aí eu fui atrás de poucas pessoas que eu tinha contato, as pessoas que o Valêncio tinha

17. Fundada em 1986, a Oficina Cultural Oswald de Andrade, antiga Oficina Três Rios, é atualmente uma iniciativa da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo.

me apresentado! Eu fui atrás do Candeias, eu fui atrás do Charlone, eu fui atrás do Walter George Durst, que eram pessoas que o Valêncio de algum jeito tinha me apresentado na época do MIS.” (PASSOS, 2019)

Ozualdo Candeias¹⁸, César Charlone e Walter George Durst¹⁹ eram então pessoas com quem Heloisa havia cruzado na Curitiba cinematográfica dos anos 1980. Também as poucas pessoas do audiovisual que conhecia em São Paulo, sua nova cidade, “eu tinha o telefone deles, eu liguei pra essas três pessoas e o único que me respondeu foi o seu Walter [...] e ele me convidou pra almoçar na casa dele, o seu Walter me apresentou o filho dele, o Marcelo Durst²⁰, que marcou uma reunião comigo.” (PASSOS, 2018). Além de Ozualdo, César e Walter, também morava em São Paulo Isabella, a assistente de direção de fotografia que Heloisa tinha conhecido nas filmagens de *Os Desertos Dias*. E essas eram as pessoas a quem Heloisa iria recorrer em um primeiro momento.

Até o documentário autobiográfico lançado em 2017, muita coisa aconteceria e os anos que seguiram certamente oferecem muitas questões sobre a constituição de Heloisa como fotógrafa e realizadora de cinema. São experiências sobre táticas para trabalhar, currículo e portfólio, estágio e assistência de câmera, projetos frustrados e desvios de caminho, percalços e premiações, temporadas de trabalho em diferentes estados brasileiros e mesmo fora do país, trabalhos também na publicidade e na televisão. Também muita coisa ocorreria na trajetória do cinema brasileiro, com o fim e o recomeço de políticas públicas de incentivo, a descontinuidade e o surgimento de festivais, a constituição de organizações das mais variadas categorias. São discussões que esperamos desenvolver em outros textos. No recorte proposto por esse ensaio, porém, nos limitamos ao período iniciático de formação de Heloisa, concentrando-se na década de 1980, para onde voltamos no tópico seguinte.

18. Ozualdo Ribeiro Candeias, cineasta brasileiro (1922, Cajobi, 2007, São Paulo).

19. Walter George Durst, cineasta e escritor brasileiro (1922-1997, São Paulo).

20. Marcelo Durst, diretor de fotografia (1962).

Uma peça de teatro, dois filmes, uma série de TV, um livro e a morte de duas pessoas

Além dos cursos e trabalhos que propiciaram o acesso às técnicas e saberes, a formação de Heloisa durante a década de 1980 foi atravessada por outras experiências que a cineasta reconhece, também constituíram o seu modo de pensar e produzir imagens. Heloisa apresentou na *Masterclass* proferida em São José dos Pinhais em 2018, trechos de filmes, imagens e textos de obras que considera parte importante do seu repertório artístico. Em suas palavras: “uma peça de teatro, dois filmes, uma série de TV, um livro e a morte de duas pessoas me paralisaram nos anos 80 e me fizeram realmente olhar pra esse desejo de ser fotógrafa e trabalhar com imagem.” (PASSOS, 2018)

Com personagens exclusivamente femininas e atrizes como Fernanda Montenegro²¹ e Renata Sorrah²² no elenco, *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder²³ trata sobre uma mulher que vive uma paixão não correspondida por uma jovem de origem proletária. A montagem premiada²⁴, dirigida por Celso Nunes²⁵ pelo Teatro dos Quatro foi exibida em Curitiba no Teatro Guaíra, no inverno de 1984. Poucos dias depois de ser anunciada na cidade, uma nota de jornal alertava que os ingressos já estavam quase esgotados. Para Heloisa a peça foi tão surpreendente que ainda guarda o folder da apresentação, do qual nos apresentou algumas páginas escaneadas, com fotografias da peça e uma citação de Fassbinder.²⁶

No cinema, Heloisa destaca dois filmes: *Hora da Estrela*, dirigido por Suzana Amaral²⁷ com base na obra de Clarice Lispector²⁸ e *Eles Não Usam Black-tie*,

21. Fernanda Montenegro, atriz (Rio de Janeiro, 1929).

22. Renata Sorrah, atriz (Rio de Janeiro, 1947).

23. Rainer Werner Fassbinder, diretor de cinema e ator (Bad Wörishofen, 1945; Munique, Alemanha, 1982).

24. Prêmio Molière (1982) especial e de melhor atriz para Fernanda Montenegro. Prêmio Molière (1982) de melhor atriz coadjuvante para Renata Sorrah.

25. Celso Nunes, diretor de teatro (São Paulo, 1941).

26. “O realismo que imagino é aquele que passa na cabeça do espectador, e não o que está lá dentro do palco: este as pessoas já tem todo dia. O que eu quero é um realismo que admita a realidade. Devemos oferecer uma possibilidade às pessoas de se abrirem para as coisas bonitas de forma que revivam o que estão vendo e não lhes seja tolhido gozar sua própria realidade.”

27. Suzana Amaral, diretora de cinema (1932, São Paulo).

28. Clarice Lispector, escritora e jornalista (Chechelnyk, Ucrânia, 1920; Rio de Janeiro, Brasil, 1977).

com direção de Leon Hirszman.²⁹ *Hora da Estrela*, que uma vez Heloisa viu projetado no pequeno cinema de Londres, agora ocupa um espaço na sua narrativa autobiográfica, tanto pela conexão que o filme proporciona com a protagonista Macabéa, quanto pelo tempo estendido dos planos:

“Esse filme é um filme triste, onde a personagem Macabéa é tímida, inocente, ingênua, datilógrafa, virgem. Era tudo o que eu não queria ser no momento que eu vi esse filme. Então eu tô mostrando esse filme porque tem a ver com uma descoberta minha de olhar um personagem e tudo o que eu não queria ser era a Macabéa. E me comoveu porque assim como essa mulher, a Macabéa, tantas de nós querendo ser alguém num lugar que não é dela. Eu acabei sendo uma migrante, migrei de Curitiba pra São Paulo, um lugar que também não é meu. Hoje me sinto uma pessoa do mundo, me sinto uma pessoa confortável na cidade de São Paulo, mas eu mostro esse filme também pelos tempos estendidos que tem os planos, que é um cinema que me interessa e é por onde a minha fotografia também vai.”

O trecho de *Eles Não Usam Black-tie* escolhido por Heloisa é a cena final protagonizada pelos personagens Otávio e Romana. Assim como a peça *As Lágrimas Amargas de Petra von Kant*, o filme *Eles Não Usam Black-tie* tem Fernanda Montenegro no elenco. O filme tem fotografia de Lauro Escorel³⁰ e é baseado na peça de teatro com o mesmo nome, de Gianfrancesco Guarnieri.³¹ A história trata dos conflitos em uma família decorrentes de um movimento grevista iniciado na fábrica onde trabalham pai e filho. Heloisa recorda que assistiu o filme, lançado em 1981, no “templo sagrado que era a Cinemateca de Curitiba” (PASSOS, 2018), ainda no endereço do Largo da Ordem. Nos anos 1980, a sala de projeção da Cinemateca de Curitiba era modesta, de capacidade limitada, no subsolo do Museu Guido Viaro, na Rua São Francisco. Vinculada ao museu até 1995, a Cinemateca de Curitiba foi a

29. Leon Hirszman, cineasta (1937, Lins de Vasconcelos, 1987, Rio de Janeiro).

30. Lauro Escorel, diretor, diretor, de fotografia, roteirista, produtor e fotógrafo (1950, Washington, D.C., EUA).

31. Gianfrancesco Guarnieri, ator, diretor, dramaturgo (1934, Milão, Itália, 2006, São Paulo, Brasil).

terceira fundada no Brasil,³² em 1975. Para Heloisa, *Eles Não Usam Black-tie* é parte de um tempo da sua vida no qual se reconhecia como «cinéfila». Uma cinefilia que gradualmente perdeu espaço a partir do momento em que se tornou «fazedora de filmes»: «eu não tinha mais tempo de ser cinéfila. Então eu me tornei fazedora de filmes, passei a ser cineasta e não cinéfila. Tem cineasta que consegue ser cinéfila, eu nunca consegui» (PASSOS, 2018), explica.

Em 1989 é produzida uma série de televisão chamada *América*, exibida em 1992 na rede Manchete. *América* foi realizada, como lembra Heloisa, em um momento em que este tipo de produção não era comum na televisão (PASSOS, 2018). Tratava-se de uma série documental com cinco episódios de 50 minutos cada, na opinião de Heloisa, “completamente fotográfica” (PASSOS, 2018). *América* teve direção de João Moreira Salles³³, Nelson Brissac Peixoto³⁴ e Walter Carvalho,³⁵ com repercussão significativa pela sofisticação técnica e narrativa. As escolhas de Heloisa para a *Masterclass* de 2018, como ela explica, foram motivadas não apenas porque marcaram seu repertório com narrativas, temáticas, visualidades e atuações marcantes, mas porque foram realizadas por pessoas com quem Heloisa pôde trabalhar depois:

“Eu faço questão de mostrar peças, filmes e séries que foram feitas por pessoas que depois eu fui trabalhar com elas, fui atrás delas por pura admiração, num momento em que eu era jovem e sonhava em fazer cinema e não sabia se eu ia conseguir fazer cinema. Então por isso que eu separei *A Hora da Estrela*, por isso que separei essa série, por isso que eu separei, *As Lágrimas Amargas*.” (PASSOS, 2018)

32. Até 1975, havia apenas a Cinemateca Brasileira em São Paulo e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

33. João Moreira Salles, banqueiro, empresário, documentarista, roteirista e produtor de cinema (1966, Rio de Janeiro).

34. Nelson Brissac Peixoto, filósofo.

35. Walter Carvalho, diretor de fotografia (1947, João Pessoa).

No mesmo período, Heloisa leu um livro que na sua opinião ocupa um lugar “muito imagético”, a autobiografia da dançarina Isabela Duncan,³⁶ *Minha Vida*. Do livro, Heloisa lê um trecho que ainda ressoa para ela e com o qual pôde especialmente se identificar num período de ruptura familiar e incerteza na profissão: “a minha opção agora passar a ser pelo misterioso, pelo ambíguo e pelo sensual. É curioso que na minha carreira de artista foram sempre os momentos de desespero e revolta os que mais me atraíram”.

