

CINEMA EM PORTUGUÊS

IX JORNADAS

FREDERICO LOPES
PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS)



LABCOM.IFP

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

CINEMA EM PORTUGUÊS

IX JORNADAS

FREDERICO LOPES
PAULO CUNHA
MANUELA PENAFRIA
(EDS)



LABCOM.IFP

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

Ficha Técnica

Título

Cinema em Português.
IX Jornadas

Editores

Frederico Lopes
Paulo Cunha
Manuela Penafria

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Colecção

Ars

Direcção

Francisco Paiva

Design Gráfico

Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-334-1 (papel)

978-989-654-336-5 (pdf)

978-989-654-335-8 (epub)

Depósito Legal

418244/16

Tiragem

Print-on-demand

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

Covilhã, 2016

© 2016, Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria.

© 2016, 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 Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria	11
Ruy Duarte: Um cinema da palavra para re-imaginar a angolanidade Maria do Carmo Piçarra	13
A saga do 25! Jorge Luíz Cruz	31
Os Contestados de Silvio Back. Uma análise sobre os documentários <i>A Guerra dos Pelados</i> (1970) e <i>O Contestado: Restos Mortais</i> (2012) Márcia Motta	41
<i>Que horas ela volta?</i> Na perspectiva da construção dos significados, da recepção da crítica e da construção dos gêneros Anderson de Souza Alves	59
Sotaque e identidade no cinema periférico brasileiro Sérgio Ricardo Soares & Thuanny Vieira Silva	75
O conceito de "cinema artesanal" André Rui Graça	93
Como escalar na cidade. Configurações da cidade portuguesa a partir de <i>Montanha</i> de João Salaviza Maria Inês Castro e Silva	105
<i>Lisbon Story</i> : O elogio a Manoel de Oliveira e ao cinema português Catarina Neves	115
Apontamentos sobre a categoria estética do retrato. Os casos de Francis Bacon e Pedro Costa Diogo Nóbrega	137
A construção da visualidade no audiovisual: o caso d' <i>Os Maias</i> Nívea Faria de Souza	153

La influencia de la legislación en la evolución de las coproducciones ibéricas (1943-1949)	163
Pedro Peira	
As perspectivas e políticas públicas para o desenvolvemento de arranjos institucionais do audiovisual no Brasil e Portugal	179
Renata Faria dos Santos	

Introdução

A presente publicação reúne doze das vinte e uma comunicações apresentadas durante as IX Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 27 e 29 de abril de 2016 na UBI, organizadas pelo Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

Ao longo da última década, o cinema português tem sido uma preocupação central dos cursos de licenciatura e mestrado em Cinema da UBI, procurando contribuir para uma reflexão sobre o passado, o presente e o futuro da prática cinematográfica entre nós e dando continuidade a um projeto desenvolvido pelo Labcom.IFP, na linha de investigação dedicada ao cinema, visando promover o encontro regular de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no universo de países que partilham a língua portuguesa.

Para além da natural importância para os alunos de Cinema da própria instituição, as Jornadas Cinema em Português têm-se consolidado nacional e internacionalmente como um espaço privilegiado e reconhecido de fórum sobre problemáticas atuais que juntam investigadores e professores que se dedicam ao estudo do cinema em língua portuguesa, com abordagens diversas.

Mais recentemente, e devido ao crescente interesse de investigadores estrangeiros, particularmente brasileiros, as Jornadas Cinema em Português têm alargado a discussão aos casos das cinematografias produzidas em territórios onde o português é língua oficial ou dominante, procurando integrar estas obras como um exemplo das novas dinâmicas artísticas, culturais e sócio-económicas que têm marcado os anos mais recen-

tes. A nona edição das Jornadas também introduziu uma nova temática que vem no seguimento do enfoque em que temos vindo a apostar: a história e estética do cinema em Espanha.

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

Tematicamente, o presente volume pode ser dividido em quatro blocos: no primeiro, são abordados autores e obras de diversas latitudes do espaço de influência da língua portuguesa, nomeadamente o trabalho de Maria do Carmo Piçarra sobre o cineasta-poeta angolano Ruy Duarte e os estudos de Jorge Luiz Cruz, Márcia Motta e Anderson de Souza Alves sobre os contextos de produção e recepção de obras singulares e com incidências muito particulares. O segundo bloco apresenta dois textos de teor mais conceptual e teórico, como a questão do sotaque e da identidade no cinema periférico brasileiro, nomeadamente os casos dos cinemas de Pernambuco, Ceará e Tocantins, que é alvo de uma reflexão feita em coautoria por Sérgio Soares e Thuanny Vieira, ou do conceito de “cinema artesanal” trabalhado por André Rui Graça. O terceiro bloco reúne quatro textos sobre três autores portugueses: o cinema urbano do jovem João Salaviza é analisado por Maria Inês Castro e Silva; o decano Manoel de Oliveira e a homenagem que lhe foi dedicada por Wim Wenders é o objecto de Catarina Neves; o criticamente aclamado Pedro Costa é tratado em diálogo com Francis Bacon por Diogo Nóbrega; e a direcção de arte na obra de João Botelho é analisada e destacada por Nívea Faria de Souza. No último bloco, Pedro Peira e Renata Faria dos Santos trazem dois estudos comparativos sobre legislação e políticas públicas: Peira sobre as coproduções entre Portugal e Espanha durante as ditaduras de Franco e Salazar; Faria dos Santos a propósito dos apoios públicos portugueses e brasileiros ao cinema neste séc. XXI.

A imagem escolhida para a capa da presente publicação é retirada do filme *Arte Pública*, da investigadora e realizadora brasileira Michelle Sales que esteve presente para apresentar o filme na sua estreia em Portugal e para participar no debate que se seguiu sobre arte contemporânea e espaço público.

Por fim, queremos deixar uma palavra de agradecimento a diversas pessoas que tornaram possível a realização da nona edição das Jornadas e a edição da presente publicação. Antes de mais, aos investigadores que partilharam os seus trabalhos, e que muito contribuíram para a qualidade científica e para o reconhecimento deste evento exclusivamente dedicado às cinematografias faladas em português. Do mesmo modo, estendemos o nosso agradecimento aos moderadores das sessões por também contribuírem para o enriquecimento do debate entre oradores e ouvintes. Ao Magnífico Reitor, Professor Doutor António Fidalgo, e ao Professor Doutor Paulo Serra, presidente da Faculdade de Artes e Letras, deixamos uma palavra de agradecimento por todo o apoio e incentivo dados à realização das Jornadas, desde a sua primeira edição. Estamos também agradecidos por toda a ajuda e disponibilidade manifestada e prestada pela Dra. Mércia Pires, sempre excelente no trabalho de secretariado, pelo Dr. Fernando Cabral, no apoio logístico às sessões, pelo Dr. Marco Oliveira, no apoio informático, e pela Dra. Cristina Lopes, no trabalho gráfico.

Os editores

Frederico Lopes, Paulo Cunha e Manuela Penafria

RUY DUARTE: UM CINEMA DA PALAVRA PARA RE-IMAGINAR A ANGOLANIDADE¹

Maria do Carmo Piçarra²

Resumo

Com as séries Angola 76, é a Vez da Voz do Povo? e Presente Angolano, Tempo Mumuíla, Ruy Duarte participou no que chamou “cinema de urgência”, através do qual se registaram modos de vida e tradições além da ânsia da construção do país. É um cinema da palavra, do testemunho, que supera o registo, colonialista, da fixação dos corpos e objectos. Mas, é um “cinema etnográfico” aquele que faz, questiona-se a dada altura?

Este ensaio revisita a obra cinematográfica de Ruy Duarte, pensada em articulação com a polémica de 1965 entre Jean Rouch e Ousmane Sembène, e no âmbito da busca de uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos – o de um tempo mumuíla e o de um presente angolano –, no quadro do cinema angolano projectado por Luandino Vieira.³ Que lugar ocupou Nelisita na construção de “uma delicada zona de compromisso” – um espaço utópico – “entre quem fornece os meios [o novo Estado Angolano], quem os maneja [Ruy Duarte e a equipa da TPA] e quem depõe, se expõe perante os mesmos”?

Palavras-Chave: Ruy Duarte. Angola. Cinema Etnográfico. Colonialismo.

1. Este ensaio é uma versão curta de “Ruy Duarte: um ‘cinema de urgência’ para resgatar Angola do ‘hemisfério do observado’”. In Piçarra, M.C. & António, J. (ed.). Angola, o nascimento de uma nação. Vol. 3 O cinema da independência. Lisboa: Guerra & Paz.

2. Maria do Carmo Piçarra é Doutora em Ciências da Comunicação (variante Cinema) pela Universidade Nova de Lisboa. Actualmente é bolsista (SFRH/BPD/93217/2013) da FCT para uma investigação pós-doutoral subordinada ao tema “‘Cinema Império’. Portugal, França e Inglaterra, representações do império no cinema”. É investigadora integrada do CECS-UM. Contacto: carmoramos@gmail.com.

3. A obra poética assina-a acrescentando “de Carvalho” ao nome que usa como realizador, contou a Jean-Pierre Brossard em entrevista feita a 21 de Setembro de 1981, na Figueira da Foz, em Portugal.

1. O nascimento filmado de uma nação

Nascido em Santarém, a 22 de Abril de 1941, e falecido em Swakopmund, na Namíbia, em 2010, Ruy Duarte de Carvalho adoptou a cidadania angolana em 1983. Passou a infância no Namibe antes de voltar a Santarém para frequentar o Curso de Regente Agrícola, na Escola Superior Agrária, e quando regressou a Angola, para trabalhar na Estação Experimental do Caraculo, aí se radicou definitivamente. Viviam-se os tempos da luta pela libertação do domínio colonial português; ele interessava-se e participava como podia.

Se foi a palavra escrita, através da descoberta da poesia angolana, que o converteu à angolanidade, foi, no entanto, através da imagem que quis traduzir a alma angolana. Antes, porém, em 1972, estudou realização de cinema e televisão em Londres. A linguagem do cinema veio a prestar-se magnificamente para suprimir distâncias e traduzir, em imagens, as “paisagens culturais” angolanas: ora imagens mais íntimas, poéticas; ora outras mais políticas. Entre 1975 e 1982, realiza, através do recurso ao “cinema directo”, filmes para a Televisão Popular de Angola (TPA) e para o Instituto Nacional de Cinema (INC).

Em meados de 1975, antes da proclamação da Independência de Angola, a 11 de Novembro, a cooperativa de cinema Promocine e a ainda inactiva televisão iniciam, em Luanda, a formação de técnicos de modo a fazer face ao abandono do território pelos portugueses. Ministram-se cursos intensivos de imagem, som e laboratório. Na TPA, a formação é dada por três franceses membros da Unicité – ligados aos grupos Medvedkine e colaboradores de Jean-Luc Godard, Jean Rouch e Chris Marker –, o director de fotografia Bruno Muel⁴, o engenheiro de som Antoine Bonfanti (1923-2006) e o jornalista Marcel Trillat (n. 1940), chegados a Angola para este efeito a convite de Luandino Vieira (n. 1935).

4. Desconheço a data de nascimento de Bruno Muel.

Entre Junho e Julho, os formados filmam “dez inquéritos filmados” sobre o trabalho em Angola, reunidos sob o título *Sou Angolano, Trabalho com Força*. Ruy Duarte, quadro da TPA e com mais formação do que os companheiros, realiza metade dos títulos (de paradeiro desconhecido): *Ferroviários do Caminho de Ferro de Benguela*, *Gráficos*, *Operários Têxteis I e II* e *Padeiros*.

Assina depois, para exibição pela TPA, um documento filmado que fixa as expectativas e tensões nos 15 dias anteriores à independência: *Uma Festa Para Viver*. Média-metragem em “cinema directo”, inclui entrevistas a famílias dos *musseques* de Luanda e encerra com uma sequência simbólica: o primeiro hastear oficial da bandeira angolana sobre a bandeira portuguesa, entretanto arriada.

Se, à época, o cinema era sobretudo político e a câmara – e os olhares através dela – projectava, esperançada, imagens de um presente crente num futuro, nacional, partilhado, o seu *Geração 50* é precursor, em termos de documentários culturais, de uma linha cinematográfica que António Ole (n. 1951) desenvolverá, com talento. Tendo como foco a poesia de Agostinho Neto (1922-79), de António Jacinto (1924-91) e de Viriato da Cruz, surge, pois, como um interlúdio mais “poético”, embora nunca desenquadrado da luta política.

Além da incursão no documentário cultural, Duarte ensaia então a primeira experiência ficcional. *Faz Lá Coragem, Camarada* (1976, 120') – também conhecido como *A Noite dos Cem Dias* – é uma ficção de reconstituição, a simular o registo documental, e com actores não profissionais, das dificuldades vividas por um grupo de militantes do MPLA e pela população durante a ocupação de Benguela pelas forças da UNITA com o apoio do exército sul-africano.

2. Re-imaginar a angolanidade

Em Fevereiro de 1976, Ruy Duarte e uma equipa da TPA partem de Luanda rumo ao sul. Pretendem registar a realidade do país após a retirada do exército sul-africano.

Duarte é ganho pela urgência de fazer cinema. Quer participar na definição da linguagem e identidade do que caracteriza como “cinematografia de urgência”.

Percorrem três mil quilómetros até ao interior do deserto do Namibe, atravessando quatro das nove áreas linguísticas do país e contactando quinze etnias diferentes. As câmaras vão fixando modos de vida e tradições além da ânsia da construção do país.

A experiência ficcional *Faz Lá Coragem, Camarada* (1977) enquadra-se neste projecto assim como *Angola 76, é a Vez da Voz do Povo?* (1976), que inclui três documentários. Filmado logo em Fevereiro, *Sacode o Pó da Batalha* (40') mostra as dificuldades da reconstrução à medida que as tropas sul-africanas se retiram. Como *Foi, Como Não Foi* (20') é a reconstrução, feita a partir de relatos de velhos camponeses de Balaia, no Kwanza Sul, das duríssimas condições de vida durante o colonialismo. *Está Tudo Sentado no Chão* (40') mostra as dificuldades de integração dos pastores nómadas do Sudoeste de Angola, os kuvale (ou mucubais), no processo revolucionário em curso.

Trata-se, então, de re-imaginar a angolanidade para participar na construção do país reclamando a diversidade cultural como essência, ensaiando um registo de compreensão – através da antropologia – para viabilizar o programa político socialista.

Da vontade de fixar e conhecer as especificidades culturais surge, à parte da trilogia, *O Deserto e os Mucubais* (20'), em que o realizador traduz, em imagens poéticas, o interesse pelos pastores do deserto.

O ritmo intenso da filmagem, a urgência da montagem, não obsteu a uma reflexão, que se impôs para além dos aspectos meramente cinematográficos. Se a história ajudava a compreender particularidades decorrentes de um “desenvolvimento desigual das forças produtivas” era insuficiente para o entendimento das diferenças culturais óbvias. Foi à antropologia que Ruy Duarte recorreu para um conhecimento mais profundo da realidade filma-

da e reactivada na mesa de montagem. Porém, o cineasta desenvolveu um modo de trabalhar com as populações que é valorizador do contributo destas no processo criativo.

“Para as populações em causa nós aparecíamos como enviados do governo, o que em si mesmo não era um facto inédito. O regime colonial também enviara fotógrafos e até cineastas interessados em recolher imagens mais ou menos folclóricas, de acordo com os interesses e o carácter do regime. A compensação era efectuada monetariamente, com maior ou menos generosidade, e a passagem desses profissionais da imagem não deixava traços de maior: partiam com o seu material e nunca mais voltavam, nem eles nem o material.” (CARVALHO, 2008: 439).