Em 1987, a melhor amiga de Heloisa é assassinada em Curitiba. Tanto ela quanto Helo tinham 20 anos, “eu carrego isso até hoje comigo” (PASSOS, 2018), conta. Heloisa avalia que a experiência da morte de uma pessoa querida repercutiu na sua relação com a fotografia, “eu passo a ficar mais obsessiva com a imagem e por fazer imagem, pela vida dos outros, uma vez que eu tinha perdido uma pessoa tão importante na minha vida, foi a minha melhor amiga.” (PASSOS, 2018) Além da morte da amiga, a morte de uma pessoa pública, Chico Mendes,³⁷ assassinado em 1988. Chico era seringueiro, sindicalista e ambientalista, uma figura importante na história de lutas pela preservação da Amazônia e dos povos da floresta. Foi assassinado a mando de grileiros de terra e latifundiários. Pouco antes de ser morto em uma emboscada, Chico esteve em Curitiba, pelo Instituto de Estudos Amazônicos. Heloisa, acompanhou sua visita como fotógrafa estagiária, “logo depois que eu fotografei o Chico Mendes, ele foi assassinado” (PASSOS, 2018). Heloisa explica o porquê levar também essas experiências para uma aula de fotografia:

“Porque eu acho que a identidade da minha fotografia está muito ligada às coisas que me incomodaram [...] assim como a perda de pessoas importantes, tudo isso eu acho que vai se traduzir na curadoria dos filmes que eu vou fotografar, na curadoria dos filmes que eu vou dirigir e nas coisas que me interessa falar.” (PASSOS, 2018)

36. Isabela Duncan, coreógrafa, bailarina. (1877, São Francisco, EUA, 1927, Nice, França).

37. Francisco Alves Mendes Filho (1944-1988, Xapuri, Brasil).

Algumas considerações sobre a aventura de contar-se cineasta

Este ensaio teve como objetivo mapear alguns dos temas e eventos descritos em narrativas autobiográficas da cineasta brasileira Heloisa Passos. A partir de entrevistas, conferências e documentos, foi possível reconhecer modos pelo qual Heloisa se conta cineasta. Sua narrativa passa por álbuns de fotografia de família e mais tarde, por uma ampla e diversa rede de pessoas e espaços que propiciaram acesso às técnicas, saberes e experiências de trabalho.

A narrativa de Heloisa também oferece uma perspectiva expandida da sua formação como cineasta, com experiências na fotografia, teatro, cinema e televisão. Concentrou sua energia na fotografia, o que não a impediu de encontrar imagens no livro autobiográfico de uma dançarina. Sentiu-se afetada pela personagem Macabéa de *A hora da estrela* ao mesmo tempo que pela visualidade do filme. Além dos álbuns de fotografia do avô, inclui na sua narrativa de trabalho a repercussão de perdas e rupturas, que também constituem o seu modo de ocupar o campo cinematográfico.

Ao contar a trajetória de Heloisa é possível também acessar equipamentos e técnicas cinematográficas, salas de projeção, oficinas, museus, cinematecas, associações de artistas, centros de cultura, cinema e fotografia. A partir desse ângulo, entendemos que a narrativa de Heloisa assume uma perspectiva relacional, uma vez que inclui pessoas, eventos e espaços, um circuito cinematográfico e artístico que permitiu que filmes fossem produzidos e projetados. Como lembra Rago (2013), “a ‘escrita de si’ produz uma abertura para um amplo leque de relações intersubjetivas e enreda ou dilui o próprio eu numa extensa rede de relações, coletivamente trançadas e em movimento contínuo.”

Narrar-se, Heloisa reconhece, é um desafio, “eu não tenho essa facilidade da escrita, eu não tenho essa facilidade da palavra, eu faço um esforço, pra mim não é fácil estar aqui falando” (PASSOS, 2018). Mas constata também, mostrar-se cineasta faz parte do movimento de ocupar um espaço no circuito de cinema, “nesse processo a gente tem que ter coragem de se mostrar.

Se eu faço cinema, eu quero me expressar, então o meu trabalho tem que ser visto” (PASSOS, 2017). Assim, localizamos nas narrções de Heloisa práticas de resistência e de constituição, “também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros”, como elabora Foucault sobre a concepção de “escrita de si” (FOUCAULT, 2006: 155). Nos documentos avaliados para esse ensaio, Heloisa não apenas se narra fazedora de filmes, mas também narra o cinema como um modo de vida, mediador de encontros e práticas políticas ou, nos termos de Foucault (2006) e Rago (2013), “arte do viver”, “estética da existência”.

Mais recentemente, em 2016, diante da insistente invisibilização de mulheres do departamento de fotografia audiovisual, Heloisa foi uma das idealizadoras do *Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil* (DAFB), um grupo que promove o trabalho de diretoras e técnicas de fotografia no audiovisual, com a organização de encontros, conferências, oficinas e um site com informações sobre as profissionais associadas.³⁸ Uma das *Masterclass* que serviu como fonte para esse artigo foi justamente organizada pelo DAFB e nela Heloisa rememora com emoção, “quando eu comecei eu não encontrei um coletivo. A gente era feminista sempre, mas era uma batalha muito individual” (PASSOS, 2018), salientando a importância do DAFB e das mudanças ocorridas desde os anos 1990, se considerada a intensificação de iniciativas pela visibilidade de mulheres no audiovisual,³⁹ com coletivos, cineclubes, mostras e festivais.⁴⁰

Construindo Pontes faz parte de um contexto significativo de filmes documentais de caráter autobiográfico realizados por mulheres que, além de narrar a história política brasileira, narram também relações familiares.

38. DAFB. Coletivo de Diretoras de Fotografia do Brasil.

39. Ver as publicações: *Quase catálogo 1: Realizadoras de cinema no Brasil, 1930-1988* (1989), organizado por Heloisa Buarque de Hollanda; *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro* (2017), organizado por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco; *Mulheres atrás das câmeras* (2019), organizado por Camila Vieira da Silva e e Luisa Lusvarghi e *Mulheres de Cinema* (2019) de Karla Holanda.

40. São exemplos de algumas iniciativas brasileiras: Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema Elviras; Coletiva Malva; Cineclube Solax (Curitiba); Cineclube Adélia Sampaio e Criadoras Negras (Porto Alegre); Festival Internacional de Mulheres no Cinema; FEMINA- Festival Internacional de Cinema Feminino; FINCAR – Festival Internacional de Cinema de Realizadoras; Plataformas Mulheres no Cinema.

Os Dias com Ele, de Maria Clara Escobar⁴¹ e *Diário de uma Busca*, de Flávia Castro⁴², por exemplo, tratam da relação entre a realizadora do filme e a figura paterna, em ambos os documentários, militantes de esquerda no período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). *Construindo Pontes*, assim como os filmes de Maria e Flávia, tem como dispositivo o terreno escorregadio das disputas pelas memórias coletivas e familiares, dos arquivos pessoais e públicos. *Construindo Pontes* talvez se aproxime ainda mais de *Os Dias com Ele* pela relação paterna que se faz não apenas tema, mas presença. Tanto o pai de Maria quanto o de Heloisa são protagonistas dos filmes de suas filhas e tensionam o filme que está sendo feito, muitas vezes exposto no seu processo e dificuldade de construção. Ilana Feldman (2019: 233) tece uma análise sobre *Os Dias com Ele* que, entendemos, pode ser estendida à *Construindo Pontes*: “não evita o mal-estar, os desentendimentos e o desencontro, ao mesmo tempo em que assume a dificuldade de compreensão, a precariedade dos meios e a opacidade da linguagem como elementos constitutivos não apenas das relações familiares em jogo, mas sobretudo de sua matéria fílmica.” Mais recentemente *Democracia em Vertigem*, de Petra Costa,⁴³ também narra em primeira pessoa o pessoal e o político, enredando histórias da família de Petra com histórias da política recente brasileira.

Esse artigo tem por fonte materiais compilados para a pesquisa de doutorado em andamento de uma das autoras, sobre a experiência de mulheres na história do cinema em Curitiba. Ficam ainda muitas lacunas sobre os dados coletados. Embora tenham limites as descrições e análises aqui apresentadas, esperamos que tenham traçado uma breve apresentação à trajetória de Heloisa Passos, uma cineasta que entre álbuns de fotografia e um documentário autobiográfico, constituiu-se fazedora de filmes e protagonista do cenário audiovisual brasileiro.

41. Maria Clara Escobar, atriz e diretora (1988, Rio de Janeiro).

42. Flávia Castro, roteirista, diretora, produtora, montadora (1965, Porto Alegre). Em 2019 foi lançado o filme *Deslembro*, com roteiro e direção de Flávia Castro e direção de fotografia de Heloisa Passos.

43. Petra Costa, cineasta (1983, Belo Horizonte).

Fontes

- PASSOS, H. (2017). Debate Quando o vento faz a curva: mulheres na cinematografia. Mediação: Heloisa Passos. Participantes: Anna Muylaert, Barbara Alvarez, Beth Sá Freire, Flavia Guerra, Luciana Baseggio, in Semana ABC 2017. 15 mai. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-Yw-9CBd0eI&t=964s>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2020.
- PASSOS, H. (2018). MasterClass de Heloisa Passos. Coletivo de Diretoras de Fotografia do Brasil - DAFB. São Paulo, 4 fev. Disponível em <<https://www.facebook.com/1029264560456181/videos/1551670981548867/>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2020.
- PASSOS, H. (2018b). MasterClass de Heloisa Passos. Teatro SESI São José dos Pinhais. São José dos Pinhais, 5 dez.
- PASSOS, H. (2019). Entrevista concedida a Ana Claudia Camila Veiga de França. Curitiba, 19 de junho.
- PASSOS, H. (s. d.). Site pessoal. Disponível em <<https://heloisapassos.com/>>. Acesso em 10 de outubro de 2019.