O contraste entre a prática colonialista e a da equipa liderada por Ruy Duarte impôs-se. Ficou claro que, ao abrigo da nova ordem política, seria estabelecido um outro tipo de relação entre a equipa de rodagem e as populações filmadas. A compensação ficava dependente do bom termo do projecto, que previa a realização e projecção de filmes reveladores dos modos de vida, cultura, problemas e posições dos mumuila no contexto do “presente angolano”.

Ao princípio a resposta foi seca. Foram as novas práticas a forjar a mudança de atitude. Não se tratava de filmar corpos e objectos, como sucedera antes. O que se pretendia filmar diferia muito, tematicamente, do que fora visado pela óptica colonial. “Logo desde o início foi dado grande destaque à palavra e ao testemunho, o que em si mesmo constituía um procedimento inédito” (Ibidem). A surpresa aumentou à medida que a equipa foi trazendo, para projectar, o material previamente captado, de modo a prosseguir o filme em função do que as imagens sugeriam e a actualidade mumuila determinava. Ficaram patentes, para a população, o investimento que o Estado estava a fazer e o empenho da equipa de cinema.

Em 1979, Duarte regressa ao sul, onde se centra na filmagem de zonas rurais. O resultado, intitulado “Presente Angolano: Tempo Mumuíla” e com uma duração de cerca de seis horas, integra títulos com duração entre os 20 e os 60 minutos, muitos dos quais com fotografia de Victor Henriques e mistura de som de Antoine Bonfanti.

A Huíla e os Mumuílas apresenta o quotidiano dos mumuílas fixando as actividades domésticas, o trabalho no campo e a pastorícia e *Lua da Seca Menor* revela como vive o povo liderado por Tyongolola, chefe de linhagem e figura patriarcal na região da Chibia. *O Valor de Um Homem* regista os rituais de apresentação de um recém-nascido à comunidade. A cerimónia em torno do bebé, que nasceu numa família que conta com cinco gerações vivas, e fixação das celebrações mumuíla mais características foram feitas de modo a sublinhar os pontos de contacto entre os valores comunitários e os princípios do socialismo. *Pedra Sozinha Não Sustém Panela* opõe duas concepções do mundo: a mais tradicional, dos anciãos, representantes do “antigo reino do Jau”, na Huíla, e a das novas gerações, que estudam na Universidade do Lubango, iniciadas para integrar-se e agir em função de um modelo de desenvolvimento industrial. *O Kimbanda Kambia* fixa práticas dos curandeiros do Jau havendo um protagonista quimbanda que explica os métodos de diagnóstico e tratamento. O filme regista também o encontro, em Agosto de 1978, entre o protagonista e um médico psiquiatra, Africano Neto, vindo de Luanda. A sequência do encontro procura explicitar a “filosofia” subjacente à cura tal como é ministrada pelo quibanda bem como a racionalização do método por Africano Neto e sua análise comparada com a medicina moderna. Um ferreiro e um quibanda, uma oleira e uma cabeleireira protagonizam *Ofícios e Ekwenge* desvenda as cerimónias públicas de iniciação dos jovens na vida adulta. *Makumukas* mostra a cerimónia de união entre uma paciente e um espírito que se apossou dela, e *Kimbanda* filma os métodos de diagnóstico e cura usados pelos quimbanda. Finalmente, *Ondyelwa - Festa do Boi Sagrado*, regista as cerimónias que, de 26 a 28 de

Julho de 1978, encerraram a Festa do Boi Sagrado. Trata-se de um ritual que visa honrar os espíritos dos antepassados, através do cortejo solene com o animal, que é visto como receptáculo da alma dos antigos reis.

Os filmes foram apresentados, então, como uma abordagem ao presente dos mumuila, do grupo étnico-linguístico *Nyaneka-Humbe*, do sudoeste de Angola.⁵ Mas, o autor assume este decálogo também como uma reflexão sobre o equilíbrio entre o homem e o meio bem como sobre o equilíbrio, frágil, entre o progresso e a cultura. Um texto de Ruy Duarte integra os vários filmes numa abordagem comum ao presente dos mumuila no novo contexto da nação angolana:

“Tyongolola, chefe de linhagem, cuja mãe é viva ainda e terá sido testemunha da instalação dos primeiros brancos na região, preside aos funerais de um sobrinho morto por acidente nas obras da construção de uma barragem que se constrói a 20 km de sua casa. Entre a sede do antigo reino do Jau, onde todos os anos se cumpre ainda a cerimônia de encerramento do cortejo do boi sagrado, manifestação ritual que envolve toda a população do reino e pressupõe a cessação de qualquer actividade económica durante um período de dois meses, e a Universidade do Lubango, onde as novas gerações (futuros dirigentes, saídos alguns também desse mesmo antigo reino) são iniciadas nos termos de uma actuação adaptada aos imperativos de um modelo de desenvolvimento que se quer industrial, distam apenas 40 km. Que pensam, uns dos outros, do lugar que ocupam no mundo e do próprio mundo que ocupam aqueles que, perante a câmara, são chamados a depor?” (Carvalho, apud BERLIM, 1981; tradução da autora).

É este pensamento que o olhar, através da câmara, de Ruy Duarte quer reter.

5. Muitos títulos desta série estão “desaparecidos”.

3. O “cinema etnográfico” como impossibilidade

Na realização do decálogo, Duarte assume apoiar-se na antropologia para compreender as especificidades culturais. Questiona, porém, se o que está a fazer é “cinema etnográfico”.

“Cinema etnográfico? Sê-lo-á também aquele cinema que, ocupado com situações actuais e problemas pontuais, não pode por isso dispensar a referência, a fixação e o tratamento de elementos ou dados culturais afectos aos domínios da antropologia, mas vivos e portanto actuaes no terreno do confronto (cultural, social e político) entre um passado cujas fórmulas se mantiveram para além e apesar da acção colonial (de memória ainda recente) e as propostas de futuro (actualização, modernização, progresso) que o tempo, os tempos, inexoravelmente impõe, impõem?” (CARVALHO, 2008: 390).

Na referida entrevista a Brossard (1981), Duarte esclarece que os seus filmes devem algo à etnografia, por via do registo da cultura dos mucubais, mas que o seu interesse por ela é integrada numa abordagem mais ampla, relativa à expressão cultural do angolano no presente. Tem, pois, a consciência plena de que se vive um momento em que a cultura de povos como os mumuila é afectada pelo desenvolvimento económico e político de Angola. Através dos filmes, Ruy Duarte não se preocupou só com o registo das práticas culturais ancestrais mas focou-se numa visão integradora destas através de um paralelo com um “programa de desenvolvimento socialista”, o que fez sublinhando continuidades. Empenhado na definição e projecção de uma política cultural angolana, não se restringe, pois, ao olhar etnográfico sobre uma geografia dos (seus) afectos: a dos mucubais.

De novo, o texto de apoio à exibição de “Presente Angolano, Tempo Mumuila”, explica o lugar do cinema – e a procura de equilíbrio – de Duarte entre uma geografia de afectos, prenhe da cultura mumuila, e a implicação na construção de um presente angolano:

“Nem a busca de sobrevivências culturais nem a sua subestimação. Nem a exaltação das propostas políticas nem a sua escamoteação. Uma linha de equilíbrio entre dois dinamismos: o de um tempo mumuila e o de um presente angolano. Percorrê-la afoitamente, sensível à precariedade dos dias e das horas. Interrogar? Nem por isso. Expor apenas, talvez, e garantir ao filme uma autonomia que lhe permita simultaneamente revelar-se válido como cinema, útil como referência (criar, encontrar nele um clima de síntese que facilite a leitura e a avaliação das situações) e fiel como testemunho. Assim talvez se consiga estabelecer uma delicada zona de compromisso entre quem fornece os meios, quem os maneja e quem depõe, se expõe perante os mesmos” (CARVALHO, 2008: 391).

Atente-se neste projecto de construção de “uma delicada zona de compromisso” – como um espaço utópico – “entre quem fornece os meios [o novo Estado Angolano], quem os maneja [Ruy Duarte e a equipa da TPA] e quem depõe, se expõe perante os mesmos”.

Duarte é um criador implicado na realização de filmes, que se integra, por sua vez, no processo de construção de um país. Usa os escassos meios cinematográficos detidos por Angola para participar na projecção nacional mas assume que quem depõe, quem se expõe perante a câmara, é agente activo na criação e não um objecto de estudo em que um cinema puramente etnográfico os converteria, por via do olhar contemplativo, não analítico e integrador.

Não obstante a formação posterior em antropologia – em que se veio a doutorar em França, em 1986 –, e de alguma influência de Jean Rouch (1917-2004), Duarte não podia proclamar, como este fez na célebre discórdia com o realizador senegalês Ousmane Sembène (n. 1923), ser um estrangeiro em África.

Quando, em 1965, Sembène perguntou a Rouch se os europeus continuariam a fazer filmes sobre a África quando houvesse cineastas africanos, este respondeu que a sua vantagem ao fazê-lo era o de “trazer o olhar de um estrangeiro”. Sustentou ser essa a condição da realização de cinema etno-

gráfico sublinhando que na essência da etnologia está a ideia de que alguém confrontado com uma cultura que lhe é estranha vê coisas que as pessoas dessa mesma cultura não veem. Sembène retorque dizendo que, no cinema, olhar não chega; é preciso analisar. Afirma o interesse no que vem antes e depois do que é visto e declara que o que não gosta, na etnografia, “é que não basta dizer que um homem que nós vemos está a andar; precisamos saber de onde ele vem e para onde vai”.

Durante a polémica, Rouch quis saber porque é que Sembène não gosta dos seus filmes “puramente etnográficos”, que mostram “a vida tradicional”. O cineasta senegalês retorquiu, então: “Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que tenho contra si e os africanistas é que nos olham como se fôssemos insectos” (PRÉDAL, 1982: 77-78).

O compromisso referido por Duarte exclui-o automaticamente desta via, africanista, do estrangeiro que olha e vê porque não pertence. Duarte vê e procura compreender porque a pertença à angolanidade implica-o num projecto de construção e procura do conhecimento. Tem a consciência da dificuldade do seu projecto: “nem a busca de sobrevivências culturais nem a sua subestimação. Nem a exaltação das propostas políticas nem a sua escamoteação”. Propõe-se percorrer, pois, a “linha de equilíbrio” entre dois dinamismos, o de um tempo mumuila, com a sua existência plena, num presente angolano.

Fazendo a exegese do texto do decálogo, Duarte explicita que, numa Angola tornada independente, o actor principal do cinema é o povo. É preciso, segundo Duarte, conhecer e tratar a realidade social para “que se tome consciência das relações sociais que a tecem, dos papéis e da movimentação que nela assumem os próprios actores sociais”. Se Rouch reclamava que, para fazer etnologia, era preciso ser estranho à realidade olhada, Duarte afirma que, para compreender a realidade social em Angola, ser angolano não basta e que a tendência natural é recorrer ao “saber dos antropólogos” (CARVALHO, 2008: 391):

“A 300 km do seu local de nascimento ou de aprendizagem da prática social, qualquer Angolano se vê confrontado com dados culturais que não lhe são imediatamente apreensíveis. Para poder compreender o comportamento de um bosquímano com um mínimo de justiça e sem incorrer no risco de se deixar conduzir a interpretações erradas que influirão desvantajosamente no seu trabalho, um Angolano originário da etnia bakongo, por exemplo, não poderá deixar de recorrer às fontes informativas mais adequadas, normalmente ligadas ao trabalho de especialistas. Quer isso dizer que, se não impuser barreiras de ordem ideológica à sua vontade ou necessidade de saber, ele recorrerá com toda a naturalidade ao “saber dos antropólogos”.

Afirma, porém, que ele, cineasta que usa esse saber antropológico e se interessa pela antropologia em si mesma, “que trabalha nos seus filmes materiais que constituem o próprio objecto e substância do filme etnográfico”, se opõe firmemente a que os seus filmes sejam classificados como etnográficos.

A quase total unanimidade com que os cineastas africanos recusam este género - rejeição que se integra na hostilidade ao “olhar etnográfico” -, associada à carência de meios humanos e técnicos, além da intenção assumida de “servir o mais vasto público possível num contexto em que assume grande importância o tipo de relações que se estabelecem entre os cineastas e os seus enquadramentos nacionais” (Ibidem: 392), segundo Duarte põe em causa o aparecimento de filmes etnográficos feitos por africanos.

O que considera problemático na rejeição, que não partilha, é se o exercício da actividade de cineasta permite dispensar informações chegadas através da antropologia.

“Nós, pela nossa parte, defendemos um ponto de vista simultaneamente menos complicado e mais frio: o filme etnográfico feito por Africanos não é, quanto a nós, de considerar, apenas e tão só porque a sua realização se nos não afigura possível. [...] Acrescente-se que estes cineastas, na maior parte dos casos em virtude das suas funções, não possuem uma

formação que os destine ao tratamento científico dos seus temas e materiais. Mas é de salientar, sobretudo, que mesmo quando os cineastas Africanos se interessam pela antropologia, a sua atitude face à realidade etnográfica se reveste de características diferentes das que informam a acção daqueles a quem se deve normalmente o filme etnográfico, quer dizer, os antropólogos vindos do exterior”. (Ibidem: 411-412).

Usando o conhecimento antropológico, Duarte não reconhece, porém, o seu cinema como etnográfico porque (re)conhece as dificuldades subjacentes à produção de filmes em África – que obstam a um “desejável” rigor científico – e, porque participa num movimento em que a militância é condição necessária (embora os seus filmes deixem de se integrar progressivamente num “cinema militante”) –, assume que o povo é o sujeito do filme mas também o seu público. Os filmes de Ruy Duarte não são feitos em prol da ciência – nem o Estado angolano tem recursos para isso – nem estão direccionados para cientistas.

4. *Nelisita*: do “rigor em ciência” para um posicionamento ético e cívico

Nelisita é assumido como corolário da série “Presente Angolano, Tempo Mumuila” - tempo, geografia e sociedade são comuns aos filmes - de que é, porém, independente.

“A fome domina o mundo e apenas restam vivos dois homens com as suas famílias. Um deles parte em busca de comida e encontra um armazém onde certos ‘espíritos’ guardam enormes quantidades de géneros alimentícios e roupas. Apropria-se do que pode transportar e volta mais tarde, para levar mais, acompanhado pelo seu vizinho. Este denuncia aos ‘espíritos’ a sua morada e a do seu companheiro. Os ‘espíritos’ aprisionam todos menos uma mulher grávida, para que ela venha a ter o filme e eles venham assim a poder apossar-se de mais um ser vivo. Nasce Nelisita, aquele que se gerou a si mesmo. Ludibria o ‘espírito’ que o vem buscar, depois de ter nascido, a ele e à sua mãe. Só esta acaba por ser levada. Nelisita parte em sua busca e apresenta-se ao rei dos “espíritos” para reclamá-la. O rei dos ‘espíritos’ alicia Nelisita para passar para

o lado dos que detêm a comida. Nelisita resiste. É depois submetido a várias provas, mas socorre-se dos animas da Criação, seus aliados, para vencer os ‘espíritos’. Nelisita salva os seus e reconduz-los a casa montados nos carros dos ‘espíritos’ e transportando tudo o que se encontrava no seu armazém.” (CARVALHO, 1984: 68).

O argumento, aqui exposto em sinopse escrita por Duarte, foi desenvolvido a partir de duas peças da tradição oral *nyaneka*: uma, a partir da narração feita por António Constantino Tyikwa; outra, por Valentim, ao Padre Carlos Estermann.

Não obstante tratar-se da transposição, para cinema, de contos tradicionais, *Nelisita* integrou elementos contemporâneos de vestuário, meios de transporte, etc. Devido às dificuldades de produção, muitos elementos de décor foram fornecidos pelos actores (como o carro *boer* e os bois para a tracção deste) e outros, como o automóvel e motorizada, foram emprestados pelos habitantes em Chibia. Em simultâneo, e sem qualquer esforço de reconstituição, as práticas e relações “tradicionais” foram registadas espontaneamente. O que torna o filme visionário é que, no início dos anos 80, Duarte antecipava, nas figuras dos “espíritos” que Nelisita vence, as ameaças ao futuro angolano, ainda a desenhar-se.