Referências bibliográficas

- FOUCAULT, M. (2006). “A escrita de si”, in *Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FELDMAN, I. (2018). “Podem os personagens secundários falar? Posição feminina no documentário autobiográfico face à memória da ditadura militar no Brasil”, in *Alea*, vol. 20, n.2, 228-243.
- RAGO, L. M. (2013). *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp.

MEMÓRIA E POLÍTICAS DE GÉNERO NO CINEMA MOÇAMBICANO INDEPENDENTE: ANÁLISE A PARTIR DOS FILMES *O TEMPO DOS LEOPARDOS E COMBOIO DE SAL E AÇÚCAR*¹

Edson Mugabe²

Eliseu Mabasso³

Resumo: Desenvolver uma reflexão sobre o lugar do cinema na compreensão do passado pós colonial em Moçambique torna-se uma tarefa complexa e cheia de desafios pelo fato das próprias produções cinematográficas moçambicanas criarem possibilidades de análises múltiplas e variadas sobre as narrativas, imagens e performance dos seus personagens. Cientes de que o cinema moçambicano não pode ser compreendido fora do escrutínio político no qual ele foi concebido, com este artigo analisamos como a mulher foi integrada e representada nos filmes de memória sobre o passado colonial e guerra civil em Moçambique. Tomamos os filmes *O Tempo dos Leopardos* e *Comboio de Sal e Açúcar* como ponto de partida para esta análise porque permitem, não só compreender como as produções cinematográficas, após a independência, foram influenciadas por políticas de memória masculinizadas que tenderam a excluir a mulher como figura privilegiada no filme sobre a memória do passado colonial, mas, também, como a mulher foi vista e representada durante a guerra civil em Moçambique.

Palavras-chave: Cinema, Memória, Mulher e Políticas de Género.

1. Este artigo foi financiado no âmbito da “Knowledge for Development Initiative”, pela Rede Aga Khan para o Desenvolvimento e pela FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, IP (nº 333162622) no contexto do projeto “Memories, cultures and identities: how the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?”.

2. Investigador-bolsheiro na Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique, no âmbito do projecto *Memories, Cultures and Identities: How the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?*

3. Director-Adjunto para a Graduação na Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane, Maputo, Moçambique. Coordenador, da parte moçambicana, do projecto *Memories, Cultures and Identities: How the past weights on the present-day intercultural relations in Mozambique and Portugal?*

1. Contextualização

Com o presente artigo analisamos de que maneira os filmes *O Tempo dos Leopardos* e o *Comboio de Sal e Açúcar* contribuem para a compreensão de como as mulheres foram integradas e representadas nos filmes de memória sobre o passado colonial e sobre o processo da guerra civil em Moçambique. Esta análise surge num contexto em que se reconhece como as narrativas cinematográficas sempre foram um instrumento importante, não só na constituição de sujeitos (MOTTA, 2012), mas também em elemento central da cultura, através do qual é possível que se revivam as experiências passadas (LUZ, 2002).

Algumas análises sobre a produção cinematográfica apontam para a função narrativa do cinema, considerando que, para além de preservar uma experiência de tempo que está no presente, o cinema perpetua o passado e promete as ações futuras. A partir desta assunção, Luz (2002) considera que o cinema assume um grande papel na produção de narrativas históricas, havendo, assim, a necessidade de estudá-lo como forma de compreender o tipo de narrativas que são construídas nas produções cinematográficas.

A análise da cinematografia africana deve ser feita tendo em conta o escrutínio político no qual ela foi forjada, uma vez que o processo da institucionalização das cinematografias africanas esteve intrinsecamente às ideologias anti-coloniais. A cinematografia moçambicana não é isenta deste processo, até porque o surgimento do cinema esteve ligado à causas político-ideológicas, assumindo um papel importante na construção de representações da memória colectiva sobre a história do país (PATRAQUIM, 2019; SECCO, 2018; JAFAR, 2014).

A partir das intenções ideológicas do Estado, refletidas no cinema moçambicano, como aponta Oliveira (2014), o cinema, desde o período antes da independência, não só esteve ao serviço da representação da sociedade moçambicana, mas, também, se tornou num instrumento de representação do “outro”, representado como o “colono”, o “opressor”, etc. Esta forma de

representação, insere o discurso de alteridade como um dos elementos chave na reconstrução da imagem sobre Moçambique e exclusão da imagem e história de Portugal.

A criação do Instituto Nacional de Cinema em Moçambique⁴ (INC) serviu como um processo de institucionalização da produção cinematográfica como forma de garantir a consolidação do projecto da nação, da formação do “Homem Novo” (PATRAQUIM, 2019). Com esta consolidação, o cinema é, também, assumido como uma estratégia pedagógica, através da qual os moçambicanos podiam ser educados (CONVENTS, 2011). Na mesma perspetiva, Gomes (1981) afirma que,

“(…) são as perspectivas que se abrem ao cinema móvel de deixar somente de mostrar os poucos filmes sobre o nascimento do nosso país, para os fazer acompanhar de coisas de hoje, coisas e problemas que assaltam a todos moçambicanos a fim de criarmos ou aprofundarmos a ideia e dimensão do país, sabermos que os árabes também lutam, sabermos através do mapa que nos é mostrado que a Namíbia fica bem perto de nós” (GOMES, 1981: 61).

Esta natureza ideológica das narrativas políticas da época, que a abordagem de Gomes (1981) sugere, teria contribuído para a construção de um imaginário hegemónico que excluiu, da produção cinematográfica, a condição da mulher e das relações de género a si associadas. Nesta altura, era evidente que as políticas de memória sobre o passado colonial estavam acompanhadas por hegemonias masculinizadas.

Na análise do *Phatyma*, um filme de curta metragem de Chaves, lançado em 2010, feito com a colaboração da Paulina Chiziane, Ferreira e Penha de Souza (2014) apontam que, para além de construir uma representação da sociedade moçambicana, o filme sugere uma construção de um imaginário

4. Renomeado Instituto Nacional de Audiovisual e Cinema (INAC), em 1994 e, em 2019, Instituto Nacional de Indústrias Culturais e Criativas (INICC).

hegemónico masculinizado. Como sustentam as autoras, este imaginário se expressa por meio de um conjunto de conteúdos que naturalizam as relações de poder e os processos de exclusão feminina.

Na mesma linha de abordagem, Oliveira (2018) propõe uma análise das formas pelas quais as histórias africanas foram construídas, bem como as mulheres foram e continuam a ser representadas no imaginário sócio político, por meio do filme. No âmbito de suas análises, baseado num feminismo interseccional, Oliveira (2018) analisa a obra de Eurídice Kala focada no questionamento das hegemonias eurocêntricas e masculinistas.

Oliveira (2018) afirma que muitas narrativas anti-coloniais foram construídas a partir de um discurso masculinizado. Para a autora, estas narrativas, contribuíram para a heroicização dos líderes anti-coloniais, excluindo as mulheres, na medida em que a história foi forjada num contexto em que a história era “...escrita, contada, representada e filmada no masculino” (OLIVEIRA, 2018: 66).

Na mesma linha de abordagem com a Oliveira (2018), Pereira (2017), na análise dos filmes, *O Jardim do Outro Homem* e *A Virgem Margarida*, preocupa-se com a forma como as mulheres são representadas no cinema moçambicano. Segundo a autora, na contemporaneidade, os filmes continuam a reproduzir um imaginário hegemónico que tende a excluir algumas minorias.

Ao analisar o filme *O Jardim do Outro Homem*, de Sol de Carvalho, Pereira (2017) constata que estão evidentes as questões de género, raça e classe na sociedade moçambicana (PEREIRA, 2017: 91), onde as representações das mulheres denunciam as diversas formas de opressão que estas têm passado. A autora afirma ainda que, pese embora no filme as mulheres sejam entendidas como objetos sexuais, não significa que elas sejam representadas como tais.

Com o processo das liberalizações político-económicas com a aprovação da segunda Constituição da República de Moçambique no ano de 1990, registam-se mudanças significativas na produção cinematográfica,

principalmente quando o INC perde o monopólio na produção, distribuição e exibição de filmes (CONVENTS, 2011). A privatização cinematográfica, alavancada por este processo, contribuiu para a dinamização do campo de produção de filmes, onde o cinema passa a não estar, exclusivamente, ao serviço dos ideais político-partidários e, a memória é assumida como um sujeito de história (MUGABE, 2019).

A liberdade de produção de filmes desperta uma criatividade por parte dos cineastas, onde suas produções não somente se movem pela *moçambicanização* da história mas, também, por narrativas que transcendem a dimensão política da imagem (MUGABE, 2019). Algumas das narrativas fílmicas assumem uma crítica às diversas formas de representação da sociedade moçambicana, uma das quais foi a forma como as mulheres foram incluídas no projeto da nação e cinematográfico.

Pese embora a cinematografia moçambicana tenha sido forjada, e continue, dentro de um campo político através da qual a memória “coletivizada” foi construída, as produções cinematográficas contemporâneas residem no mundo dos desejos e das ideias de seus realizadores, conforme considerou Martins (2013). Seus realizadores, ao superar a dicotomia colonizador – colonizado, propõem uma crítica generalizada às formas como foram definidos os conteúdos, papéis e os atores dos filmes após a independência.

É dentro desta narrativa cinematográfica que o presente artigo se situa, tomando os filmes *O Tempo dos Leopardos*, de Zdravko Velimorovic, e *Comboio de Sal e Açúcar*, de Licínio Azevedo, como um ponto de partida para esta reflexão. Estes filmes são importantes para a análise por permitirem a uma melhor compreensão de como algumas produções cinematográficas contribuíram para a exclusão e silenciamento da voz feminina na construção da memória coletiva.

Por sua vez, os mesmos filmes sugerem como, a partir dos anos de 1990, a produção cinematográfica desempenhou um papel importante na denuncia das várias formas de violência e opressão a que as mulheres foram sujeitas durante a guerra civil em Moçambique. Os dois filmes foram escolhidos por

serem um bom exemplo para nos ajudar a questionar não só as hegemônias masculinizadas da narrativa sobre a memória do passado colonial mas, também, a fazer uma série de questões sobre a forma como as mulheres foram vistas e tratadas durante a guerra civil em Moçambique.

Como afirmou o *United Nations Population Fund* (UNFPA, 2002), em contextos de guerra, as mulheres têm sido vulneráveis a muitas situações de violência, das quais a sexual tem sido maior. Entretanto, o nosso exercício não se reserva em explorar como a memória sobre a trajetória de Moçambique (antes e depois da independência) tende a ser relembrada, mas como os filmes em análise sugerem perspectivas do silenciamento político baseado no género na construção da memória, daí que nos questionamos sobre “que mundo é representado nestes filmes?”

2. O Tempo dos Leopardos: uma narrativa masculinizada da memória sobre o passado colonial?

O Tempo dos Leopardos é o primeiro filme de ficção e de longa-metragem no Moçambique pós-colonial, produzido, em 1985, pelo *Avala Film* numa parceria entre o Ministério da Informação, o INC e a Jugoslávia (SOUSA, 2018). Sob a direção do Jugoslavo Zdravko Velimorovic, este filme surge num contexto em que as políticas governamentais estavam focadas na disseminação de imagens sobre as histórias moçambicanas como forma de construir um Homem Novo – uma nova sociedade, com valores e um sistema de conhecimento considerado próprio de Moçambique (PATRAQUIM 2019).

Embora o filme tenha sido movido por interesses que visavam a construção de narrativas sobre os vários momentos que marcaram a história de luta de libertação nacional, no seu roteiro é possível denotar a existência de pontos diferentes entre os roteiristas, conforme conta De Sousa (2018: 76). No livro *os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual*, publicado em 2011, Convents (2011) aponta para a existência de diferenças de pontos de vista na produção do mesmo.

Segundo Convents (2011), estas contradições estiveram, muitas vezes, associadas à necessidade da reprodução da realidade moçambicana em relação a luta armada. Na perspectiva do autor, o fato mais importante deste filme é que, o mesmo, se constituiu como um momento de rutura nas formas de pensar e fazer cinema, através da introdução de filmes de ficção.

Ao ver o filme, há uma evidência da existência de um princípio político, no qual o cinema e memória coletiva foram forjados. No começo do filme são apresentadas mulheres marchando em fileiras, com potes de água em suas cabeças cantando as composições “frelimistas”, e estas são, logo à partida, atribuídas um papel no cuidado doméstico e na manutenção de segredos dos homens engajados na luta de libertação.

A definição de roteiros, a performance, as personagens e suas narrativas é política e ideológica, tornando a figura masculina mais interventiva na (re) construção da história e memória coletiva, fazendo com que a mulher apareça no filme assumindo o papel de figurino. Como se pode ver, após o começo do filme, as mulheres só aparecem onze minutos depois desempenhando um papel de suspense e rutura discursiva, sendo representadas como emotivas no processo da guerra de libertação nacional (Veja-se, abaixo, o extrato da conversa entre as duas personagens do filme).

Pedro: Mais rápido, esses bandidos vão matar todo o povo da aldeia!

Ana: Queres que te matem a ti, também? Já imaginaste que a vitória seria para eles se matassem um Pedro?

Pedro: Quem diz isso é minha Ana ou uma combatente da Frelimo?

A pergunta da Ana⁵ reflete o medo do líder ser morto durante a batalha pois, a sua morte poderia enfraquecer o seu destacamento. Mas a resposta do Pedro evidencia que a pergunta era feita pelo medo de perder o seu esposo e não um combatente.

5. Ana é uma mulher que, mais do que desempenhar o papel de *radista* na guerra, é representada como esposa do comandante Pedro.

Depois que terminou o combate na aldeia, invadida pelo exército português, ficou evidente a clara definição de papéis de género, a partir da atribuição do papel de cuidado da criança salva no combate, à Ana, esposa de Pedro, comandante do destacamento. Apesar de estarem mulheres fardadas e armadas nas fileiras dos guerrilheiros, de forma generalizada, no decorrer do filme, as mulheres são destituídas de voz, são silenciadas e tomadas como passivas e, a sua performance corporal é camuflada por detrás da figura masculina.

Ana, como *radista* e parceira do Pedro esteve em frente das fileiras e da câmara, apesar de que ela e outras mulheres que aparecem no filme são apresentadas como o lado mais vulnerável na guerra – elas e as crianças. O roteiro do filme apresenta mais imagens de mulheres a ser atacadas e mortas do que as dos homens.

Pese embora Ana, a radista e esposa do comandante Pedro, esteja visível e com um papel ativo no filme, não se pode ignorar a afirmação de que o filme reproduz uma visão mais ampla das desigualdades entre homens e mulheres, não só forjadas no contexto de género mas, também, da classe. O *Tempo dos Leopardos* é uma evidência de que, a produção cinematográfica estava fortemente ancorada à necessidade de construção de uma base de ação política, ideologicamente definida, o que teria contribuído para a reprodução de desigualdades sócio políticas entre homens e mulheres.

Assistindo ao filme, vêem-se muitas mulheres durante o roteiro de imagens, embora a figura do feminino não seja imaginada fazendo parte do exército português. Exceto Ana e Maria, todas as mulheres que aparecem no filme estão sem voz, assumindo o papel de figurino. Ana mostra-se ter um papel ativo e a sua imagem aparece com grande destaque no filme porque estava ligada a estrutura máxima da liderança do destacamento. Sua ligação amorosa com o Pedro, comandante do destacamento, dava-lhe, embora limitado, espaço de voz.

Uma outra mulher, que também aparece com forte destaque nos últimos minutos do filme é a Maria, uma informante moçambicana que residia no

aldeamento controlado pelo exército português. Semelhante a Ana, sua parição no filme e voz, como informante, é relacionada aos sentimentos que Januário, o comandante-adjunto do destacamento, tinha por ela.

Olhando para estes casos, é possível compreender que a memória sobre o passado colonial estava orientada a partir de uma narrativa masculina, fundada sob um escrutínio político-ideológico, no qual o papel activo da mulher na guerra não era preocupação política. Ambos os casos, o da Ana e Maria, evidenciam como a classe é um elemento importante para a compreensão de como as mulheres são representadas no filme independente.

Olhando para a consideração de Spivak (2010), esta postura de silenciamento de vozes sugere uma ideia de que, as mulheres na cinematografia, têm sido representadas como sujeitos subalternos que estão, muitas vezes, excluídos do discurso oficial. A classe a que algumas mulheres pertenciam durante este processo de guerra influenciava diretamente a definição de papéis como sujeitos activos no filme (PIÇARRA 2015).

3. “Mulher não pode dizer não”: a figura feminina no filme *Comboio de Sal e Açúcar*

Comboio de Sal e Açúcar, é um filme de ficção e de longa-metragem, que aborda sobre a memória da guerra civil em Moçambique, registada logo após a independência. Apesar de apresentar características similares ao filme *O Tempo dos Leopardos*, no que concerne ao género e memória, a sua narrativa constrói-se numa mistura entre guerra, ação e histórias de amor.

O filme é realizado pelo cineasta moçambicano Licínio Azevedo em 2016, e foi produzido por Ukbar Filmes (Portugal), com a colaboração do Ebano Multimedia (Moçambique), Les Films de Letranger (França), Panda Filmes (Brasil) e Urucu Media (África do Sul). A narrativa trazida pelo filme sugere uma reflexão profunda sobre como a guerra, enquanto um processo, se torna num espaço de constituição de sujeitos cujas relações estabeleciam-se num campo de medição de forças, onde a guerra se mistura com o amor e violência entre militares entre si e entre estes com os civis.

Em suas palavras, numa entrevista concedida à agência de informação alemã, DW África, Licínio Azevedo afirma que *Comboio de Sal e Açúcar*

“(…) é um filme diferente, é classificado como um western africano, é um filme de guerra, de ação, com uma história de amor. E ao mesmo tempo é um filme que atrai o grande público que comunica, [e representa] o amor e a guerra” (ISSUFO, 2017: 3).

Ao retratar a história do comboio que liga Nacala ao Malawi, transportando pessoas e bens, dentre estes comerciantes do açúcar e sal, o filme constrói um imaginário das relações que foram estabelecidas por tripulantes deste comboio durante o percurso do litoral de Moçambique (Nacala) a Malawi. Apesar de não estar explícito no discurso do realizador do filme, na entrevista concedida à DW África, vendo o filme encontramos uma série de acontecimentos que sugerem uma atenção nas relações de gênero, principalmente estabelecidas entre militares e mulheres.

“Tirei a minha paciência na guerra, tenho direito de mulher que quero”

Ao longo do filme é possível ver que, apesar de haver um inimigo militarmente definido, que ataca o comboio e sabota a linha, as relações estabelecidas pelos tripulantes do comboio sugerem que existe um outro inimigo a bordo – as mulheres. Essas mulheres são definidas como objetos de satisfação sexual dos militares, onde o confeccionamento de alimentos para os militares é a si mesmas atribuído.

Apesar de não ser uma visão generalizada, os militares que escoltam o comboio são representados como pessoas cruéis e violentas, cujas principais vítimas são as mulheres. Como se pode ver no começo do filme, na estação de partida do comboio, mulheres, incluindo os homens, embarcaram sem ter pago pelo bilhete, mas sua integridade física e moral, incluindo a vida, se tornaram o preço mais alto a pagar aos militares que, no lugar de protegê-los, os violentam.

Um dos episódios trazidos no filme é uma situação em que um dos poderosos militares da tripulação viola sexualmente uma mulher e manda

chamboquear o esposo desta. Enquanto o comandante do comboio, *Sete maneiras*, ordenava a reposição da linha num raio de 7 km, um casal passava, carregando uma travessa, defronte do vagão do Alferes Salomão, tendo, por sua vez, o alferes os abordado e ordenando que a mulher ficasse no seu vagão para cozinhar-lhe alimentos.