O presente angolano surge, naturalmente, no tempo que é o da fixação de *Nelisita*. Esse ainda é marcado pela guerra: a rodagem fez-se a 40 quilómetros da frente de batalha. Estava-se em Agosto de 1981 e os sul-africanos invadiam então o sul de Angola. A escassez de bens, como os tecidos ou o açúcar, era real. “Todos os adereços do filme constituídos por bens de consumo estavam destinados desde o princípio do projecto” a ser “uma das formas de compensação para aqueles que nele interviessem” (CARVALHO, 2008: 439).

Notável é a integração dos actores no processo de realização. Coincidiu com o fim da série de filmes anterior e a projecção, para a população, de todos os documentários. Estava-se em Novembro de 1980 quando Duarte expôs a sua ideia e conseguiu o compromisso e empenho das populações nyaneka, que desde início de 1977 conheciam a equipa.

Com excepção de três actores, quase todos actores e figurantes foram escolhidos no seio da família alargada do chefe de linhagem Tyongolola, que já protagonizara *Lua da Seca Menor*. Participaram como actores da história dramatizada, e também como audiência, no próprio filme, da narrativa oral que vai sendo feita. O sobrinho herdeiro de Tyongolola, António Tyienda, interpreta o primeiro homem enquanto Francisco Munyele é Nelisita.

E porque, tratando-se agora de uma obra de ficção, ter-se-ia que pedir que todos os actores e figurantes actuassem em situações definidas pela equipa e representassem personagens, foi decidido que, neste caso, haveria remuneração – “segundo um padrão salarial [...] ao mesmo nível do que vigorava para os elementos da equipa” (CARVALHO, 2008: 440) – e todos aqueles envolvidos na produção da obra.

Em termos de opções cinematográficas, escolheu-se o formato de 16mm de modo a conseguir filmar de modo mais ligeiro, com uma equipa de apenas cinco pessoas – realizador, assistente de realização, operador de câmara e operador de som além de assistente de câmara –, evitando perturbações na vida comunitária e os problemas inerentes à instalação e manutenção de uma equipa maior. Duarte gostava de filmar a preto e branco e, além de querer prevenir “equivocos de folclorismo a que a cor poderia induzir” (CARVALHO, 2008: 441), pareceu-lhe ser o mais adequado ao espírito da história. Por outro lado, a existência de laboratórios em Angola aptos para revelar essa película foi também determinante para a sua escolha em detrimento da cor.

As condições de produção de *Nelisita* foram objecto de reflexão por Duarte que clarificou que o filme foi gravemente prejudicado pela inadequação das estruturas de produção cinematográfica em Angola. O cineasta escreveu

que não tendo Angola, no sector do cinema como noutros em geral, “o recurso a meios cuja manipulação excede os níveis gerais de capacidade actuante” (Ibidem: 442), não os podia, no entanto, pôr de parte para existir como país. Afirma que é neste contexto que todos os problemas ligados à produção do filme são resolvidos pela pequena equipa nele envolvida.

A inadequação das estruturas existentes, com as consequências assumidas pelo cineasta foi, no entender deste, o motivo pelo qual a sua realização “foi entendida por alguns responsáveis do cinema angolano como uma temeridade de que seria prudente não esperar grandes resultados” (Ibidem).

É interessante contrapor à visão do cineasta a do fazedor da política cultural angolana para o cinema, Luandino Vieira. No artigo “Dos filmes dos pioneiros aos ‘realizadores da poeira’: que cinema angolano?”, Tatiana Levin cita o depoimento de Vieira (2015: 96), que afirmou: “A nossa ideia era essa: criar uma arte indústria cinematográfica”. E acrescenta: “Era para ir devagarinho. Eu sei que fui muito apressado, fui voluntarista. A gente queria fazer tudo naquela altura. Queria ter logo tudo. Mesmo assim, ainda tive a paciência de ir buscar os técnicos em Paris” (Ibidem).

A palavra, de novo, a Luandino Vieira:

“Aliás era essa a crítica fundamental do Ruy e do Ole: ‘Pensaram nas estruturas em vez de nos dar esse dinheiro e a gente fazer o cinema. Cinema é o que nós fazemos’. Eu disse: ‘Está bem [note-se que o diálogo é com Ruy Duarte]. Para ti é, e para o Ole evidentemente que é, a realização pessoal, mas eu não estou a fazer o cinema para o Ole, Ruy, Asdrúbal, Xuxo, Gouveia. Isto é para o nascimento do cinema angolano.’” (Ibidem)

A minha leitura é que surgiu um desentendimento quanto ao espaço do autor na cinematografia em criação. Duarte estava ciente das dificuldades do Estado angolano enquanto produtor de filmes e assumia que a única resposta que os realizadores poderiam dar, não obstante serem funcionários estatais, era através das suas obras. Uma resposta pessoal, portanto,

usando os meios insuficientes garantidos pelo Estado, drenado de energia e recursos por guerras sucessivas. Luandino, por sua vez, compenetrado na criação de um cinema angolano potenciador da identidade nacional e enquadrado por um programa político, desenhou a estratégia que lhe pareceu mais adequada e geriu os recursos em função disso.

Terá sido esta, creio, a tensão vivida: ciente das dificuldades enfrentadas por Angola no processo de nascimento enquanto nação, e disponível para servir um projecto cultural angolano, Duarte reclama uma voz de autor, que um projecto disciplinado de realização quer integrada num coro nacional.

A necessidade de reflexão de Duarte emerge, impõe-se, ainda mais por ser feita no âmbito de um “cinema de urgência” e por necessidade do cineasta-poeta-antropólogo que quer fazer filmes que se imponham a outros, reveladores de olhares para os quais Angola se situa no “hemisfério do observado”. Se um projecto mais disciplinado de realização, na TPA, pretende servir um país e mostrar ao povo angolano um modo de olhar e ver que seja nacional, Duarte quer, internamente, fomentar a compreensão, entre os povos angolanos, da riqueza da respectiva diversidade cultural e afirmar, internacionalmente, que há um presente angolano que não é, antropologicamente, o de um mundo em desaparecimento, velho argumento para as brigadas de cientistas ocidentais fixarem práticas culturais.

Referências Bibliográficas

- ABRANTES, J. M. (2008). *Para uma história do cinema angolano*. Luanda: Festival Internacional de Cinema de Luanda.
- BROSSARD, J.-P. (1981). “Interview mit Ruy Duarte”. Berlim: Internationale Filmfestspiele Berlin.
- BERLIM (1981). Folha de sala “Presente Angolano/Tempo Mumuila”. Berlim: Internationale Filmfestspiele Berlin.
- CARVALHO, R. D. (1984). *O camarada e a câmara: cinema e antropologia para além do filme etnográfico*. Luanda: INALD.
- CARVALHO, R. D. (2008). *A câmara, a escrita e a coisa dita. Fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia.

- Ecran* (1973). “Entretien avec Sarah Maldoror”, in *Ecran*, n.º 15, Maio 1973, 70-71.
- HENEBELLE, M. (1973). “Sambizanga: un film de Sarah Maldoror. Sur les débuts de la guerre de libération en Angola”, in *L’Afrique littéraire et artistique*, n.º 28, April, 78-87.
- BORGES, P. (1980). “Ruy Duarte: da poesia ao cinema, do cinema à antropologia”, in *Jornal de Letras*, 22-IX-1980, 23.
- L’Afrique Littéraire et Artistique* (1978). “Sarah Maldoror”, in *L’Afrique Littéraire et Artistique*, n.º 49, 88-91.
- LEVIN, T. (2015). “Dos filmes dos pioneiros aos ‘realizadores da poeira’: que cinema angolano?”, in Piçarra, M. C. & António, J. (ed.). *Angola, o Nascimento de Uma Nação. Vol. 3 O cinema da independência*. Lisboa: Guerra & Paz.
- MATOS-CRUZ, J. & ABRANTES, J.M. (2002). *Cinema em Angola*. Luanda: Caxinde.
- PANGOM, G. & CAMY, G. (1997). “1971, un cinéma engagé”, in *Cannes, les années festival. Cinquante ans de cinéma*. Turim: Mille et une Nuits, Arte Éditions.
- PFAFF, F. (1988). “Sarah Maldoror”, in *From twenty-five black African filmmakers: A critical study, with filmography and bio-bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.
- PIÇARRA, M. C. (2014). “O cinema é uma arma”, in Piçarra, M. C. & António, J. (ed.). *Angola, o nascimento de uma nação. Vol. 2 O cinema da libertação*. Lisboa: Guerra & Paz.
- PIÇARRA, M. C. (2015). “Ruy Duarte: um ‘cinema de urgência’ para resgatar Angola do ‘hemisfério do observado’”, in Piçarra, M. C. & António, J. (ed.). *Angola, o nascimento de uma nação. Vol. 3 O cinema da independência*. Lisboa: Guerra & Paz.
- PRÉDAL, René (ed.) (1982). “Jean Rouch, un griot gaulois”, in *CinémAction*, Fevereiro, 77-78.

A SAGA DO 25!

Jorge Luíz Cruz¹

Resumo

Pretendo com este texto, aproximar o público e o leitor jovem dos países de língua portuguesa de um dos, na minha opinião, mais emblemáticos filmes já realizados, e isto em diversas esferas, o 25, de José Celso Martinez Corrêa e Celso Lucas.

A experiência da realização é bastante rica e exemplar se pensarmos num cinema que não seja majoritário. Mas para falarmos do 25, creio que é necessário falarmos do grupo que o realizou e em que circunstâncias, do seu processo de realização e da sua exibição no Brasil, uma vez que não temos, pelo menos no momento, como falar disto em Moçambique.

Palavras-Chave: 25. Moçambique. José Celso. Celso Lucas.

1. Preâmbulo

Primeiro, devo recordar que o 25 foi realizado pelo braço cinematográfico do Grupo Oficina, oriundo da Cidade de São Paulo, da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, ainda em 1958, com Amir Haddad, José Celso Martinez Corrêa e Carlos Queiroz Telles e, mais tarde, passou a ser dirigido pelo José Celso. Segundo verbete da enciclopédia Itaú Cultural, o Oficina teve 5 etapas: 1968-1961, fase amadora; 1961-1973, fase profes-

1. Jorge Luiz Cruz é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Puc-SP (2002) e Professor adjunto do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Contacto: jlzcruz@gmail.com.

sional; 1973-1979, Oficina Samba; 1979-1983, 5.º tempo; e o Teatro Oficina Uzyna Uzona, de 1984 até hoje. Ainda segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (em linha):

“Em 1958, nasce no Centro Acadêmico 11 de Agosto, do Largo São Francisco, o movimento *a oficina*, com a intenção de fazer um novo teatro, distante tanto do aburguesamento do Teatro Brasileiro de Comédia - TBC, quanto do nacionalismo do Teatro de Arena. Inspirado pelas ideias existencialistas de Sartre e Camus monta, a partir de 1959, diversas peças em regime amador [...]”.

Em 1961, o Grupo Oficina compra o Teatro Novos Comediantes, na rua Jaceguai, número 520, onde a companhia se profissionaliza, tem uma sala de espetáculos e são montadas diversas peças, e no dia 31 de maio de 1966 um incêndio destruiu o teatro e foram realizadas diversas encenações para reconstruí-lo, e depois disto, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, é dirigido pelo José Celso e dá “impulso a um movimento estético coeso e de abrangência nacional” (Ibidem) e depois internacional.

Em 1969/1970, os atores José Celso e Renato Borghi assumem a direção da companhia após a crise e o esfacelamento do grupo quando da realização do seu primeiro filme, *Prata palomares* (1975, 134 minutos, 35 mm, em cores. Segundo a Cinemateca Brasileira, o ano de sua realização é 1975, mas outras fontes apresentam outras datas desde 1970. Cabe recordar ainda que este filme está disponível para download em alguns sites e também pode ser visto no Youtube), de André Faria Jr. (roteiro de André Faria Jr. e José Celso), que tematiza a guerrilha. Com este filme, então, são iniciadas as atividades audiovisuais do Oficina, mas segundo Silva (2006: 25):

“ao contrário do que acontece com o filme *O rei da vela* (1971-1982), extremamente lembrado atualmente, *Prata palomares* quase não aparece no discurso atual de Zé Celso sobre a trajetória do grupo. Durante o tempo que acompanhou o processo de *Os sertões*, de 2003 a 2006, observei uma crescente valorização da adaptação da versão do texto de Oswald de Andrade para o cinema e um silêncio em relação a *Prata palomares*.”

Conforme Silva destaca, *Prata palomares* “não é um projeto autoral de Zé Celso”, e terminou, conforme adiantamos, em uma série de desentendimentos que levou muita gente a deixar o Oficina. Segundo o ator Fernando Peixoto, “o argumento foi intencionalmente transformado por Zé Celso em uma ‘parábola política’ ao apresentar o drama de dois revolucionários isolados, impossibilitados de realizar qualquer ação política” (depoimento à SILVA, 1982), e esta realização acabou por despertar nos remanescentes do Oficina o desejo de explorar o cinema, nas palavras de Peixoto, “quando começamos a pensar em o que fazer para retomar o trabalho, o interesse da maioria estava voltado para o cinema” (PEIXOTO, 1982: 85).

Pois bem, cabe recordar que o 25 foi dirigido pelo José Celso e pelo Celso Lucas, e este apareceu no Oficina para ser ator, pois fez alguns filmes como ator, depois atuou no TUCA, teatro da PUC-SP, e ao chegar no Oficina, chegou a atuar em *O rei da vela* e já assumiu a edição de *O rei da vela* ao mesmo tempo que atuava em *As três irmãs*, de Tchecov, e assim, em tão poucas palavras, foi a entrada do Celso Lucas para o cinema.

Depois da realização do *Prata palomares*, o pessoal do Oficina começa a filmar as experiências teatrais, daí resulta, por exemplo, *O rei da vela*, que ficou pronto só em 1981, com direção do Noilton Nunes, o José Celso é um dos roteiristas e o Celso Lucas aparece como um dos responsáveis pela pré-montagem. Durante a primeira etapa de realização deste filme, o pessoal do Oficina passa por diversas dificuldades com a repressão policial, e alguns deles acabam indo pra Portugal..

2. O Oficina em Portugal

A repressão política no Brasil atropelou o Oficina e perseguiu todo mundo. Em 1973, uma parte do grupo foi para o Rio de Janeiro para encenar *As três irmãs* e o Celso Lucas, que atuava e fazia a assistência de direção na peça, estava editando *O rei da vela* à noite, e por isso trouxe todo o material para continuar o seu trabalho. Num dia, no entanto, ele telefonou pra São Paulo e, nas suas palavras:

“atendeu um cara e eu perguntei: - Quem é você?, o cara: Fulano. Chama Fulano de tal. Ele: Não está. Como não está? Quem é você? Bom, nessa altura já tinha dado até no SPTV que o prédio tinha sido invadido, um delegado tinha entrado atirando e um tiro bateu na parede. (...) o pessoal tinha ficado irado (risos)... E as coisas do Teatro desviaram a bala do cara, bateu, ricocheteou e voltou nele, ele se machucou, saiu sangue e [...] a partir disso os caras partiram pra cima pra valer mesmo” (...). (LUCAS, 2015).

E foi todo mundo preso. Daí, o pessoal deixou a casa do Rio, se refugiaram em Búzios por cerca de dez dias e retornaram para São Paulo, onde foram perseguidos, presos e torturados num tal de “forninho”, onde sofriam, nas palavras do Celso Lucas que ficou preso três meses, no “pau de arara, choque elétrico, telefone no ouvido, palmatória, porrada e pau de arara com choque, usaram tudo” (Ibidem). Daí, cada um saiu do país por onde pode, nas condições que podiam, com ajuda da família, de amigos, etc. O Celso Lucas e O José Celso se encontraram em Lisboa, parece que depois da Revolução dos cravos e com apoio do Ministério da Cultura, conseguiram uma casa para abrigá-los, uma casa grande e confortável, que era da Legião portuguesa, o grupo fascista do Salazar, e mais 26 bilhetes para os brasileiros que não tinham conseguido sair e foram todos para esta casa para montar a peça *Galileu Galilei*. Assim, eles trabalhavam na RTP continuando a montagem de *O rei da vela* e à noite ensaiavam a peça. Neste contexto eles realizaram *O parto*, que não vou tratar aqui, e o 25.

3. O Oficina em Moçambique e a finalização do 25!

O José Celso e o Celso Lucas, com apoio da RTP, que cedeu equipamentos, filmes e dois profissionais, o Carlos Maga e mais um câmera, chegaram em Maputo no dia 23 de junho de 1975 e já começaram a filmar no dia 24, na véspera da assinatura da independência. Filmaram no dia 25 e ainda algumas coisas no dia 26, e a RTP mandou os equipamentos e os profissionais voltarem, no dia 27, para Lisboa, e o material sensível voltou para ser revelado em Lisboa. O José Celso e o Celso Lucas permaneceram em Maputo sem

nenhum equipamento ou material sensível, e resolveram procurar um dos ministros (o Celso Lucas não conseguiu lembrar o nome deste ministro), e ele cedeu uma câmera Bolex 16 mm, um gravador cassete e alguns rolinhos de filme de 100 pés da época colonial, e ainda um “presente”: o ministro colocou um avião bi-motor, com um piloto e combustível à disposição da dupla para eles fazerem um filme, e disse pra eles: “você decidem a rota!”. O interessante era que no país a maioria dos aeroportos era de terra, mas “algumas capitais que a gente foi [os aeroportos] eram asfaltados e sempre assim, com recepção. Onde a gente ia as pessoas estavam preparadas pra receber a gente com festa e banquetes incríveis.” (LUCAS, 2015).

Antes de partir para estas filmagens, o José Celso e o Celso Lucas estudaram pra onde queriam ir e acabaram filmando em diversas localidades, inclusive em Wiriyamu, onde teve um massacre de centenas de pessoas ainda durante as guerras coloniais, e ele ficou assombrado com as coisas que viu durante as filmagens, por exemplo, nas palavras do próprio Lucas, “os descendentes dos Wiriyamu do massacre pegaram os ossos, fizeram uma cena linda, eles vieram em direção à câmara e eu fui recuando e eles com os ossos vindo em direção à câmara, olhando pra câmara”, e na Ilha de Moçambique,

“a população quase inteira da ilha participou das filmagens. Se você parar nos planos de fundo vai ver uma multidão. Essa multidão obedecia os 15 segundos da corda da Bolex. Ela percebeu que [...] tinha que obedecer àquele time de eu mexer a câmera, dar corda, e aprendeu também que duravam 15 segundos. Olha que coisa incrível, uma multidão sacou o funcionamento da câmera. Uma população que nunca tinha visto cinema, que nunca tinha visto câmera [...]” (LUCAS, 2015).

No retorno à Lisboa, quando chegaram na RTP, estava tudo cercado com arame farpado, soldados com metralhadoras nas portas e o material que eles filmaram preso na sala de edição e eles sem permissão para entrar. No entanto, como eles tinham autorização para concluir *O parto*, eles puderam entrar no prédio e, valendo-se deste expediente, o Celso Lucas entrou nos

arquivos da RTP e pegou diversas imagens de arquivo, imagens que estão no 25. Começa então forte pressão dos retornados para que as imagens que eles tinham feito em Moçambique fossem queimadas. E aí, vendo o perigo por que passavam, eles começaram a tirar todo o material da RTP dentro dos casacos, presos na cintura, latas e latas de som e de filme 16 mm. Aí, eles pedem socorro ao Ministro que os tinha ajudado em Moçambique, informando o risco que o material que eles filmaram estava correndo sérios riscos. O Ministro mandou um emissário, que assistiu o material e determinou: “Moçambique vai comprar a produção toda”, e no dia seguinte foi à RTP comprou e pagou por todo o material em nome de Moçambique, e daí os Celsos foram à TV e pegaram o material restante e, com financiamento do governo de Moçambique, terminaram a montagem em Londres. Foi quando abriram mão do contrato de exibição do filme, perderam a casa e o grupo de dissolveu.

Em Londres, eles ficaram numa casa do governo moçambicano, e quando concluíram o filme, eles retornaram para Moçambique, levando junto o Álvaro Nascimento, e estrearam o 25 no cinema Scala, com cerca de 1.600 lugares, que, segundo o Celso Lucas (2015) foi uma sessão histórica, pois foi a primeira vez que a maioria daquela população negra nunca tinha ido ao cinema, ele filmou a fila para entrar, no sol. A fila dava volta no quarteirão e ainda, nas suas palavras, “as mulheres subiram na tela, ficavam passando a mão na tela, o filme passando e elas de pé na tela passando a mão assim na tela, tentando entender aquela mágica lá daquelas imagens, fabuloso, todas as músicas [do filme e são cerca de 40 músicas] eram cantadas por mil e poucas pessoas juntas” (Ibidem).

4. Oficina versus cinema

Uma coisa deve ser pensada neste momento em que algumas pessoas já se interessam por estudar os cinemas da África portuguesa: o processo de realização do 25. Mesmo aquele que é, talvez, o mais completo livro sobre esta cinematografia tão rica e com debates muito profundos, o livro do Guido Convents (2011) dedica apenas algumas linhas ao filme e aos seus diretores.

Chega a dedicar algumas páginas para tratar de “Rui Guerra e o primeiro filme de longa-metragem: *Mueda, memória e massacre*” (Ibidem: 463), quando o primeiro longa metragem foi, de fato, o 25. Ele reduz o processo do 25 à ilustração de um cartaz do lançamento do filme no Cine-teatro Scala, e depois de afirmar que “o novo regime [...] não tem dificuldade em convidar cineastas estrangeiros para consubstanciarem a política cinematográfica” (Ibidem: 441), ele continua, “é assim que o brasileiro Celso José Correa [sic] e o cubano [...]” (Ibidem: 441-442), explicando na nota de pé de página número 167, agora com o nome correto:

“José Celso Martinez Correa, nascido em 1937, é um homem do teatro radical brasileiro com simpatias comunistas. É influenciado pelas teorias do pedagogo brasileiro Paulo Freire (1921-1997). Com Celso Lucas, realiza o filme ‘oficial’ da libertação de Moçambique 25 e também *O parto*. O primeiro filme exhibe-se em 1976, dia do primeiro aniversário da independência. Dois anos mais tarde, o Festival de Cannes seleciona a versão comercial. Este é um exemplo do filme comprometido, baseado em ideias idealistas de revolução e ‘libertação.’” (Ibidem).

Desta experiência e com a possibilidade de financiamento de diversos outros países, geralmente com governos de esquerda, José Celso e Celso Lucas elaboraram o primeiro projeto do *Cinema ambulante* para Moçambique desde o ano de 1975 e, ainda nas suas palavras, com os “rolos que a gente ia conseguir das embaixadas, tava tudo assim caminhando pra gente. Não tinha televisão no país e a gente ia fazer um cine-jornal com as atualidades, super moderno, descoladíssimo, tudo editado rápido, devolvíamos pra população o que tinha. Um verdadeiro curso de cinema, porque o negócio ia e voltava, ia e voltava [...]” (LUCAS, 2015). Na verdade, isto aconteceu antes do primeiro *Kuxa Kanema* que, segundo o Celso Lucas, eles “já tinham essa ideia [...] que era ligada com essa ideia nossa” (Ibidem), e assim os brasileiros José Celso Martinez Correa e Celso Lucas estariam no projeto de criação dos *Kuxa Kanema*, que só começaria a ser produzido no ano de 1978.

Neste contexto, então, em Moçambique, “logo de início se instaurou uma luta, um conflito, uma contradição, entre o nosso projeto e o projeto dos que já estavam organizando o Instituto [Nacional de cinema]” (Ibidem). No *Cinemação* são descritos dois grupos que tinham ligação com o cinema, o primeiro formado pelo “[...] pessoal que fez o cinema na guerra, que desenvolveu também uma prática de vídeo e continuou, depois da independência, trabalhando na área de guerra de libertação mesmo [...], este pessoal todo foi para a zona da luta do Zimbabwe” (CORREA et al., 1980: 10), e o segundo grupo, em Maputo, “foram convidados para organizar o cinema, as pessoas que eram ligadas a cinema já na época colonial, as pessoas de Lourenço Marques, e estas pessoas todas, praticamente não participaram da guerra, que era uma realidade fora do sul do país, da zona mais desenvolvida, mais na mão do colonialismo, a guerra se deu no norte, e as pessoas do sul praticamente não tinham a experiência da guerra, nem estavam ligadas a tudo o que foi criado durante a guerra” (Ibidem). José Celso e Celso Lucas, então, entraram em conflito direto com estas pessoas, e eles anotam que dentre eles,

“muitos eram moçambicanos, outros portugueses, mas eles eram lá de Lourenço Marques, e levantaram aquele nacionalismo: ‘nós somos moçambicanos, nós sabemos o que nós queremos fazer e nós não estamos de acordo com vocês, vocês são de fora, vocês veem a coisa de maneira vaga. Não conseguem fazer a revolução no seu país e querem fazer aqui’. Então nós fomos vetados a participar do instituto, porque o programa que nós levantamos, eles não conseguiam nem visualizar, inclusive o instituto nesta época tinha muito medo da vinda da revolução, tinha muito medo da Frente [Frelimo].” (Ibidem: 11).

Sobre o programa a que se referem neste texto, eles anotaram que

“nós baseávamos o nosso programa em várias resoluções da própria Frelimo, que durante a época da guerra estabeleceu, mais ou menos, um programa do que seria o cinema em Moçambique, e a gente se baseou muito neste programa e numa conferência que houve depois da

independência, uma conferência (Macomia) muito importante que foi desenvolvida principalmente pelo pessoal da informação [o primeiro ministro da informação foi Jorge Rebelo], em que estavam as normas gerais do que seria uma política cultural para Moçambique e nós estávamos identificados com estas linhas.” (Ibidem: 10).

E a proposta que o José Celso e o Celso Lucas se alinhavam e queriam encaminhar se opunha diretamente à que vinha sendo proposta pelo pessoal de cinema de Maputo que, nas suas palavras,

“se basearam num modelo próximo ao da Embrafilme, que se baseou também em modelos que apareceram na Europa, principalmente durante o fascismo e durante a ocupação, porque todas estas organizações estatais de cinema foram criadas, numa incrível coincidência, nos períodos mais repressivos, e mesmo que elas se dispusessem a um combate mais progressivo, foram criadas tanto na Itália (Cinecité), quanto na França, num período de muito autoritarismo, de muita repressão.” (Ibidem: 11).

Na verdade, creio, tanto o pessoal de Maputo (Lourenço Marques), quanto os cineastas estrangeiros convidados, todos foram lá, no momento da independência, para fazer filmes, enquanto o José Celso e o Celso Lucas fora lá para fazer revolução e construir o socialismo.

5. À guisa de conclusão

Para concluir, é importante falar um pouco da circulação do 25 que, na verdade, tem três versões, a primeira, de 2,20 horas (140 minutos), que foi a que mais circulou no Brasil e foi a que eu assisti; uma segunda versão, mais comercial, de 1:30 hora (90 minutos) editada para a televisão francesa, para uma série chamada *Choque de culturas*; e a terceira, que ficou e, parece, só foi exibida em Moçambique, de 3:10 horas (190 minutos), e que o Celso Lucas nunca mais a viu e nem sabe se ainda está lá. Depois da estreia histórica do filme no Cinema Scala, de Maputo, Moçambique, citada acima.

Celso Lucas trouxe, então, o projeto *Cinema Ambulante* para o Brasil, viajou o Brasil inteiro realizando projeções em muitas cidades e com isso conseguiu se sustentar durante alguns anos, com a versão de 140 minutos, aquela que o Celso Lucas tem, esclarecendo que ele tinha que estar do lado do projetor em todas as sessões, isto para controlar o projetor para que as imagens não “pulassem”, isto como resultado do trabalho com duas câmeras tão diferentes.

Para encerrar, devo salientar que, da experiência cinematográfica do Grupo Oficina, ainda existem hoje cerca de “270 rolos de filmes em películas 8, 16 e 35 mm.” no acervo da Unicamp; no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) está todo o material produzido entre 1958 e 1985 e são 155 fitas VHS que foram originalmente gravadas, principalmente, em U-matic” (3/4) e constitui material ainda não catalogado; além das imagens produzidas a partir da segunda metade da década de 1980, que está no acervo do próprio Teatro Oficina, com acesso restrito.

Com esta apresentação, *A saga do 25*, não pretendemos mostrar apenas a sua realização e a forma bastante interessante de circulação do filme, mas também as lutas que os seus realizadores tiveram durante este processo.

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: Dockanema.
- CORREA, J. C. M. et al. (1980). *Cinemação*. São Paulo: 5.º Tempo.
- ITAÚ CULTURAL (s.d.). Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo112413/teatro-oficina>. Acedido em 10-X-2015.
- LUCAS, C. (2015). Entrevista inédita conduzido por Jorge Cruz. Caxambu, Minas Gerais, Brasil, 8-X-2015.
- PEIXOTO, F. (1982). *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- SILVA, I. O. P. (2006). *Bárbaros tecnizados: cinema no teatro Oficina*. São Paulo: Dissertação apresentada à Universidade de São Paulo.

OS CONTESTADOS DE SILVIO BACK. UMA ANÁLISE SOBRE OS DOCUMENTÁRIOS A GUERRA DOS PELADOS (1970) E O CONTESTADO: RESTOS MORTAIS (2012)

Márcia Motta¹

Resumo

O presente texto tem como objetivo discutir os dois documentários produzidos pelo cineasta brasileiro Silvio Back sobre a Guerra do Contestado; conflito de terra ocorrido entre os anos de 1912 e 1916 no interior de Santa Catarina, em área fronteira ao Estado do Paraná. Na interface entre História e Cinema pretende-se aqui discernir as propostas de Back, quando da realização do seu primeiro documentário, em 1970, intitulado: A Guerra dos Pelados, num contexto histórico marcado pela ditadura brasileira e por uma proposta de construir uma obra ficcional, mas baseada em evidências históricas consolidadas na historiografia produzida sobre o tema. Num segundo momento, a comunicação revisita o segundo documentário de Back, O Contestado: Restos Mortais, lançado em 2012. Neste novo filme, o cineasta pretende construir uma narrativa sobre a Guerra, permeada pela inserção de depoimentos de médiuns em transe e também de especialistas na área de pesquisa da Rural History.

Palavras-Chave: Guerra do Contestado. Documentário brasileiro. Silvio Back. Guerra dos Pelados. O Contestado: Restos Mortais.

1. Márcia Motta é Professora titular de História da Universidade Federal Fluminense e coordenadora da Rede Proprietas. Contacto: menendesmotta9@gmail.com.

1. Silvio Back: o cineasta de muitas histórias

Nascido em Blumenau, cidade do Paraná, conhecida por uma forte tradição de emigrantes, Silvio Back é autor de dezenas de curtas e médias metragens, iniciando sua trajetória como cineasta com *As Moradas*, de 1964. Sua carreira é marcada por vários prêmios nacionais e internacionais, sendo considerado por muitos com um dos mais importantes documentaristas do Brasil.