Alferes Salomão: “*Tu, larga isso! Ficas aqui, tu segues!*”

Civil: “*É por causa da criança, chefe.*”

Alferes Salomão: “*Não dou explicações a civis. Leva a criança, só atrapalha. Vá buscar a panela para cozinhar para mim. Tu, vai-te embora, desaparece, desaparece daqui ou levas chamboco!*”

O esposo dessa mulher não podia fazer nada, afinal *debaixo de uma arma ninguém pode fazer nada*, conforme disse Mariamu, uma das personagens principais do filme. Sua esposa fora levada aos aposentos do alferes, num barco que estava abordo do comboio.

O tempo passou até que a mulher acabou passando a noite com o alferes, longe do seu esposo e criança, tendo sido forçada a manter relações sexuais com este. Ao amanhecer, numa parada de descanso em Ribaué, o esposo fez-se, junto com a criança, aos aposentos do alferes Salomão e implorou-o, com medo, a devolvê-lo a sua mulher:

Civil: “*Chefe, estou a precisar da minha mulher!*”

Alferes Salomão: *(Com a camisa desabotoada, simplesmente olhou-o sem dizer nada).*

Civil: “*Não é nada, chefe, nosso filho precisa, apenas de comer. Estou a pedir chefe!*” *(Implorou com medo).*

Alferes Salomão: “*Danger, Bayoneta – chamboco nele!*”

Como se pode ver, este homem foi tirado e violada sua esposa e, como castigo, é chamboqueado por militares, sem poder se defender. Apesar de se retratar uma história de guerra civil, o filme constrói uma narrativa que nos chama-nos à atenção pela forma como a mulher é tratada e representada.

O roteiro do filme é uma evidência de que a condição feminina durante a guerra, colonial ou civil, não deve ser homogeneizada, apesar de que a narrativa tende a ser construída na voz masculina, cuja definição de personagens com o papel militar excluiu as mulheres. Através do retrato da história do *Comboio de Sal e Açúcar*, o realizador propõe uma crítica à forma como as mulheres foram tratadas durante a guerra civil.

Como se pode ver ao longo do roteiro, enquanto o comboio avançava lentamente, entre os tripulantes iam se estabelecendo outros tipos de relações que, para além da história de amor, ódio e vingança que se misturam com a guerra, ocorrem práticas de violência física, moral e sexual perpetuada por militares contra civis. Narrativas que consideram a mulher como objeto de satisfação sexual dos militares foram recorrentes no filme, tratando-as como propriedades dos militares, conforme demonstra o extrato de conversa abaixo.

Alfêres Salomão: *Tu, anda cá, tu vais cozinhar para mim (Pega na enfermeira Rosa agressivamente).*

Enfermeira Rosa: *Eu? Eu não (replicou tentando se desfazer dos braços do alfêres)!*

Alfêres Salomão: *Mulher não pode dizer não, ouviste?*

Enfermeira Rosa: *Eu não vou cozinhar para si, não sou sua mulher!*

Alfêres Salomão: *Soube, porra!*

Este extrato é uma das evidências de como é percebida a figura feminina que, muitas vezes, só se reconhece associando-a à afetividade na parentela (OSÓRIO, 2004), cujos esforços da mulher, como mostra o filme, devem ser para satisfazer os homens – os militares. Afinal, tal como aponta Carvalho (2017), a cozinha é o único espaço que ela tem de se sobressair, pois a

“(…) única forma que ela possui de se sobressair é no espaço da cozinha, por meio da comida que prepara e que satisfaz o paladar do marido. É neste espaço, o espaço do privado, que lhe fora destinado desde o princípio, que ela não se vê recusada. É por intermédio deste lugar e desta

função que a personagem feminina ganha alguma visibilidade nesse mundo patriarcal. Sem esse espaço de percepção visível, ela se perde na sombra total” (CARVALHO, 2017: 50).

Qualquer desejo e orientação de um militar são vistos como ordem. O militar pode tomar a mulher que lhe apetece, desde que a mesma não seja do interesse do seu superior, pois “superior tem prioridade” (Alferes Salomão, 19m55s). As próprias tripulantes do comboio, principalmente as que têm viajado frequentemente pelo comércio de sal e açúcar, assumem estas práticas como normais.

“Fazer o quê diante de uma arma? Soldados é que mandam. Tranquiliza-te minha filha, não vais conseguir fazer nada, só vais atrair mais problemas. Até tiveste sorte, nem criança escapa aqui. Salomão é bandido, violou uma criança de 12 anos aqui mesmo nesta estação. A mãe ouvindo os gritos só dizia não, minha filha não sabe fazer isso, não sabe fazer aquilo – e nada. Dizem que basta ter 30 kg já é mulher. Soldados são como crianças, crianças violentas” (Mariamu, 21m45s – 22m27s).

O extrato de conversa entre Mariamu e enfermeira Rosa evidencia que, por medo de represálias ou mesmo ameaças de morte, as mulheres acabam se submetendo ao poder dos militares e temem denunciá-los junto do comandante da tripulação. Até porque o discurso de que os soldados combateram e combatem em defesa dos civis é assumido como uma justificativa dos atos de violência que estes perpetuam contra civis, como demonstra o extrato abaixo:

Comandante Sete Maneiras: *Civil tem que ter respeito por militar!*

Tenente Taiar: *Respeito é bom, meu comandante, mas medo não.*

Comandante Sete Maneiras: *Se está contra nós é inimigo.*

Tenente Taiar: *Mesmo que esteja contra o inimigo?*

Comandante Sete Maneiras: *Mesmo.*

Tenente Taiar: *O inimigo quando nos ataca grita sempre. O militar estraga mulher de dono. Não é verdade que aqui violam mulheres casadas?*

Comandante Sete Maneiras: *Homem é homem, mulher é mulher. É normal que numa viagem dessas aconteçam coisas.*

Tenente Taiar: *É normal que aconteçam, meu comandante. Mas sempre os mesmos?*

Comandante Sete Maneiras: *Salomão é um soldado condecorado.*

O extrato de conversa entre o comandante e o tenente é consistente com alguma literatura existente sobre a violação sexual de mulheres em situações de guerra, como o caso de vasta literatura que analisa a situação da mulher alemã durante a segunda guerra mundial. Neste extrato, tal como também constata Garrio (2011: 8) ao longo de sua pesquisa sobre o impacto da segunda guerra mundial nas mulheres alemãs, as violações parecem ser mais um efeito da guerra que os militares superiores não tentaram combater.

Tal como evidencia o filme, as mulheres são forçadas a confeccionar os alimentos e mesmo a manter relações sexuais pelos/com os militares abordo. A sua condição de mulher torna-as o lado mais vulnerável durante a guerra, transformando-as em objetos de satisfação dos desejos sexuais de militares, como o demonstra, também, o filme *A Virgem Margarida*, Licínio Azevedo. Leia-se o extrato abaixo.

“O tenentzinho está a dar-te galinha para comer? Sua puta eu dou-te cabra se quiseres. Não valhes isso, mas eu dou-te. Eu trato do tenente e ficas só para mim – mahala (de borla). Vais ser mulher do Salomão, antes do fim dessa viagem, vais ser a minha mulher, tu” (Alferes Salomão, 1h13m20s – 1h13m50s).

Ainda que não conjugue a descrição e exibição do corpo feminino enquanto testemunho da violência com o olhar da vítima, como por exemplo faz Inadelso Cossa no filme *Uma Memória em Três Atos*, Licínio Azevedo traz um conjunto de narrativas, embora que ficcionais, como evidência de como a violência contra as mulheres teria se sucedido durante a escolta do comboio de sal e açúcar. É preciso olhar para estes episódios não como um fim de uma narrativa sobre sucessivos eventos de violência contra mulheres e outros civis, não só neste comboio, mas como um retrato histórico de como,

em todo o cenário da guerra, as mulheres foram violentadas, agredidas e abusadas sexualmente pelos militares (STONE, 2017; GARRAIO, 2011; UNFPA, 2002).

Apesar de não dar ênfase nas relações de gênero, marcadas principalmente por práticas de violência (sexual) e agressões físicas e verbais contra mulheres, o filme é importante por trazer à tona, na indústria audiovisual, um conjunto de imagens e narrativas que espelham as más representações que foram sendo institucionalizadas ao longo do tempo. Mas, ao mesmo tempo, o filme reproduz a naturalização das relações de gênero como categorias binárias que se definem exclusivamente pela relação homem-mulher, bem como os estereótipos relacionados aos papéis femininos no filme. Isto faz-nos concordar com as afirmações de Pereira (2017), de que

“(…) o cinema é feito por homens, quase sempre brancos, intelectualmente europeus/ocidentais, percebidos como heterossexuais e de classe média/alta. Trata-se, no entanto, maioritariamente de uma classe profissional filiada numa tradição filosófica, política e artística de esquerda, profundamente anticolonialista e com preocupações políticas e sociais expressas” (PEREIRA, 2017: 90).

Uma leitura que se pode fazer de o *Comboio de Sal e Açúcar*, apesar de o realizador deste não o reconhecer como tal, é a de que o filme é uma projeção mediática da narrativa de vitimização feminina durante a guerra civil em Moçambique. Como propõem diferentes estudos sobre a situação da mulher em situações de conflitos armados (STONE, 2017; GARRAIO, 2011), a violação (sexual) contra as mulheres precisa ser analisadas como parte de uma história política profunda.

O próprio filme oferece um conjunto de imagens que sugerem uma ideia de construção de mulheres como vítimas da guerra, tal como aponta também o UNFPA (2002). Apesar de evidenciar poucos eventos de agressões contra civis masculinos, o filme sugere que a identidade da vítima é colocada em termos de conduta política e sexo, muitas vezes a vítima definida como *mulher que não pode dizer “não” às orientações do militar*.

O interesse pelo ensino de história, restrito a uma sucessão de fatos, com destaque a personagens específicos, fez com que as políticas de género não fossem assumidas como prioridade na época (PEREIRA, 2017; CONVENTS, 2011). Tal fato, fez com que as produções cinematográficas, vistas numa perspectiva pedagógica para o ensino desta história, reproduzissem preconceitos e discriminações historicamente produzidos, o que acabou escondendo as mulheres e silenciando as suas vozes (PIÇARRA, 2015).