Entre seus maiores sucessos estão *A Guerra dos Pelados* e *O Contestado: Restos Mortais*, objeto central deste texto. Entre tantos outros, destaca-se, porém, *Aleluia Gretchen* sobre a fuga de uma família judia do nazismo para o Paraná, onde adquire um hotel, ponto de encontro de simpatizantes do regime autoritário.

Realizado em plena ditadura brasileira, em 1976, Gretchen teve boa receptividade de crítica, dada a ousadia de discutir a questão dos simpatizantes nazistas no país. Protagonizado por importantes atores do período, Carlos Vereza, Lilian Lemmert e Miriam Pires, duas atrizes já falecidas, o filme ganhou o festival de Gramado em 1977 e foi também selecionado para outros importantes festivais, como o de Chicago, o de Berlim Ocidental e também no Brasil, o festival de Brasília.

Back realizou ainda um documentário sobre a revolução de 1930 no Brasil, em 1980 e se constituiu numa colagem de vários filmes e informes sobre o processo histórico que levou Getúlio Vargas ao poder. Também galgou enorme visibilidade com o documentário *Rádio Aurioverde*, de 1990, onde desnudou a participação brasileira na segunda guerra mundial, o papel do rádio na difusão das relações entre os Estados Unidos e o Brasil e a atuação dos pracinhas. Este último filme foi contemplado com o prêmio de melhor pesquisa no festival de cinema de Natal, Rio Grande do Norte, e é considerado uma feliz experiência sobre a construção fílmica da história (TOMAIN, 2008).

Para os objetivos deste texto, no entanto, não nos é possível dialogar com a produção de um cineasta de tão longo percurso, considerando que iniciou sua carreira em 1964 e seu último trabalho veio a público em 2010. Ao longo deste paper pretendemos tão somente analisar a experiência fílmica sobre a Guerra do Contestado, tema presente em dois de seus documentários: o primeiro de 1970, *A Guerra dos Pelados* e o outro seu último filme, *Restos Mortais*. Antes de mais nada faz-se necessário apresentar ao leitor a experiência histórica do conflito.

2. A experiência histórica do Contestado

O Contestado foi, sem dúvida, um dos mais trágicos conflitos de terras no Brasil. Ocorrido entre os anos de 1912 a 1916, nos primeiros anos da República Brasileira (promulgada em 1989), a querela envolveu um emaranhado de agentes sociais: caboclos, sertanejos, posseiros, proprietários, empresas estrangeiras, governos estaduais do Paraná e de Santa Catarina. O conflito ficou conhecido por aquela denominação por ter ocorrido exatamente na região de fronteira entre os dois estados da federação. As aquisições de grandes glebas de terras, tanto pela empresa construtora de uma estrada de ferro na região, quanto pelos interessados pela crescente valorização daquelas áreas, podem ser consideradas como as razões principais para o estopim da guerra. Quando de sua deflagração, as comunidades de sertanejos pobres eram liberadas por um monge. Nas palavras do maior especialista sobre o tema, Paulo Pinheiro Machado (2012: 1):

“Conhecido como Batalha do Irani, o enfrentamento daquela madrugada de 22 de outubro de 1912 é considerado o início da Guerra do Contestado, uma longa e sangrenta disputa entre os seguidores do monge e as forças policiais e militares. O estopim da batalha inaugural foi alimentado por um intrincado acirramento de ânimos na região. Havia muita coisa em jogo. Os estados de Santa Catarina e Paraná travavam uma disputa territorial. Crescia no campo a concentração de gente pobre e sem lar, inclusive posseiros e colonos expulsos de suas casas para a construção de uma estrada de ferro. A crise alimentava a forte religiosidade popu-

lar, criando comunidades autônomas, cuja mera existência desafiava o coronelismo vigente. Depois de Irani, todas essas tensões se converteram em guerra aberta”.²

O entendimento sobre a contenda que, segundo as estimativas, teriam envolvido em torno de 20 mil camponeses, foi talvez um dos grandes desafios da historiografia brasileira. As ideias recorrentes sobre o homem do campo, herdeiro ou não de um passado escravista, mas sempre identificado como um incapaz, se consubstanciaram nas interpretações dos anos 60 sobre o Contestado. Naqueles anos, os estudos sobre a guerra pautavam-se na noção de uma incapacidade dos rebeldes em se expressar politicamente. Oswaldo Cabral, por exemplo, escrevendo nos anos 60, afirmava que estava “procurando identificar a procedência e a origem dos fios que tramaram a bandeira da luta, da qual se tem olhado apenas para a cruz que estampava e não para o tecido de que foi feita” (CABRAL, 1979: 6-7). Para o autor, os rebeldes só podiam construir uma luta atrasada e equivocada.

A noção da impossibilidade de consciência e de percepção de justiça nos revoltosos do contestado ficaria ainda mais visível na obra de Rui Facó, publicado após sua morte em 1972 (FACÓ, 1980). A despeito do esforço de Facó em refletir sobre a questão do monopólio da terra como uma das causas para a eclosão do fenômeno, Rui Facó concluíra:

“No nível cultural em que viviam, não só mergulhados no alfabetismo (sic) como ignorando seu próprio País, submetidos aos senhores das terras e ás forças cegas da natureza, o “fanatismo”, o misticismo mais grosseiro era a sua ideologia. Em ensinamentos bíblicos deturpados, adaptados a sua realidade, encontravam os “princípios” que deveriam guiá-los na luta por objetivos que eles mesmos não sabiam distinguir, obscuros, confusos, e que só iriam tornar-se claros na evolução da própria luta, que os ajudava a evoluir intelectualmente. Na derradeira das grandes lutas desse tipo, no Contestado, ponto culminante do ciclo

2. Para uma análise mais pormenorizada sobre o conflito, vide MACHADO, 2004.

das lutas sertanejas nesse período, já se encontravam indícios de compreensão, entre os “fanáticos” de que estava em causa a posse da terra.” (Ibidem: 50).

Segundo Carvalho, a ignorância dos sertanejos seria para Facó o resultado da impossibilidade de distinguirem seus próprios objetivos antes do desenrolar da luta. Eles teriam participado do conflito sem ter ciências do sentido que dariam à contenda. Neste sentido, ela teria permitido tão somente a evolução intelectual dos envolvidos: “As causas da revolta e os objetivos da luta estão lá como determinações estruturais, mas ao sertanejo atrasado, não é dada a possibilidade de conhecê-los. São definidos pela ausência” (CARVALHO, 2002: 40).

O aspecto central das interpretações dos anos 60 e do início dos anos 70 reside na concepção de que a consciência “só poderia ser adquirida com a modernização da sociedade em que viviam estes sertanejos, ou seja, com o avanço do capitalismo” (Ibidem: 41). Ainda segundo Carvalho, como na região do Contestado a penetração de empresas e relações capitalistas eram já visíveis no início do século, esses sertanejos já conseguiam se aproximar da verdadeira consciência, mas apenas como alguns indícios” (Ibidem). Entende-se, portanto, como e por que o trabalho de Facó influenciou a apreensão da revolta como pré-política. Compreende-se, por conseguinte, o impacto e a importância do trabalho de Maria Isaura Pereira de Queirós que, em 1965, analisou os movimentos messiânicos em várias partes do mundo (QUEIROZ, 1965).

Ao focar o Contestado, a autora o classificou como movimento messiânico rústico. Segundo Carvalho, ela teria destacado que “a homogeneidade existente entre os habitantes e “a crença de que esta ordem teria sido estabelecida por Deus, teria determinado a inserção dos movimentos messiânicos sertanejos no sistema sócio-político existente e reproduzido no interior das cidades santas erguidas as relações sociais anteriores (CARVALHO, 2002: 55). Ao ressaltar o aspecto messiânico do fenômeno, Pereira de Queirós não pode refletir sobre a relação da revolta com a questão dos conflitos de

terra. Como desdobramento, não lhe foi possível identificar nos revoltosos, concepções de direito e de justiça, ameaçados por aqueles que desejavam expulsá-los de suas terras.

É digno de nota o estudo de Mauricio Vinhas de Queiroz, *Messianismo e Conflito* (QUEIROZ, 1977). O cuidadoso levantamento e análise dos complexos acontecimentos permitiram que Vinhas de Queiroz avançasse na caracterização da revolta como uma questão de terra. “Não resta dúvida, assim, de que no movimento do Contestado a reivindicação ao direito de terras se tornou consciente, de maneira clara” (Ibidem: 179). No entanto, o mesmo autor classificou o Contestado como uma revolta alienada, um movimento que no fim teria sofrido “uma espécie de regressão no sentido do autismo” (Ibidem: 253). A esta noção, se acrescenta uma visão de ausência de cultura, sob a forma de “uma falsa consciência dos problemas” (Ibidem: 249).

Em suma, naqueles anos sessenta e início da década seguinte, as interpretações acadêmicas ainda não havia incorporado uma reflexão mais ancorada em pesquisa empírica e refinamento teórico; algo que apenas ocorreria nos anos 90, quando da divulgação dos trabalhos de novos investigadores, em especial Paulo Pinheiro Machado.

No documentário de Silvio Back, ao contrário, já havia uma preocupação mais ancorada numa interpretação do evento como um conflito, marcado por várias e complexas relações de força. É o que veremos a seguir.

3. O Contestado no documentário *A Guerra dos Pelados*

O filme de Back é uma adaptação do romance *Geração do Deserto*, de Guido Sassi sobre a Guerra do Contestado. Escrito em 1964, o texto é uma leitura história-ficcional realizada por Sassi, conhecido pelas obras voltadas para a história catarinense. Além de retratar alguns personagens que de fato existiram, Sassi teve como fio condutor o esforço de desvelar a tragédia como uma querela que envolveu vários lavradores pobres, expulsos pelas grandes

corporações. As páginas de seu belo texto são marcadas por uma percepção manifesta sobre o destino daqueles homens, abandonados ou mortos pelos governos estaduais.

Naqueles anos sessenta e início da década seguinte, a sensibilidade expressa no romance de Sassi e revelada em densas imagens no filme de Back não puderam encontrar eco nas explicações oriundas do campo da esquerda e da academia. Somente a partir do final dos anos 80, após uma longa trajetória, é possível fazer novas perguntas, encontrando respostas mais plausíveis para as falas “ingênuas” do caboclo.

Transformado em filme em 1970, em plena ditadura militar, *A Guerra dos Pelados* recebeu a certificação de censura do governo federal em 1971 e foi exibido em várias salas de cinema. O cartaz do filme é impactante, considerando a conjuntura dos anos de chumbo.

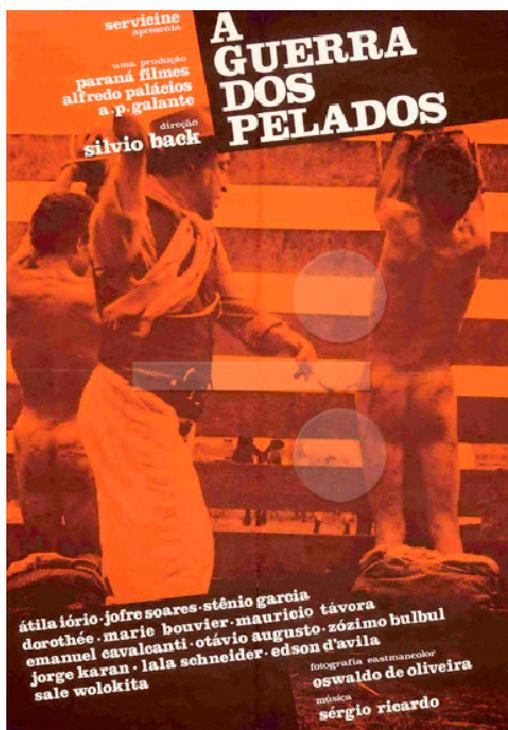


Imagem 1: Cartaz do filme *A Guerra dos Pelados*, de Silvio Back (1971).

O tom vermelho registrado no panfleto de divulgação, com uma clara imagem de tortura, desnudava, em cores fortes, a trama do conflito. Com o título de Guerra dos Pelados, o cineasta assumia a fala dos camponeses, já que este era a alcunha que lhe era imposta pelos fazendeiros, uma vez que os sertanejos raspavam a cabeça como intento de se esconderem em seus redutos.

Apesar das limitações impostas pela censura, pois em:

“(...) 12 de maio de 1971, a direção da Censura havia indicado os seguintes cortes: ‘Suprimir as cenas em que são focalizadas as nádegas de alguns homens que estão sendo açoitados’. Na terceira parte é exigida a supressão de uma cena de ataque a uma serraria em que um negro diz: ‘A terra é nossa vingança’. E finalmente, na quinta parte exigiu-se a supressão das palavras ditas na última cena: ‘A terra será nossa.’”

Sabe-se que Silvio Back acatava as imposições dos cortes apenas quando havia fiscalização; caso contrário o filme era exibido na íntegra (CINEMATECA BRASILEIRA, 2016).

As várias leituras sobre o documentário são concordes em afirmar a bem-sucedida proposta de realização de um filme sobre um tema até então pouco conhecido. O papel dado às mulheres, por exemplo, não somente estava de acordo com a experiência histórica propriamente dita, como ressaltava um protagonismo feminino ainda pouco considerado pelos estudos acadêmicos. A composição da líder camponesa Ana à frente dos revoltosos, por exemplo, “evoca com força a tela *A Liberdade guiando o povo*, obra do pintor francês Engène Delacroix, inspirada pela Revolução de junho de 1830 e que glorifica a democracia”³.

A qualidade da obra foi reconhecida em vários eventos. *A Guerra dos Pelados* recebeu o Prêmio de Qualidade, do Instituto Nacional de Cinema, em 1971. A Folha de São Paulo registrou que se tratava do melhor filme brasileiro

3. Para uma análise sobre a participação feminina no filme, vide KAMINSKI, 2014.

exibido em São Paulo, no mesmo ano. Foi contemplado ainda com a Menção Especial na 2ª Semana Internacional do Filme de Autor em Málaga e foi indicado para o festival de Berlim, também no mesmo ano.

O elenco do filme também foi aquinhado no primeiro festival de cinema de Guarujá, São Paulo. Silvio Back contou com a participação de ao menos dois grandes e conhecidos atores nacionais: Stenio Garcia e Jofre Soares. O primeiro já havia participado de quatro filmes brasileiros e de seis participações na televisão, incluindo novelas. No início dos anos setenta já era um ator premiado no teatro. Jofre Soares, por sua vez, pode ser considerado um dos ícones do cinema novo, atuado em mais de cem filmes, tendo sido dirigido por Glauber Rocha e Carlos Diegues. Iniciou sua carreira no cinema com a direção de Nelson Pereira dos Santos, no filme *Vidas Secas*, inspirado no romance de Graciliano Ramos.

Em suma, ao vir a público no início dos anos 70, *A Guerra dos Pelados* construiu cenas e produziu diálogos reveladores de um olhar atento sobre o passado rural brasileiro, mas até então pouco compreendido pelos estudiosos do tema. E isso não era à toa. Naqueles anos, a academia havia incorporado a visão de um passado marcado pelo incontestável poder dos teratenentes e de uma resposta passiva do homem do campo. As primeiras cenas do filme, porém, retratavam um sertanejo que em resposta à ameaça de dois vaqueanos, afirma: “Esta terra é minha! E não da estrada de Ferro”. E continua: “Tou aqui desde que me conheço”.

Talvez possamos entender porque *A Guerra dos Pelados* ainda consegue ser um filme de diversas e complexas leituras. Nos anos 70, estavam ali cenas e diálogos que endossavam a análise sobre o catolicismo popular no país. Para o leitor daqueles anos, a derrota do Contestado podia expor a certeza de sua incompletude, do caráter rústico, primário, “pré-político” do movimento. No entanto, o espectador mais atento era capaz de realizar uma outra viagem e compreender como os diálogos dos caboclos revelavam concepções de justi-

ça que eram postas a nu e que a guerra era, antes de mais nada, um conflito protagonizado pelos sertanejos, pelo direito de manter-se nas terras que primeiramente ocupavam.