Vendo os dois filmes em questão, é possível compreender que, para além de ser apresentada como o elo mais fraco e vulnerável na/da guerra, tanto colonial quanto civil, a condição da mulher é objetificada e situada numa perspectiva de violência. Podemos argumentar que, apesar de se construir em contextos completamente diferentes, personagens, roteiros e com temáticas diferentes, os filmes são uma evidência de que, a construção da memória sobre o passado moçambicano, tende a ser construída na voz masculina, onde a narração da história é atribuída ao papel masculino.

Isto faz-nos concordar com as afirmações de Perrot (2010) de que o silenciamento ou omissão da mulher em muitas histórias é reflexo de como as narrativas sobre a memória tendem a ser apropriadas pelos homens que são, muitas vezes, sobrepostos a estas mulheres. Tal como se pode ver no filme *O Tempo dos Leopardos*, para além de serem política e ideologicamente definidos, os roteiros, a performance, os personagens e suas narrativas tornam a figura masculina mais ativa na (re) construção da história e memória coletiva.

Uma pergunta que nos vêm, depois de ver os filmes, é que mundo é retratado neles, e o que ambos representam? Os dois filmes retratam e representam um mundo em que as mulheres não têm voz, e mesmo que participam, esta participação não pode ser assumida como ativa. A condução da ação e o protagonismo na narração da história são atribuídos ao papel masculino.

Apesar de que nos dois filmes é possível ver algumas mulheres como personagens principais da ação, a elas é atribuída a emoção e uma representação sexista. Podemos assumir que sim, as questões de género, raça e classe

estão evidentes em ambos os filmes, mas ao se fazer um relato político-militar dos contornos da guerra (colonial e civil) no norte de Moçambique, há nos mesmos, uma evidência de como durante a guerra, houve lógica patriarcal na representação da mulher.

Diferente de *O Tempo dos Leopardos*, *O Comboio de Sal e Açúcar* desafia os padrões de representação e exclusão feminina na construção da narrativa fílmica, apresentando-se como um filme crítico das várias formas de violência contra mulher e criança feminina durante a guerra. Apesar de mostrar que existem mulheres que totalmente se submetem ao poder dos militares, o filme mostra que algumas mulheres se tornam em sujeitos de sua própria ação, erguendo-se e tentando impôr-se diante das práticas de violência, tal como a narrativa da enfermeira Rosa sugere no filme.

É preciso salientar que, como no *Tempo dos Leopardos*, tais mulheres cuja performance é apresentada com mais força, são as que, de alguma forma, se encontram ligadas aos detentores do poder. Assim, como Ana e Maria no filme de Zdravko Velimorovic, assim o foram Mariamu e Rosa no filme de Licínio Azevedo.

O Comboio de Sal e Açúcar preserva os estereótipos de género, apresentando os militares a 100% como homens. O filme preserva, também, os papéis do modelo feminino que lembram a instrumentalização/objetificação sexista das mulheres na guerra.

Nos filmes, é possível constatar que há uma grande relação entre as imagens da mulher e a posição que esta mulher ocupa na sociedade. Nesta relação, permanecem deficitárias as representações femininas nas suas rotinas e no que concerne às suas diversidades geracionais, raciais, étnicas, reproduzindo-se um imaginário de uma mulher fraca, sem voz na construção da memória, uma mulher vulnerável, que foi vítima de agressões físicas, morais e sexuais durante a guerra.

Estes filmes acima descritos revelam a relação entre género e memórias políticas. Como mostra na análise das violações de mulheres durante a

guerra alemã, Stone (2017) considera que existe uma culturalização da memória sobre o tempo da guerra que, por sua vez, a mesma pode refletir as assunções sobre os papéis de género e violação sexual que circula numa dada sociedade.

Para terminar, importa salientarmos que é preciso que as produções cinematográficas em Moçambique e em África assumam a desconstrução dos preconceitos e discriminações que foram produzidas pelo sistema patriarcal como um desafio. Tal desafio passa pela produção de filmes que sugerem uma pluralidade de vozes, empoderamento técnico e estético (CARVALHO, 2017) na construção da memória, atribuindo papéis importantes às mulheres – o que só pode ser possível se forem desconstruídas e descolonizadas as velhas narrativas sobre a memória, política e ideologicamente forjadas, pois, só assim, as mulheres poderão aparecer, não como sombras tênues no palco da memória (PERROT, 2010).

Referências bibliográficas

- CONVENTS, G. (2011). *Os Moçambicanos perante o Cinema e o Audiovisual: Uma História Político-Cultural do Moçambique Colonial até a República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: Edições Dockanema e Afrika Film Festival.
- CARVALHO, E. P. (2017). “As forças do patriarcalismo em *O Cesto*, de Mia Couto: A viuvez da mulher moçambicana e a esperança de um empoderamento”, in *Verbum*, v 6, (1): 45-56.
- CUNHA, M. J. (orgs.). (2012) *Narrativa midiáticas*. Florianópolis: Insular.
- FERREIRA, C. & PENHA DE SOUZAÉ, E. (2015). “Relações de género e novas configurações do feminismo no curta moçambicano “Phatyma” (2010)”, in *Razón y Palabra*, nº 88. Disponível em <www.razonypalabra.org.mx>. Acesso em 27 de Abril de 2020.
- GARRAIO, J. (2011). “Os limites da representação: a violação da mulher alemã na segunda guerra mundial”, in *Oficina do Centro de Estudos Sociais* (CES) de Coímbra, nº 360.
- GOMES, A. (1981). “*Kuxa-Kanema*: Uma surpresa agradável”, in *Tempo*, nº 557, 60-61.

- HIRATA, H. (2014). “Gênero, classe e raça: Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais” in *Tempo Social*, v. 26 (1): 61-73. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84979>>. Acesso em 20 de Agosto de 2020.
- ISSUFO, N. (2017). “‘Comboio de Sal e Açúcar’ também passa por Colônia”. Entrevista com Licínio Azevedo, in DW África. Disponível em <<http://www.dw.com/pt-002/comboio-de-sal-e-açúcar-também-passa-por-colônia/a-40677737>>. Acesso em 18 de Novembro de 2019.
- JAFAR, S. (2014). “Análise Socio-Histórica sobre a Guerra Civil em Moçambique 1976-1992: uma abordagem holística”, in *ICS Working Papers*. Montepuez: Universidade Pedagógica. Disponível em <http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2014/wp2014_6.pdf>. Acesso em 20 de Agosto de 2020.
- LUZ, R. (2002). *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
- MARTINS, Â. M. R.; & CUNHA, W. D.S. (2013). “África em movimento: A história e o cinema africano contemporâneo.”, in *Mulemba*, v. 5, n. 9.
- MOTTA, L.G. (2012). “Por que estudar narrativas?”, in Mota, C.L., Motta, L. G. & Cunha, M. (eds.) *Narrativas midiáticas*. Florianópolis: Editora Insular.
- MUGABE, E. (2019). *As sombras do passado colonial e as políticas de memória em Moçambique: reflexão a partir dos filmes O tempo dos leopardos e Uma memória em três atos* [Documento apresentado no Seminário Internacional “Memória, diversidade e identidades: desafios às relações interculturais no século XXI”, em Covilhã, Portugal, no dia 5 de Novembro de 2019].
- OLIVEIRA, A. B. (2018). “Supõe que a verdade fosse uma mulher... E porque não?: Entrando de lado, ou o ‘gendering’ e o ‘blackening’ de histórias coloniais, anti- e pós-coloniais na obra de Eurídice Kala aka Zaituna Kala”, in *Faces de Eva, Extra – Estudos*, n. 19, 57-70.
- OLIVEIRA, E. A. (2014). “Cinema moçambicano - imagens de guerra, imagens ‘sobreviventes’”, in *Revista de Relações Internacionais da UFGD, Dourados*, v.6. (10): 64-89.

- OSÓRIO, C. (2004). “Mulher, poder e democracia - I. WLSA (Women and Law in Southern Africa) Moçambique”, in *Boletim Outras Vozes*, 9. Disponível em <<http://www.wlsa.org.mz/boletim-outras-vozes>>. Acesso em 27 de Abril de 2020.
- PATRAQUIM, L. C. (2019). “Moçambique: do cinema à literatura – sequências de um filme em progressão”, in Secco, C. L.; Leite, A. M.; Patraquim, L. C. (org.). *Cinegrafias Moçambicanas: Memórias, Crônicas e Ensaios*. São Paulo: Kapulana, 51-66.
- PEREIRA, A. C. (2017). “Das margens para o ecrã: mulheres na ficção cinematográfica moçambicana”, in Dossier *Interseccionalidade, Comunicação e Cultura: (Entre)Cruzamentos de Matrizes de Opressão e Privilégio*, n.º 35, 83-100.
- PERROT, M. (2010). *Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros*. São Paulo: Paz e Terra.
- PIÇARRA, M. C. (2015). “Pele negra ou pele branca: máscara(s) da mulher imaginada pelo cinema colonial”, in *Observatorio*, v. 9, (2): 173-187.
- SECCO, C. L. T. (org.). (2018). “Pensa *Kanema* – escritos sobre o cinema moçambicano”, Secco, C. L. T. (org.). *Pensando o cinema moçambicano: Ensaios*. São Paulo: Kapulana, 9-15.
- SOUSA, C. (2018). “Fazedores de cinema em Inhaka e Xefina Sobre O tempo dos leopardos (1985), de Zdravko Velimorovic e Camilo de Sousa”, in Monteiro, L. R. (org.). *África(s): cinema e memória em construção*. São Paulo: Buena Onda, 73-78.
- SPIVAK, G. C. (2010) [1985]. *Pode o Subalterno Falar?* São Paulo: Aufmg.
- STONE, K. (2017). “The mass rapes of 1945 in contemporary memory culture: the (gender)politics of metaphor and metonymy”, in *European Journal of Cultural Studies*, Vol. 21, Issue 6.
- United Nations Population Fund (2002). “The impact of armed conflict on women and girls: a UNFPA strategy for gender in areas of conflict and reconstruction”. (A consultative meeting on mainstreaming gender in areas of conflict and reconstruction held at Bratislavia, Slovakia on 13-15th November 2001).