É fato recorrente que a análise de um filme implica conhecer o contexto de sua produção e a decodificação de suas imagens tem a ver com a “historicidade das convenções” (CARDOSO & MAUAD, 1997). Assim, não nos surpreende que repressores e telespectadores não tenham se dado conta dos complexos significados das cenas relativas aos diálogos sobre direitos à terra. Se a censura proibiu, Back não atendeu à proibição e tudo ficou como previsto.

De todo modo, não me cabe discutir os elementos que compõem a relação entre imagem e história. Para mim, historiadora dos conflitos de terras no país, o que determina a consagração da obra é exatamente o de poder revelar tantos olhares, em tempos tão distintos e de ressaltar o conflito como uma experiência histórica da luta camponesa. É isso – a meu ver – que transforma *A Guerra dos Pelados* num clássico, expressão fílmica da “História vista de baixo”⁴.

Mas aquele olhar metucioso sobre um dos mais trágicos conflitos de outrora seria redesenhado, quando da realização do segundo filme do autor acerca do embate. É o que veremos nas últimas páginas deste texto.

4. O Contestado: Restos Mortais

Lançado em 2010, com grandes expectativas dos estudiosos sobre o conflito e sobre os movimentos rurais no país, *O Contestado: Restos Mortais* foi marcado por uma marcante decepção dos historiadores. Apresentado como um filme ficcional de caráter mítico, o documentário revisita o conflito e entrelaça depoimentos de pesquisadores, com a filmagem de médiuns em transe, fazendo referências à dramática querela.

4. Para uma introdução à chamada “História vista de baixo”, vide HOBBSAWM, 1990, 18-33.

Em entrevista concedida a *Fragmentos do Tempo*, em 11 de novembro de 2011, Back afirmou que o conflito ainda era invisível para a maior parte dos brasileiros. Por esta razão, decidira retomar ao tema. E continuou:

“Comecei a falar sobre o Contestado a um grupo de intelectuais no Rio de Janeiro, e lá pelas tantas percebi que eles nem sabiam do que eu estava falando”, argumenta Back. “Um me chamou num canto e perguntou se tinha a ver com os Munkers, outro indagou se haveria relação com a Revolução Farroupilha”. O manto da invisibilidade do Contestado envolve a historiografia e a mídia. Invisibilidade e desconhecimento.”

A ideia de que o conflito ainda era desconhecido pelos intelectuais contraria a evidência de que Back havia convidado os maiores especialistas sobre o rural e sobre o Contestado para darem seu depoimento no documentário. De qualquer forma, alguns críticos de cinema aplaudiram a iniciativa. Em *O Olhar Direito*, publicado em 26 de outubro de 2010, registrava-se uma visão bastante positiva sobre a obra.

“É um trabalho de fôlego. São 155 minutos de muitos depoimentos e algumas imagens de arquivo que fazem uma radiografia detalhada do sangrento conflito histórico que entre 1912 e 16 envolveu milhares de civis e militares, por questões de disputa de terras entre Paraná e Santa Catarina. E que resultou ainda na eclosão de um surto messiânico de grandes proporções.

Back opta por uma linguagem sufocante, talvez para tentar passar com o seu filme parte da sensação de desespero que a luta deve ter provocado na época. Os depoentes são enquadrados sempre em planos bastante fechados, em fundo preto, claustrofobicamente. São historiadores, pesquisadores, descendentes de sobreviventes e até – polêmica à vista – trinta médiuns em transe recebendo mensagens de quem viveu e morreu no episódio.” (OLHAR DIRETO, 2010: 1).

A visão de que a nova obra era, de alguma forma, uma desconstrução em relação à primeira, fica clara na seguinte afirmação: “São quatro décadas de lacuna, onde o autor teve que desconstruir o romantismo do primeiro filme para abrir novas brechas de compreensão sobre o complexo e mais duradouro conflito armado ocorrido na história do país” (ESPÍNDOLA, 2012: 1).

Assim sendo, em contraponto ao “romantismo do primeiro filme”, Back teria se utilizado de gravações de sessões messiânicas, uma janela para desvertir a querela a partir de um outro viés. Quando foi perguntado sobre aquelas sessões, respondeu:

“Back - Em Gramado (o festival) teve gente me disse: “poxa, mas você é um grande diretor de atores.” Eu disse “não! aquelas pessoas estão em transe mesmo.” Nós passamos meses visitando centros espíritas lá no planalto, no centro-oeste de Santa Catarina e em Florianópolis.

Durante as filmagens levamos vários grupos aos locais onde há testemunhos e vestígios arquitetônicos de que houve os massacres e a ocorrência de valas crematórias. Nós gravamos uma sessão próxima a uma dessas valas, em Lebon Régis, onde todos os médiuns entraram em transe simultaneamente. E nós ali, a equipe, sentimos uma energia louca. Foram 17 horas de gravações e ali tem vários momentos de pessoas feridas, recebendo ordens, reclamando pela terra, com ódio” (Ibidem).

A astúcia de se utilizar das sessões messiânicas fica por demais transparente no cartaz de apresentação do filme. Desta feita, não há um sertanejo sendo açoitado como no cartaz do filme dos anos 70, mas um negro com uma espada com respingos de sangue em sua ponta. Na imagem central, a figura impactante de uma mulher em sofrimento. Na palavra Contestado, o primeiro “t” aparece grifado como uma cruz. O caboclo negro seria agora o algoz?



Imagem 2: Cartaz do filme *O Contestado: Restos Mortais*, de Sylvio Back (2002).

Uma outra imagem, bastante divulgada, é de uma das sessões espíritas ocorridas “naturalmente”, quando da gravação do filme.



Imagem 3: Rodagem do filme *O Contestado: Restos Mortais*, de Sylvio Back (2002).

A força da imagem do transe desloca assim a temática central do evento histórico, sublimando, por conseguinte, as questões que envolveram a emergência do maior conflito de terra da primeira década do século XX. Além disso, ao entremear os depoimentos dos pesquisadores com a sessão de transe, Back opera com uma simplificação do conhecimento histórico, tão valorizado quando da realização da primeira obra. Em *O Contestado: Restos Mortais* haviam sido entrevistados e graciosamente: Paulo Pinheiro Machado, Ivone Gallo, Nilson Fraga, eu mesma e o brasilianista Diacon. Em todos os depoimentos havia a preocupação em demarcar a tragédia que marcou e sepultou a vida de milhares de camponeses.

No entanto, as seriedades das falas dos historiadores são quase sempre recortadas por sessões de transe ou imagens de época, algumas com teor claramente cômico. Assim, os discursos autorizados dos especialistas se tornam uma pregação meio sem sentido, já que opera em oposição às imagens subsequentes.

5. Para Concluir

As diferenças entre as obras são suficientemente instigantes para o historiador e suscitam algumas questões. Um dos depoimentos mais importantes sobre o filme, de Paulo Pinheiro Machado, revela a dificuldade de reconhecê-lo como uma experiência bem-sucedida de “se falar” sobre o passado. Machado havia ajudado Back a visitar muitos dos descendentes dos caboclos e tinha grande expectativa sobre uma obra que divulgaria o seu tema central de pesquisa, nos últimos 25 anos.

“O filme, com a pretensão de ‘ouvir’ todas as versões sobre o conflito, acaba por privilegiar um reforço aos antigos estereótipos sobre o movimento do Contestado (que é presente na memória local). A utilização dos médiuns em momentos de surto, além de esteticamente inadequada e desrespeitosa (desrespeito aos espíritas, por passar uma imagem isolada de momentos de surto) reforça junto ao público as noções de ‘fanatismo’ e ‘irracionalidade’. Há também erros factuais: a tal ‘Proclamação da Monarquia Sul-Brasileira’ que aparece no filme nunca aconteceu (trata-se

de um documento falso que a historiografia mais recente refutou). O monarquismo sertanejo tinha um outro formato. Enfim, o filme é muito extenso e mesmo assim não consegue explicar e documentar lacunas importantes do conflito. Os principais momentos são apresentados do ponto de vista da classe dominante: os caboclos eram ignorantes e toscos, foram iludidos por oportunistas espertos.” (MACHADO, 2016).

Assim, talvez seja desnecessário reafirmar aqui as cotidianas tensões entre dois campos de conhecimento: a história e a arte fílmica. É claro que não é possível cobrar de Back um compromisso com as pesquisas que foram produzidas a partir dos anos 90 sobre o evento. Como cineasta, ele tem o direito de realizar o filme que quiser, como desejar.

Mas o problema maior, a meu ver, é de que ele não somente distorce as falas dos investigadores, mas as desconsidera. Elas não servem para esclarecer o conflito, e sim apresentam-se para ocultar um falso respeito para com a competência de outrem sobre uma guerra indiscutivelmente histórica. Nenhum historiador recebeu alguma remuneração por ter exposto sua investigação. Graciosamente, tiveram apenas o intento de dar a conhecer os avanços que a historiografia produziu sobre o Contestado. Mas as imagens que compuseram Restos Mortais aproximam-se de um deboche em relação a todo conhecimento acumulado nos últimos 20 anos sobre o evento. A pretensão de escapar de “uma visão romântica” desmoraliza a luta de outrora e nos coloca na mesma posição de uma experiência mediúnica.

Referências Bibliográficas

- CABRAL, O. R. (1979). *A Campanha do Contestado*. Florianópolis: Lunardelli.
- CARDOSO, C. & MAUAD, A. M. (1997). “História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema”, in Cardoso, Ciro & Vainfas, Ronaldo. *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campos.
- CARVALHO, T. M. (2002) “*Nós não tem direito*”. *Costume e direito à terra no Contestado (1912-1916)*. Niterói: Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense.

- CINEMATECA BRASILEIRA (2016). *A Guerra dos Pelados*. Disponível em < <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003337&format=detailed.pft> >. Acedido em 6-IX-2016.
- ESPÍNDOLA, M. (2012). “Cineasta Sylvio Back revela bastidores do documentário ‘O Contestado - Restos Mortais’”, in DC, 17-X-2012. Disponível em < <http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2012/10/cineasta-sylvio-back-revela-bastidores-do-documentario-o-contestado-restos-mortais-3920717.html>>. Acedido em 10-III-2016.
- FACÓ, R. (1980). *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- HOBBSAWM, E. (1990). “A Outra História: algumas reflexões”, in *A Outra História. Ideologia e protesto popular nos séculos XVII a XIX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 18-33.
- KAMINSKI, R. (2014). “Imagem e alegoria no cinema de Sylvio Back: o caso de Ana”, in *Domínios da Imagem*, v. 7, n.º 14, jan./jun., 11-25.
- MACHADO, P. P. (2004). *Lideranças do Contestado: a formação e atuação das chefias caboclas (1912-1916)*. Campinas: Ed. da UNICAMP.
- MACHADO, P. P. (2012). “Tragédia anunciada”, in *Revista de História*. Disponível em < <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/capa/tragedia-anunciada>>. Acedido em 6-IX-2016.
- MACHADO, P. P. (2016). Entrevista com Sylvio Black. Informação pessoal fornecida em 11-IV-2016.
- MARTINS, C. (2008). “O Contestado segundo Sylvio Back”, in *Fragmentos do tempo*. Disponível em <http://fragmentos-do-tempo.blogspot.com.br/2008/11/o-contestado-segundo-sylvio-back.html>. Acedido em 10-III-2016.
- OLHAR DIRETO (2010). “O Contestado, Restos Mortais”, de Sylvio Back, é o longa desta terça”, 26-X-2010. Disponível em < <http://www.olhardireto.com.br/noticias/exibir.asp?noticia=o-contestado-restos-mortais-de-sylvio-back-e-o-longa-desta-terca&id=138260>>. Acedido em 10-III-2016.

- QUEIROZ, M. I. P. (1965). *O Messianismo no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- QUEIROZ, M. V. (1977). *Messianismo e Conflito Social*. São Paulo: Ática.
- TOMAIN, C. (2008). *Entrincheirados no tempo: a FEB e os ex-combatentes no cinema documentário*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à UNESP.

QUE HORAS ELA VOLTA? NA PERSPECTIVA DA CONSTRUÇÃO DOS SIGNIFICADOS, DA RECEPÇÃO DA CRÍTICA E DA CONSTRUÇÃO DOS GÊNEROS

Anderson de Souza Alves¹

Resumo

Que horas ela volta?, filme escrito e dirigido por Anna Muylaert, tornou-se um fenômeno do cinema brasileiro, em 2015, aclamado no festival de Berlim e Sundance. O longa conta a história da babá Val, cuja vida é inspirada em muitas brasileiras que deixam os próprios filhos aos cuidados de terceiros quando migram para grandes cidades em busca de trabalho. Esses aspectos sociológicos da divisão de classes sociais, presentes sobretudo no contexto do Brasil e América Latina, são os elementos centrais da narrativa, não limitando o filme a uma simples comédia de costumes. Para estrelar a trama foi escalada uma das atrizes de maior apelo popular do país, Regina Casé, cuja imagem está muito associada as denominadas classes sociais mais baixas. Com um orçamento bastante modesto, o filme obteve sucesso de público e de crítica, mesmo sem se apoiar na influência explícita das telenovelas, como faz a maioria das produções comerciais. Diante de todo esse êxito decidimos arriscar uma compreensão mais apurada do fenômeno Que horas ela volta? utilizando a teoria da comunicação Codificar/Decodificar, elaborada por Stuart Hall. Apoiados neste autor analisamos o processo comunicacional que vai da construção de significados pretendida pela produção e realização até as variadas possibilidades de leitura da obra. Analisamos, em seguida, críticas publicadas em diferentes veículos, brasileiros e estrangeiros, para fundamentar

1. Anderson de Souza Alves é Graduado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) e Mestrando em Cinema na Universidade da Beira Interior. Contacto: andsalves@icloud.com

com mais consistência as diferentes formas de recepção. Na terceira parte, analisamos a construção das personagens com base nos papéis de gênero que estas desempenham na história a fim de apurar as possibilidades de diálogo sob este outro viés dos estudos culturais. Ainda questionamos a vocação do cinema para discutir temas relevantes à sociedade contemporânea num processo de comunicação amplo.

Palavras-Chave: Cinema brasileiro. Laura Mulvey. Stuart Hall. Crítica de cinema. Gênero.

Certos filmes do cinema contemporâneo tornam-se fenômenos, muitas vezes, por abordarem temas sociais em evidência, em determinados contextos, atraindo atenção do público e da crítica especializada. Para entender esse percurso de um filme nos interessa destacar como a forma e o conteúdo relacionam-se para chegar a tal arte geradora de novos discursos. Se o cinema tem a capacidade ou mesmo vocação para refletir e repercutir a complexidade do mundo real interessa-nos ampliar linhas de análises para obras que geram tais fenômenos. Essas são considerações iniciais que implicam em pensar sobre cinema não apenas como entretenimento – embora essa dimensão não deva ser descartada –, mas como uma arte, após consumida, propulsora de novos discursos. Os filmes que consideramos fenômenos divergentes o são precisamente porque alcançaram sucesso de público e crítica, ou seja, se destacam ao percorrer toda a cadeia de produção, circulação e repercussão própria do cinema.

Divergência com o quê? Quando colocamos essa questão levamos em consideração a existência de um cinema dominante, industrial, hegemônico comparado à cinematografias “menores”, como é o caso da brasileira – ou mesmo da cinematografia em língua portuguesa. Esse cinema é dominante tendo em vista sua ampla produção e distribuição no mundo. Trata-se do cinema de entretenimento hollywoodiano, historicamente inserido em posição privilegiada do mercado cinematográfico. Ao longo do século XX, a

indústria norte-americana estabeleceu-se, disseminou-se, ditou tendências, criou correntes, “impôs” gostos, foi contestado, enfim, exerceu influência profundas sobre o cinema.