DOCUMENTÁRIO E INSTALAÇÃO: A APROPRIAÇÃO EM *VER É UMA FÁBULA*, MOSTRA DE CAO GUIMARÃES

Laís Lara¹

Leandro Mendonça²

Resumo: O presente texto objetiva trazer à tona o debate sobre Apropriação e Transbordamento nos documentários de Cao Guimarães exibidos em sua Mostra *Ver é uma Fábula* (2014). Pretendemos discutir as formas de exibição/exposição dessas obras em relação aos espaços imersivos aos quais participa durante a referida mostra. Propomos, desta maneira, pensar estas práticas a partir da ideia força que chamamos de *transbordamentos*, onde não se aplica uma fronteira fixa entre a arte visual e o cinema, mas um transbordamento entre estes fazeres. Esta porosidade nestas supostas fronteiras se dão não somente no processo de criação, como também, e principalmente, no espaço de exibição e circulação das obras. Documentários como *O fim do sem fim* (2001) e *Atrás dos olhos de Oxaca* (2006) fazem parte da gama de obras audiovisuais exibidas/expostas de maneira imersiva nos salões da instituição, e é com estas que iremos dialogar. Torna-se primordial, no que compete a presente comunicação, entrar em contato tanto com o processo de criação de Cao Guimarães, como a ativação de suas obras no espaço imersivo, propondo uma experiência cinema. Assim, pretende-se abordar as práticas de apropriação e os fazeres do audiovisual levantando questões dos processos como *Ready Made* e *Found footage*.

1. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil.

2. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil.

Acreditamos que estes processos de criação e distribuição fazem parte do dispositivo cinema que compreende o cineasta, curador, espaço exibidor/galeria e espectador. Multiplicam-se telas e sons, gerando atravessamentos audiovisuais, promovendo uma outra experiência cinema e de intervalo ou saturação entre telas, esgarçando a noção de transbordamento, documentário e imersão.

Palavras-chave: Apropriação; Transbordamento; Processo Criativo; Documentário; Cao Guimarães.

Ver é uma Fábula – Mostra de Cao Guimarães

Ver é uma Fábula – Mostra de Cao Guimarães foi uma Mostra ocorrida em março de 2013 no Centro Cultural do Itaú, na cidade de São Paulo. A Mostra contou com a curadoria de Moacir dos Anjos, sendo composta por 21 obras, 1 ciclo de filmes com 8 longas-metragens e 1 workshop com o artista. Considerada, apesar do tempo, a Mostra com maior e mais expressivo conjunto já exposto de trabalhos de Cao Guimarães. Importante pensar que esta Mostra corresponde em si como uma obra compartilhada entre o curador e o artista em questão. Em vista disso, entendemos que esta é uma obra múltipla e em sistema de relações entre artista, curador e público. O então curador da Mostra relata que realizou a curadoria e a disposição das obras no sentido de uma proposta coreográfica, assim, diz que foram “*coreografadas no tempo e no espaço expositivo*” (ANJOS, 2013). A partir disso, torna-se profícuo pensar em um dispositivo transdisciplinar da arte, devendo trazer à tela do debate a proposta de visualizações de um “efeito cinema”³ ou,

3. Efeito Cinema - Conceito elaborado pelo teórico do cinema e da fotografia, Philippe Dubois, professor na Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle), explanado em seu texto *Um efeito cinema na arte contemporânea*, capítulo do livro *Dispositivo de registro da arte contemporânea*, organizado por Luiz Cláudio da Costa, 2009. Dubois propõe o que ele explora como efeito cinema. Diante desse transbordamento entre o cinema e as artes visuais, esta fronteira cada vez mais porosa, percebe-se as distintas e tantas possíveis configurações de exibição de vídeos, em diversos desdobramentos, sejam eles sobre tela, projeção, suportes diversos, imersões (que estão tão no centro das atenções dos espaços), entre outros. Surge, por conseguinte, novos espaços de reflexão das apropriações da imagem em movimento, principalmente com o deslocamento da imagem-movimento e imagem-tempo para os territórios das artes visuais.

ainda, um “efeito dança”⁴ na exposição, para além da ideia geral de uma experiência de relação/associação a galeria ou ao cinema, como veremos mais adiante.

Cao Guimarães é um realizador e artista contemporâneo relevante no cruzamento, ou transbordamento, entre o Cinema e as Artes Visuais, principalmente no contexto brasileiro e latino-americano atual. Em seu acervo e obras podemos perceber o seu trânsito entre fazeres artísticos, seus processos imbricados entre formas de ver e jeitos de ser, bem como seu gesto expresso em cada obra de maneira pessoal.

O título da Mostra, e o que podemos pensar como um dispositivo, *Ver é uma Fábula*, é tomado emprestado do Livro *Catatau*, do poeta brasileiro Paulo Leminski, livro este que inspirou o filme *Ex-Isto* (2010) de Cao Guimarães. Retomando as palavras curador Moacir dos Anjos, “A noção *Ver é uma Fábula* implica a possibilidade de forjar histórias e memórias, já ativas anteriormente, a cada visada individual, a cada novo olhar do artista e do público, exercida sem o amparo de qualquer razão rasa” (ANJOS, 2013), ou, como diria outro poeta/compositor brasileiro, de qualquer “razão rasi-nha”.⁵ Destacando, desta maneira, a força que os visionamentos podem ter de emancipação do espectador,⁶ desconstruindo a proposta de passividade da “contemplação” do olhar do público e do próprio artista.

Em virtude desta multiplicidade da obra/mostra *Ver é uma Fábula*, iniciamos aqui alguns questionamentos acerca das relações das obras expostas na presente Mostra, de seu processo imersivo, das apropriações do outro nos documentários do presente realizador, da apropriação curatorial, dos transbordamentos, quase afogamentos, das fronteiras entre artes visuais e documentário e, por fim, da ideia da Mostra como dispositivo de fabulações.

4. Proposta feita por Carolina Natal em seu artigo publicado na revista *Significações*, n.42, 2014, *Mediações entre cinema e dança: territórios em questão*. Trata-se de refletir e propor uma plasticidade da dança em diálogo com o que se escapa à convencionalidade técnica da dança, ou seja, uma plasticidade do movimento que pode ser exercido como uma sensação dançante expressa em diversas linguagens artísticas.

5. Citação poesia De Riso e Rosa, do poeta e compositor Claos Mozi.

6. O espectador emancipado, Jacques Rancière. Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Apropriação, transbordamento e processos criativos

Práticas de apropriação que poderiam remeter a um ato de cópia integram os apetites, usos contemporâneos e processos que apropriam matéria que não é bruta e colocam em jogo o caso de, possivelmente, não existir, substância bruta na realidade. Novas oportunidades surgem quando a apropriação do documentário como arte visual é re-mediada pela prática em retirar massa que seria isenta de contato e, portanto, bruta. Explicitamente a apropriação não é utilizada aqui no sentido genérico de uma ação que retira massa bruta do real. A deriva da transformação da obra e sua relação com o mundo e com os objetos fora do campo da arte.

A apropriação também remete a um

“pressuposto principal o de que a apropriação de imagens é um procedimento teórico-operatório e um recurso poético praticado com a intenção de deslocar valor às obras recentes e conceder caracteres de intelectualização ao fazer artístico, erudição de conhecimento e legitimação. Esse pressuposto parte da crença de que as reutilizações de imagens preexistentes, inseridas em obras posteriores e em práticas atuais, parecem demonstrar intenções agregadoras de elementos exógenos valorativos, cuja ‘qualidade’ do discurso visual ou forma plástica do autor apropriado (o que serve de fonte para a apropriação), contribuiria para as postulações do artista apropriacionista, contribuindo tanto para o grau de criticidade da obra atual (o que parece ser característica inerente à maioria dos processos apropriacionistas), quanto fator determinante para a geração de valor artístico, por esta ser concedida socialmente.” (MIDDLEJ, 2017)

O importante aqui é o processo pelo qual um determinado objeto artístico ou uma obra, passa de uma situação de fruição a outra. Objetivamente não se trata aqui de um conceito que, no campo da arte, tende a operar através da ideia de um *readymade*⁷ apesar de estar relacionado a essa ideia e a

7. Sobre os *readymades*, ver palestra proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York por ocasião da exposição “A arte da assemblagem”.

resistência a um sistema de valor dos objetos artísticos. O que temos na realidade é o jogo entre apropriação e transbordamento numa dinâmica onde a possibilidade de transformar objetos comuns em arte é ação que utiliza práticas que são tributárias e que, de várias maneiras, propõem o conceito de substância bruta.

O movimento tem dois vetores, o primeiro é mostrar que o processo implica em conhecimento superficial, intuitivo e, para conseguir esta ação peculiar não é essencial transformar, ao contrário, é preciso reconhecer os processos contemporâneos de criar, de naturalizar a tradição e seus efeitos sobre todo processo artístico. O segundo vetor é político e assume a gerência do critério classificatório que corrobora não só com a noção de transacionar os objetos em arte, como também pela mudança do objeto artístico em si mesmo, ou, de maneira mais clara, fazer virar cinema em arte contemporânea com todas as diferenças inerentes pelas quais passa o filme quando fruído no cinema ou quando é recepcionado em uma galeria de arte. Tudo isso poderia se tratar tão somente de uma aparência, uma superficialidade, contudo não é aparente o processo que altera todo o circuito de exibição e de julgamento crítico.

Essa alteração de circuitos se dá através da noção de que o transbordamento não é o que se tem em excesso, espaço todo preenchido com algum conteúdo que ultrapassa as bordas e se espalha livremente, é sim um procedimento operacional que implica em fazer sair de, deslocar. Através desse movimento/criação causar uma redistribuição/deslocamento da borda/fronteira e tratar o transbordamento como força que faz sair e empurra para fora e neste conjunto de ações, apropria, retira e produz sentido. Assim, numa primeira definição do processo de transbordamento temos a atividade criativa articulando apropriar com transbordar pois o que é apropriado tem de ser empurrado para fora ou a-bordado isto é não submetido a bordas.

Documentário e Arte visual – Dispositivo *Ver é uma Fábula*

Pensar esse transbordamento e essa apropriação no caso de *Ver é uma Fábula* vai além do conceito ou ato do ready-made, ou, ainda, do ato de resignificação de objetos, vai em direção a uma outra proposta de olhar e não somente de exibir a obra. Neste caso podemos pensar em *Ver é uma Fábula* como uma proposta de dispositivo de visualidades, ativado principalmente pelo público, o que transforma ou melhor, tem a possibilidade de “transvalorar”⁸ a obra exibida.

Vamos aqui chamar a atenção para três obras, em três momentos distintos de Cao Guimarães, pedindo licença para transitar livremente pelas linhas cronológicas suas e de suas obras. A intenção é colocarmo-nos, todos, em relação com suas obras expostas a partir de dois pontos, sendo eles: o Ato de Criação⁹ do artista, e seu Ato de Exibição; ato de exibir, expor e deixar-se ver.

Em *Ver é uma Fábula* criou-se um “Caminho de Confrontações” (BASBAUM, 2015) ao criar o caminho expositivo preocupado com a interação entre telas e, principalmente, entre os sons dos curtas exibidos.

Vamos elucidar esta breve análise da Mostra a partir do primeiro piso da mesma. Neste piso foram exibidos, simultaneamente, três obras em três telas. Nos chama a atenção, a partir da noção de transbordamentos, a obra “Atrás dos Olhos de Oaxaca”, um curta de 2006, documental, onde Cao Guimarães dá voz a um outro (se pensarmos o documentário como sendo esta possibilidade de dar voz e “dar imagem” a um outro, outro este que já é imagem em si, mas deixemos esta questão para uma próxima oportunidade) a partir da captura do olhar de um pai e de um filho. Neste próprio curta já pode ser observado o transbordamento das fronteiras em seu fazer

8. Aqui nos apropriamos do conceito do filósofo alemão Friederich Nietzsche no intuito de pensarmos para além de uma ideia de transformação, mas sim de transvaloração da obra, do atravessamento da noção de um valor moral da obra, a proposta de recriar a ideia de obra em si. Entramos em relação com a transvaloração de todos os valores em *Ecce Homo* (2008) e *Assim falava Zaratustra* (2010).

9. “O que é um ato de criação?”, palestra de 1987.

artístico, por ser um documentário sem entrevista, mas não sem fala ou sem comunicação. A imagem fala. O corpo fala. O olhar capturado conta uma história no estado mexicano de Oaxaca.

A obra em questão está sendo exibida em uma sala com mais duas telas, ou seja, são três telas dispostas próximas ao centro da sala, tomando quase a forma de um triângulo, onde o espectador posiciona-se no centro. Portanto, aqui podemos dizer que acontece um caráter de apropriação e transbordamento, pois a obra de uma tela entra em relação com outras obras exibidas em outras telas e, por projetar luz e som, podem formar-se como um tríptico exibido, uma tela tripartida em movimento, uma tela que não acaba onde termina, gerando assim um outro dispositivo narrativo e de tempo de quem está assistindo. A imagem de “Atrás dos olhos de Oaxaca” (2006) continua em “Da janela do Meu quarto” (2004) um outro curta que conta um outro, uma outra história de um dia de chuva. Em razão disso, faz sentido refletir a exibição como um “Caminho de Confrontações” (BASBAUM, 2015), bem como, nesta exposição, um *Transbordamento* entre documentário e vídeo-instalação. Logo, é uma experiência estética, uma obra que só pode ser finalizada quando chega ao público, quando é ativada pelo público.

Deste modo, poderíamos pensar nas obras-documentários de Cao Guimarães como um provável *Documentário do Devir*, cujo o mesmo acontece de fato no momento de sua exibição, ou seja, onde é atualizado a cada experiência estética público-mostra, público-exibição? Este documentário como Devir é um documentário o tempo todo descolado, transbordante, desde seu ato de apropriação de narrativas e estratégias documentais à ativação e fabulação do visionamento do espectador, do público.

Podemos, ainda, fabular sobre outros documentários de Cao Guimarães que foram exibidos na Mostra retratada, como o *Rua de Mão dupla* (2004), *Acidente* (2002), *O Fim do sem Fim* (2001), entre outros. Interessante que estes, por serem longas, foram exibidos no ciclo de filmes. O que chama a atenção aqui é o “retorno” do *Rua de Mão Dupla* a um espaço destinado, à priori, às artes visuais. O *Rua de Mão dupla* foi um documentário realizado por

Cao Guimarães a partir do convite ao artista realizado por Agnaldo Farias (então curador da Bienal de São Paulo em 2002) para participar da Bienal de SP de 2002 sob o tema “Iconografias Metropolitanas”. Pois bem, uma obra que nasceu como vídeo-instalação para Bienal, utilizando de estratégias narrativas documentais, retomando essa questão do outro na tradição do documentário, transborda as fronteiras entre arte contemporânea e documentário, mais uma vez, esgarçando as possibilidades do audiovisual. Após a Bienal, Cao Guimarães edita a obra em 75 minutos e “transforma” ou “transvalora” em um filme documentário e com este participa de Festivais de Cinema. Interessante aqui é, não somente a transitoriedade desta obra, mas também como seu rearranjo da colocação deste outro, a partir de uma narrativa em terceira pessoa, do imaginário, colocando em questão tanto o ato de narrar um real, quanto o ato de filmar este real. Ademais, nos interessa pensar que quando esta obra retorna às galerias, ela retorna no espaço destinado à sala de cinema. As obras-documentários de Cao Guimarães nos abrem muitas possibilidades para discutir um cinema dito contemporâneo ou uma arte contemporânea. Nesse sentido, importa retomar um ponto levantado anteriormente do documentário como devir e o debate acerca do processo de ativação e recepção da obra pelo público, ou seja, os processos do público em relação/experimentação.

Ver é uma Fábula e a ativação da obra através do olhar do Público.

Iniciamos esta proposta de ativação com a citação de uma entrevista de Cao Guimarães

“Uma exposição é um momento de imersão. Você cria pensando no trajeto do espectador no espaço físico da galeria e entre obras; pensando nos vínculos entre trabalhos, tanto novos quanto antigos, que até então funcionavam isoladamente. E está relacionada com o que está vivendo naquele momento”. (Cao Guimarães cit. in LINS, 2019)

Como o título da própria Mostra sugere, a proposta da curadoria de Moacir dos Anjos em conjunto com a proposta de Cao Guimarães foi promover

uma emancipação do olhar, a começar pela disposição das obras e todo seu conjunto afetivo no espaço. Este espaço possibilita a criação de alteridade artista-público e público-artista.

A obra do Cao Guimarães, quando exposta, além de nos apresentar um outro através de suas estratégias documentais, ela tem a possibilidade, neste espaço, de também criar um outro outro, como um outro-”etc” que só seria possível no documentário instalativo. A obra cria uma alteridade em relação ao olhar do público, dentro de um espaço imersivo ativado na relação público-obra. Assim, o dispositivo narrativo, tempo e olhar nas narrativas de Cao Guimarães ao dar fala e visibilidade ao outro, ecoa e reverbera em proposição para ativação da obra pelo público, quando de sua exposição. Deste modo, importa-nos aqui pensar a exposição *Ver é uma Fábula* como um dispositivo do ver e deixar-se ver, como uma espécie de nova ativação do documentário, deste documentário do/como devir. Nova ativação não no sentido de novidade, mas no sentido de repetir a ativação em uma experiência estética subjetiva propositiva.

Ao pensar nessa possibilidade de um documentário do/como devir que se atualiza na ativação do público, podemos retomar os conceitos, tanto do Espectador Emancipado de Rancière, quanto do Coeficiente Artístico, em Duchamp. “(...) o olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também age (...) observa, seleciona, compara, interpreta (...)” (RANCIÈRE, 2012). O Coeficiente Artístico propõe que a obra “termina”, se atualiza com o público, ou posteridade. Duchamp, em sua fala em 1957 reflete sobre percursos do processo de criação da obra, alegando que a mesma dá início com a intuição do artista, passando pelos processos de construção/criação até ser realmente ativada pela posteridade.

Dito isto, podemos refletir sobre o olhar do espectador na Mostra em questão: a cada forma de exibição e de visionamento de um documentário, como o caso de *Rua de Mão dupla* ou o “Fim do sem Fim”, estes podem ser recriados, repensados e apropriados de acordo com a fabulação do olhar do espectador ou da fabulação do olhar de quem deixa-se ver?

Por fim, nessa deriva especulativa, nesse exercício de alteridade e relação com os documentários de Cao Guimarães no contexto de *Ver é uma Fábula*, retomamos a pergunta: Seria possível pensar o processo documental de Cao Guimarães como Documentário do Devir? Ou Documentário como Devir? Poderíamos, assim, pensar nesse dispositivo narrativo que se estende, se expande, para além da tela, para além do processo de registros documentais? Podemos pensar o documentário de Cao Guimarães como esse dispositivo narrativo que acaba por se exercer e se tornar obra nesse espaço, ou brecha, entre Obra, Exposição e Espectador?

Referências Bibliográficas

- BASBAUM, R. (2015). *Revista Poiésis - Trabalho de arte/Evento curatorial*, v. 16 n. 26.
- DELEUZE, G. (1987). “O que é um ato de criação?”, palestra de 1987. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. trad: José Marcos Macedo.
- DUCHAMP, M. (1994). “Sobre os readymades”, palestra proferida no Museu de Arte Moderna de Nova York por ocasião da exposição “A arte da assemblagem”. Tradução francesa em Duchamp du Signe, Paris: Flammarion, 1994, 191-192.
- DUCHAMP, M. (2012). “O ato criador”, in Battcock, G (org.). *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva.
- MIDDLEJ, D. R. (2017). *Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia*. Tese de Doutorado. Salvador; UFBA.
- NIETZSCHE, F. W. (2010). *Assim falava Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- NIETZSCHE, F. W. (2008). *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RANCIÈRE, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

A presente publicação reúne catorze das vinte e duas comunicações apresentadas durante as XIII Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 9 e 11 de novembro de 2020, na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, numa organização conjunta do Departamento de Artes e do Labcom - Comunicação e Artes.

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 *É na Terra, não é na Lua* (2011), de Gonçalo Tocha, a quem agradecemos a generosa cedência e autorização.