O modelo industrial se consolidou num contexto heteronormativo, num mercado representado por “homens de negócios”, supostamente preocupados em agradar o maior público possível exercendo influência no teor das produções, como denunciou a pesquisadora Laura Mulvey no ensaio “Prazer visual e cinema narrativo” (1983). A autora inova nos estudos sobre cinema ao se apropriar da perspectiva psicanalítica, baseada nas teorias de Sigmund Freud e Jacques Lacan, para afirmar que o modelo hegemônico, apoiado numa característica presente nos filmes, a escopofilia, “prazer em olhar para uma outra pessoa como um objeto erótico” (MULVEY, 1983: 451), consagrou um “olhar masculino” dentro nas obras. Mulvey apresenta os conceitos de “sujeito ativo” e “sujeito passivo da ação” para analisar o problema de representação feminina. A mulher torna-se, nos filmes de entretenimento, o sujeito passivo da personagem masculina. O papel feminino é subordinado à ação do papel masculino. A mulher não é significante, mas significado porque os filmes são construídos para a identificação do público com o papel masculino, o protagonista é seu semelhante.

Mulvey trata da relação entre o olhar e a câmera considerando, além da escopofilia, a especificidade do cinema em manipular as imagens através dos planos e da montagem. Foi através da análise desses aspectos nos filmes de Alfred Hitchcock e Josef von Sternberg que chegou às conclusões do seu ensaio.

Em conformidade com a tendência da escopofilia foram produzidos, sobretudo no cinema hegemônico, todo tipo de representações “distorcidas” das mulheres, as personagens femininas não correspondiam com a maioria das “mulheres reais”. No *filme noir*, por exemplo, é comum a existência de personagens femininas supersexualizadas e, muitas vezes, destinadas a um final trágico; a trajetória das personagens de “caráter duvidoso”, as *femme fatale*,

envolvia, em relação ao protagonista masculino, a transformação (abandono da sensualidade) ou punição pelos seus atos: “ela [a mulher] só pode existir em relação à castração e não pode transcendê-la” (MULVEY, 1983: 438).

Os resultados divulgados acerca de uma pesquisa realizada pelo Instituto Geena Davis/Gallup, em 2015, ilustra a impressão das espectadoras em relação a imagem da mulher veiculada no cinema e na televisão. O estudo foi realizado em diversos países e no âmbito do Brasil, para 73% das entrevistadas, a mulher brasileira no cinema e na televisão é “sexualizada demais”; 75% acredita que a TV e o cinema influenciam opiniões; e outros 51% afirma que o entretenimento reforça que é “OK assediar mulheres”; entre outros indicadores (figura 1). Com esses resultados, o instituto concluiu que o audiovisual brasileiro é sexista – esse aspecto pode ser visto nos filmes da corrente cinematográfica denominada *pornochanchada*, popular nas décadas de 70 e 80 ou mesmo em muitas telenovelas.

FAZENDO GÊNERO

Como a TV e o cinema representam as mulheres

73%

acreditam que a imagem da brasileira no cinema e na TV é sexualizada demais

1 em cada 4
brasileiras

diz que histórias de mulheres fortes ajudaram a abandonar uma relação violenta

63%

pensam que mostrar situações de violência doméstica em filmes, séries ou novelas ajuda a combatê-la na vida real

75%

dizem pensar que a TV e o cinema influenciam opiniões

69%

acreditam que personagens femininos ocupam posições tradicionais no cinema e na TV

51%

afirmam que o entretenimento reforça que é OK assediar mulheres

Fonte: Instituto Geena Davis/Gallup

Figura 1. *Folha de São Paulo*, 8-III-2016..

No livro *A mulher cineasta* (2016), a pesquisadora de gênero e cinema Ana Catarina Pereira analisa o texto clássico de Mulvey e a produção acadêmica de diversas autoras feministas. No livro, a pesquisadora reúne definições e conceitos que apontam, entre outros temas, as distorções entre os gêneros naturais (masculino e feminino), questiona se existem formas contra-hegemônicas de representação nos filmes e, de modo geral, na arte. Um dos apontamentos de *A mulher cineasta* demonstra que “as primeiras reivindicações feministas aplicadas à arte enfatizaram a importância de dar voz às experiências pessoais das mulheres, enquanto registro da discriminação de que eram vítimas” (PEREIRA, 2016: 163). Já na análise dos estudos de Barry e Fliterman, percebe que existe uma distinção entre “[...] uma arte criada por mulheres numa sociedade dominada por homens de uma arte feminista que trabalha contra o patriarcado” (Ibidem: 167). Essas considerações estão presentes na análise dos filmes de cineastas portuguesas, entre elas, Teresa Villaverde e Solveig Nordlund, ambas com uma filmografia que tratam de questões consideradas femininas de acordo com teóricas feministas.

Evidentemente a abordagem teórica de *A mulher cineasta* pode ser aplicada ao cinema brasileiro, em que as cineastas sempre participaram, mas nem sempre em posições emancipadas. Nesse sentido, o presente artigo faz uma abordagem inicial tomando por objeto de análise o filme *Que horas ela volta?* (2015), da cineasta Anna Muylart, um fenômeno de público e crítica que aborda questões sociais. Também encontramos no filme suporte para reflexões acerca da produção de sentidos no cinema contemporâneo considerando os gêneros naturais. Nossa análise destaca as características de construção de discursos/filmes e certas possibilidades de leitura da obra. Portanto, da etapa de produção do filme destacamos a dimensão humana, no caso, cineastas responsáveis pela dimensão plástica: a fotografia, cenário e montagem. Na etapa de recepção consideramos os níveis de leitura possíveis para a obra tendo críticas de cinema produzidas em diferentes países como objeto.

Fenômenos divergentes

Ao falar sobre fenômenos cinematográficos divergentes nos referimos a filmes que, de alguma forma, contrariam as tendências e tornam-se sucesso de público e crítica. É o caso de duas obras brasileiras, *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), de Daniel Ribeiro, e *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert, premiados em festivais de cinema pelo mundo em com boa média de espectadores para os parâmetros de salas de cinema do Brasil.

Nesses dois filmes são perceptíveis muitas características do cinema comercial, sobretudo, nos aspectos predominantemente narrativos da imagem e na aproximação da história com os gêneros. São filmes que seguem fórmulas acessíveis ao maior público, talvez um dos fatores do bom desempenho comercial. Contudo, se por um lado as produções se apropriaram dos códigos do cinema dominante, por outro foram subversivas no que se refere às histórias das personagens que, normalmente, não têm destaque nos guiões comerciais – no caso destes dois filmes, os homossexuais, deficientes visuais, e trabalhadoras domésticas.

Codificar/Decodificar e o cinema

Empreender no estudo das etapas de construção da obra e formas de recepção geradoras de novos discursos, uma comunicação cíclica, remete à teoria da comunicação de Stuart Hall, “Codificar/Decodificar” (1999). Ao contextualizar à teoria o autor considera que, no período anterior a década de 60, persistia certa deficiência teórica nos estudos de mídia de uma maneira abrangente, que refletisse sobre as variadas etapas de produção e recepção dos discursos midiáticos – no estudo, Hall refere-se à televisão. Uma nova abordagem “would be to think of the process as a ‘complex structure in dominance’, sustained through the articulation of connected practices, each of which, however, retains its distinctiveness and has its own specific modality, its own forms and conditions of existence.” (HALL, 1999: 508).

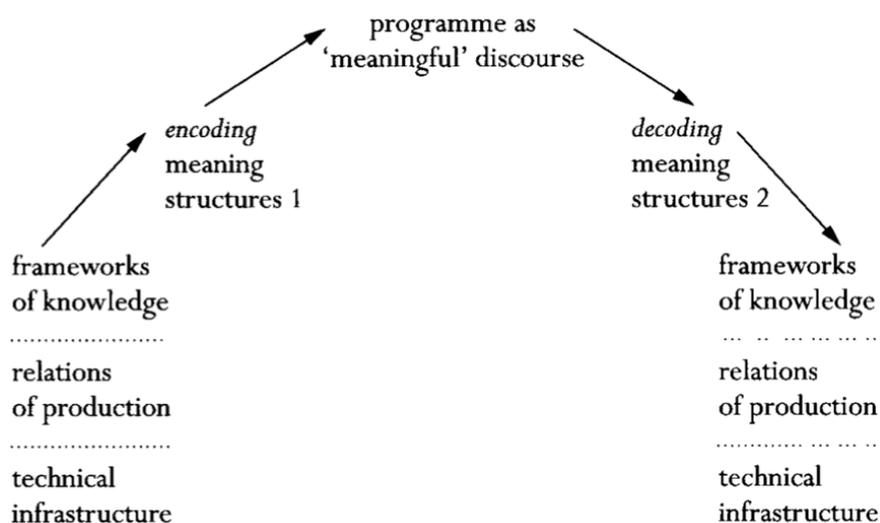


Figura 2.

Hall relaciona a mensagem e o destinatário subdividindo as etapas de produção de significado e recepção em uma mesma estrutura (Figura 2). No polo dos emissores, para transformar um fato em produto midiático, as informações passam pelo processo de codificação. Após tornar-se um discurso, a mensagem será entregue ao público através de certo meio. Por fim, na decodificação, a mensagem será interpretada de acordo com a realidade social e retransmitida por novos discursos.

A etapa de codificação realiza-se em determinado contexto das especificidades de cada mídia, conserva dimensões ideológicas, é constantemente baseada em agendamento da sociedade, fatores trabalhistas e linhas editoriais. Tendo em vista os diversos fatores socioculturais e políticos que influenciam a comunicação, os veículos são considerados partes diferenciadas do processo. Na compreensão de Stuart Hall, a própria audiência é considerada fonte para a mídia, trata-se de um processo de retroalimentação no qual os atores sociais coexistem no mesmo espaço de uma realidade muito mais ampla.

Entretanto, o arsenal de códigos para codificar e decodificar nem sempre apresentam a mesma simetria do modelo (Figura 2). Os significados ficam na dependência do grau de identificação entre os paralelos dos polos da comunicação. É possível que o polo codificador articule os códigos da linguagem de maneira que o espectador, ou certa parcela, não leia a mensagem como desejado. O possível desencontro gera o que Hall chama de distorção dos códigos e pode acontecer, por exemplo, quando um produto de comunicação é visto fora de seu contexto de referências culturais.

O autor levanta outros conceitos úteis de análise do produto midiático, a conotação (significado literal) e denotação (significados associados, variantes). Tal distinção é importante porque:

“There will be very few instances in which signs organised in a discourse signify *only* their ‘literal’ (that is, near-universally consensualised) meaning. In actual discourse most signs will combine both the denotative and connotative *aspects* (as redefined above).” (Ibidem: 512).

Os códigos conotativos, portanto, interagem nas dimensões culturais da construção e decodificação de significados. As referências ou classificações do mundo real são produtos da sociedade e demais aspectos que moldam a realidade. Nesse aspecto, Stuart Hall considerada a existência de uma “leitura preferencial” dos produtos midiáticos, de forma alguma incontestável já que remetem ao senso comum. Normalmente é nessa ordem preferencial, de caráter institucional/político/ideológico, que as práticas de significação se apoiam porque precisam ser legitimadas pela audiência. Assim:

“In speaking of *dominant meanings*, then, we are not talking about a one-sided process which governs how all events will be signified. It consists of the ‘work’ required to enforce, win plausibility for and command as legitimate a *decoding* of the event within the limit of dominant definitions in which it has been connotatively signified.” (Ibidem: 514).

Direcionado ao polo espectador, Hall sugere três possíveis leituras do processo de comunicação. A primeira delas acontece em conformidade com o “código dominante”, na qual o espectador apreende o sentido conotado de acordo com as referências codificadas. A segunda possibilidade é chamada de “código negociado”, são perceptíveis as posições privilegiadas dos atores envolvidos nos acontecimentos narrados; as mensagens são adaptadas aos aspectos locais/regionais ou contém viés corporativo. O último tipo de leitura trabalha dentro do “código de oposição” no qual o espectador faz interpretações paralelas dos discursos midiáticos e estabelecem um marco de referência alternativo, ou seja, trazendo elementos externos ao processo de decodificação.

Esses conceitos servem para uma análise fílmica na medida em que conduz o investigador a perceber as etapas de produção e de recepção dos filmes considerando as especificidades das dimensões de produção/codificação: realização, elementos imagéticos, atores e atrizes; e exibição/decodificação: circuito comercial e circuito de festivais, crítica e, por fim, desdobramentos na realidade social.

O codificar na construção das personagens e o gênero

Para a análise da codificação de discursos, no polo emissor da comunicação, destacamos a construção dos gêneros naturais (masculino e feminino) presente em *Que horas ela volta?*

Relacionar a influência do gênero à linguagem cinematográfica é tentar perceber se as reivindicações das teorias feministas do cinema, entre elas a destruição do prazer visual, estão presentes nas obras produzidas por mulheres. Em *Que horas ela volta?*, é possível elencar várias dimensões para esta análise a começar pelas pessoas envolvidas nas etapas de produção.

O guião foi escrito por Anna Muylaert, também autora e realizadora de outros filmes com mulheres em papéis protagonistas, é o caso de *Durval Discos* (2002) e *É proibido fumar* (2009). Logo percebe-se uma tendência da cineasta em inserir as personagens femininas no centro da ação, em fazer

filmes com um ponto de vista feminino. Em *Que horas ela volta?* sete pessoas estão creditadas nas funções de produção e produção executiva, entre elas três são mulheres: Claudia Büschel, Débora Ivanov e Anna Muylaert. Percebemos aqui outro aspecto relativamente igualitário que pode ter motivado a abordagem feminista do filme.

A direção de fotografia ficou por conta de outra mulher, Bárbara Alvarez. Essa dimensão é muito importante para análise porque, no filme, contém muitas cenas que contrapõem o ponto de vista da escopofilia. As personagens são representadas sem um olhar objetificador dos corpos, em conformidade com a destruição do prazer visual pelo cinema feminista. Ao contrário, a câmera volta-se com mais atenção para as personagens que representam, na sociedade brasileira, “pessoas invisíveis”, as trabalhadoras domésticas. Essa manifestação pode ser vista, sobretudo, nas primeiras cenas do filme que acompanham Val realizando os trabalhos domésticos. Uma cena em especial segue a personagem servindo comida, na festa de aniversário da patroa, sem que os convidados sequer a percebessem para além da bandeja.

Nas primeiras cenas se torna evidente uma codificação a nível de construção dos planos que centraliza o espaço da cozinha e dos empregados. Os padrões de Val são vistos pela primeira vez num enquadramento em que a câmera é posicionada na cozinha, o principal ambiente da protagonista. Já no segundo ato do filme, na cena em que a filha é apresentada aos padrões, a fotografia faz uso do plano picado e contra-picado, com os padrões vistos de cima para baixo, no caso, Jéssica está acima, codificada numa posição de superioridade.

Mulher sujeito ativo

Em outras duas dimensões cinematográficas, do guião e interpretação, as personagens femininas de *Que horas ela volta?* são os sujeitos ativos da ação, a distinção de gêneros posta em evidência por Laura Mulvey. Val e Bárbara, embora separadas pelo abismo da divisão de classes sociais brasileiras, são as mulheres que trabalham fora de casa. Ambas deixaram seus filhos aos cuidados de outras para ocupar espaços no mercado de trabalho, portanto,

a mulher aqui não é construída pelo estereótipo da dona de casa. Jéssica é a jovem mulher que está disposta a lutar por um futuro diferente da mãe através da educação universitária. Por esse motivo e por fazerem parte de uma mesma geração, Jéssica é posta em pé de igualdade com Fabinho, filho dos patrões que, no sentido contrário, não se dedica tanto aos estudos.

Até mesmo o conflito de classe social é posto em cena pelas ações das personagens femininas. É Val que se dedica a cuidar do bem estar dos patrões na casa. É Jéssica que chega para questionar a subserviência da mãe e quebrar os protocolos ultrapassados. São as ações de Bárbara que darão o tom de mal estar pela ruptura entre patrões e empregados – o marido corrobora o preconceito de classe na cena em que Jéssica é derrubada na piscina por Fabinho e um amigo: Carlos diz “Os pedreiro tão tudo olhando!” (“pedreiro” pode ser definido como expressão pejorativa para se referir aos trabalhadores da construção civil).

Outra característica importante da dimensão das personagens femininas pode ser observada na escolha do elenco. Regina Casé (Val), Camila Márdila (Jéssia) e Karine Teles (Bárbara) são mulheres que apresentam alguma verosimilhança com as mulheres comuns. Elas não são caracterizadas no filme como “musas” mas por figuras femininas realistas, seus corpos não são exaustivamente trabalhados em busca de uma “forma perfeita”, muito menos isso é relevante para a ação.

Personagens masculinas e suas nuances

Os homens do elenco de *Que horas ela volta?*, de certa forma, não estão no centro de todos os conflitos, entretanto, apresentam relevância para uma análise da construção dos gêneros. Também são personagens bastante realistas a começar pelos trabalhadores domésticos (jardineiro e motorista) que aparecem em poucas partes do filme. Em uma cena, na cozinha, Val serve almoço para eles, que criticam certos hábitos da família rica – a “fofo-ca”, atitude no senso comum atribuída às mulheres.

Fabinho representa um elemento de crítica social importante que é a relação entre babás e os filhos dos patrões, que tornam-se adotivos. Val, pelo distanciamento com a filha, dedica seu sentimento maternal ao garoto estabelecendo uma relação verdadeira de afeto – não é atoa que o título internacional do filme é “The second mother”. Fabinho é construído como um jovem de classe média que não tem muitas preocupações com futuro próximo e que, ao contrário de sua mãe, não discrimina Jéssica. Pelo contrário, ele é inseguro e sente-se intimidado pela determinação da filha de Val – ambos farão a mesma prova para entrar na Universidade de São Paulo (USP), sendo ela bastante mais confiante e determinada.

O personagem, Carlos, o patrão, é mais ambíguo e conduz a trama paralela do assédio sexual: “Todo mundo dança, mas sou eu quem ponho a música”, diz em certa cena sintetizando seu poder simbólico. Inicialmente, ele é apresentado como um homem recluso e, em determinadas cenas, mostra-se submisso às decisões da mulher, visivelmente mais jovem que ele. Entretanto, com a chegada de Jéssica à casa, sua ação passa a ser mais ativa. Ele está sempre a observá-la de maneira invasiva e, no decorrer da história, tenta algumas aproximações íntima, forçando contatos físicos.

Esse personagem remete imediatamente a uma crítica social ligada às questões de gênero: o constante assédio de patrões a empregadas, existente em várias culturas, não apenas na brasileira. Nessa, especificamente, uma leitura associativa liga Carlos aos senhores escravagistas do Brasil colonial que mantinham relações com as escravas de sua propriedade. Uma característica visual perceptível em algumas cenas de Carlos, já na segunda parte do filme, é o jogo de luz e sombras no qual ele costuma ser enquadrado no plano. Em uma cena específica Carlos convida Jéssica para ver seu ateliê – um espaço sombrio da casa, só dele, onde ele pode fumar longe da vista da esposa. Na mesma cena, Val surge, incomodada, e avisa que o almoço já estava pronto. Já nas últimas partes do filme, em certa cena, a câmera se demora sobre o personagem, parado nas sombras, após Val e Jéssica saírem do plano.

O Decodificar na crítica

No polo receptor, nossa análise do filme *Que horas ela volta?* foca a crítica de cinema porque trata-se de um tipo de texto essencialmente opinativo e interpretativo (CUNHA, 2013). Na dinâmica de mensagens que geram novas mensagens, a crítica é observada como um discurso dos receptores, portanto, localizado na categoria decodificadora. Além do texto crítico ser uma decodificação das mensagens do filme, ele é um novo discurso moldado pelas interações próprias deste gênero escrito e que, possivelmente, influenciará outros públicos a ver (ou não ver) as obras.

O aspecto internacional da seleção de textos buscou perceber os tipos de leitura da obra cinematográfica considerando as possíveis distorções engendradas pelas dimensões culturais dos decodificadores. Apresentamos, portanto, críticas do Brasil, Portugal, Estados Unidos e Israel, em destaque no perfil de *Que horas ela volta?* do sítio *Rotten Tomatoes* – outro tipo de novo discurso à partir dos filmes.

Do Brasil, destacamos a crítica escrita por Pablo Villaça para o sítio *Cinema em Cena*. No texto, o autor faz uma relação do conteúdo do filme com a realidade social brasileira, sobretudo nas diferenças entre as classes sociais e observações sobre a relação da elite com empregados domésticos. O texto ainda estabelece uma sinopse do filme, nesse sentido mais próximo de uma crítica descritiva. Há também uma breve menção a fotografia destacando a construção dos planos à partir da cozinha, característica de uma crítica avaliativa. Conforme avança, o texto aprofunda o paralelo das personagens com a realidade social comentando e associando fatos históricos e culturais.

No sítio feminista *WBAI Radio*, dos Estados Unidos, a autora Prairie Miller elogia o filme pela crítica social das profundas diferenças de classe, no Brasil e menciona a América Latina de modo generalista – uma realidade semelhante à brasileira, com quem os Estados Unidos se relaciona com tensões. Inicialmente a autora destaca *Que horas ela volta?* como um bom filme

entre muitos títulos que trabalham com os conflitos de classe social, numa perspectiva claramente marxista. O foco da análise segue pela descrição da narrativa com ápice na emancipação da personagem Val.

Para o sítio do jornal *Jerusalém Post*, Hannah Brown escreveu uma crítica com título “A fist impression of ‘The second mother’”. No texto, a autora foca as questões de guião, enfatiza o *plot* baseado na personagem “estranha” que desorganiza a ordem preestabelecida de um ambiente, a mansão. As personagens são avaliadas em função da narrativa e das suas atuações convincentes. O aspecto de crítica social é abordado, mas apenas brevemente, talvez pela possível falta de proximidade entre a cultura brasileira e israelense.

No sítio do jornal *Público*, de Portugal, foi veiculada a crítica de título “Que horas ela se revolta?”, escrita por Kathleen Gomes. Neste caso há uma abordagem predominante do contexto político e social do Brasil. A autora relaciona a história com a realidade social brasileira apresentando diversas informações extra fílmicas. São temas principais do texto, mais que o próprio filme, a estrutura de classe brasileira em relação a escravatura e críticas a superficialidade da elite. Incorpora falas da realizadora Anna Muylaert e outros entrevistados que falam não necessariamente sobre o filme, mas da realidade social brasileira.

Considerações finais

Pela análise dos atores sociais envolvidos na produção/codificação do filme, que resultaram na dimensão técnica de *Que horas ela volta?* percebemos as coerências que explicam o feminismo presente na obra. Anna Muylaert, aproveitando o destaque do filme na mídia, constantemente tem feito posicionamentos feministas. Essa conclusão vai ao encontro de uma das problemáticas abordadas em “A mulher cineasta”, da busca por evidências presentes nos filmes de mulheres de uma abordagem das questões femininas, embora nem sempre seja o caso (há realizadoras que fazem filmes sem uma preocupação explícita com as contestações de gênero, é o caso da realizadora norte-americana Kathryn Bigelow).

No aspecto da imagem do filme, a direção de fotografia distancia-se da tendência do cinema dominante em reforçar a escopofilia no enquadramento das ações. Portanto, a dimensão visual de *Que horas ela volta?* se aproxima daquilo que Laura Mulvey considera como uma contestação às formas hegemônicas do cinema.

As personagens femininas, pela semelhança com as mulheres realistas também contribuem para que a obra possa ser considerada contra-hegemônica. No caso de Val e Jéssica, as personagens fazem uma trajetória de emancipação. Entretanto Bárbara não tem um final emancipador ao seu “problema”. Aqui chegamos a uma conclusão que remete ao pensamento de Simone de Beauvoir que aponta a não existência de uma noção de classe entre as mulheres. Estas tenderão a serem solidárias aos seus homens, sejam burgueses ou proletários.

Por fim, consideramos *Que horas ela volta?* um filme contra-hegemônico, mesmo tratando-se de uma obra que vai ao encontro da narrativa clássica, porque representa uma emancipação feminina atrás e diante das câmeras. As mulheres são sujeito ativo, produtoras de significado nas dimensões mais importantes do filme. A própria noção de cinema clássico aqui é subvertida porque usa-se de seus recursos para contar uma história diferente.

Finalmente, após observar alguns pormenores nas críticas selecionadas, percebemos relativa variedade de leituras do filme, sendo os códigos do contexto político social mais sobressaltantes, portanto considerados o código dominante. Dessa maneira, a teoria de Stuart Hall mostra-se como uma ferramenta teórica estimulante para a análise de filmes porque incentiva o pesquisador a pensar na experiência fílmica por outra perspectiva.

Referências bibliográficas

CUNHA, T. C. (2013). “Avaliação e Interpretação na crítica de cinema”, in *Atas do II Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM.

- HALL, S. (1999). "Encoding, decoding", in During, S. (ed.). *The cultural studies reader*. (pp. 507-517). Londres: Routledge & The CCCS University of Birmingham.
- MULVEY, L. (1983). "Prazer visual e cinema narrativo", in Xavier, I. (org.). *A experiência do cinema*. (pp. 437-454). Rio de Janeiro: Graal, Embrafilme.
- PEREIRA, A. C. (2016). *A mulher cineasta, da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. Covilhã: Labcom.
- PESSOA, G. S. (2016). "Audiovisual do Braisl é sexista, diz pesquisa de ONG de Geena Davis", in Folha de São Paulo, 8-III-2016. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/03/1747417-audiovisual-do-brasil-e-sexista-diz-pesquisa-de-ong-de-geena-davis.shtml>>. Acedido em 25 de abril de 2016.

Fontes

- BROWN, Hannah. "A first impression of The Second Mother". Disponível em <<http://www.jpost.com/Israel-News/Culture/A-first-impression-of-The-Second-Mother-443050>>. Acedido em 05 de março de 2015.
- GOMES, Kathleen. "Que horas ela se revolta?". Disponível em <<https://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/que-horas-ela-se-revolta-1715676>>. Acedido em 05 de março de 2015.
- MILLER, Prairie. "The Second Mother: A Younger Rebel Latina Generation Leads The Way". Disponível em <<http://wbairadiowomen.blogspot.pt/2015/07/the-second-mother-younger-rebel-latina.html>>. Acedido em 05 de março de 2015.
- VILAÇA, Pablo. "Que horas ela volta?", in *Cinema em Cena*. Disponível em <<http://www.cinemaemcena.com.br/Critica/Filme/8187/que-horas-ela-volta>>. Acedido em 05 de março de 2015.

SOTAQUE E IDENTIDADE NO CINEMA PERIFÉRICO BRASILEIRO

Sérgio Ricardo Soares¹ & Thuanny Vieira Silva²

Resumo

Propomos uma reflexão sobre o cinema com sotaque, definido por Hamid Naficy como a impressão de uma cultura, uma nação, uma etnia particular em uma obra ou cinematografia. De acordo com o autor, este conceito amplifica a mera acepção linguística e passa no cinema a abarcar os códigos especificamente audiovisuais, tais como a maneira de filmar, a estruturação da narrativa, a direção de arte, etc. Apesar deste uso quase metafórico do termo sotaque, a oralidade do ator/personagem segue sendo parte integrante das marcas de identidade. Pretendemos, portanto, retomar este âmbito linguístico na ficção para discutir suas implicaturas culturais e políticas em três casos brasileiros bastante heterogêneos: Cine Holliúdy, de Halder Gomes, do estado do Ceará; O Som ao Redor, de Kleber Mendonça Filho, realizado em Pernambuco; e Palmas, Eu Gosto de Tu, assinado por um coletivo de seis cineastas do estado do Tocantins. A partir da comparação, lidamos com a hipótese de que, guardados seus contextos diversos, os três filmes de longa-metragem utilizam, em graus variados, variantes da língua como potencializadoras de uma distinção dentro da condição de periferia cinematográfica, comum a essas realizações.

Palavras-Chave: *Cinema com sotaque. Identidade. Cinema pernambucano. Cinema cearense. Cinema tocantinense.*

1. Sérgio Ricardo Soares é Doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Graduado em Comunicação Social – Jornalismo e mestre em Letras – Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Contacto: serrsoares@gmail.com

2. Thuanny Vieira é Graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Tocantins (UFT) e Mestranda em Cinema na Universidade da Beira Interior. Contacto: thucavieira@gmail.com

Introdução

Um dos principais traços definidores dos Estudos Culturais, em todos os territórios e disciplinas em que esta linha de pensamento se debruçou, é o olhar para as margens. Esta opção, naturalmente, constituiu uma consciente ação política. Tal postura não é diferente nas inúmeras ocasiões em que os estudiosos, desde a Escola de Birmingham até os grupos latino-americanos, tomaram o cinema como objeto. As cinematografias periféricas tornaram-se, assim, fenômeno que mereceu atenção prioritária.

Falar em periferia, logicamente, subentende admitir um centro. Em se tratando do cinema, até mesmo pelas lutas políticas e estéticas subjacentes citadas, Hollywood encarnou o exemplo maior da forma industrial hegemônica de filmar e circular obras audiovisuais. Embora não haja como negar o protagonismo norte-americano, hoje é mais fácil achar posições como a de Stephanie Dennison (2013), que compreende a cartografia cinematográfica como multicêntrica. Ou seja, países que, enquanto nacionalidades fílmicas, acham-se na periferia do mercado global, também possuem suas hegemônias internas, tais como regiões ou cidades que concentram fortemente os meios de produção, relegando outras regiões e cidades à condição de periferia da periferia. Jeffrey Middents (2013) discute esta questão na América Latina, citando o caso do Peru e atribuindo o conceito de cinema regional a pequenas realizações sem maiores pretensões comerciais. São antes obras de circulação restrita, muitas vezes filmes de gênero, que dificilmente chegam ao circuito internacional na condição de representantes de uma nacionalidade, a peruana neste caso.

Embora bem mais amplo que o caso apontado por Middents, o cinema brasileiro não foge à situação das hegemônias internas ao longo de toda a sua história. Se o centro dominante, como de resto ocorre com outras artes, se localiza no Sudeste do país (em especial nas principais metrópoles, Rio de Janeiro e São Paulo), a própria dimensão territorial e a diversidade cultural terminam por impulsionar iniciativas, ciclos, polos em outras regiões. Alguns destes polos, inclusive, têm já uma longa tradição, conseguindo,

ocasionalmente, quebrar barreiras e inserir com sucesso realizações no circuito nacional. É o que ocorre com o Rio Grande do Sul (*O Homem Que Copiava*, de Jorge Furtado, ou *Anahy de las Misiones*, de Sérgio Silva), a Bahia (*Ó Paí Ó*, de Monique Gardenberg, ou *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado) e Brasília (*Branco Sai, Preto Fica*, de Adirley Queirós).

Este texto propõe discutir algumas dessas iniciativas. São três longas-metragens recentes, naturais de lugares bastante distintos entre si, mas que guardam em comum o estarem fora do chamado eixo Rio-São Paulo e ainda assim insistirem no fazer cinematográfico, já árduo e desafiante até em contextos simbólica e materialmente mais privilegiados. As obras em foco são a cearense *Cine Holliúdy*, a pernambucana *O Som ao Redor* e a tocantinense *Palmas, Eu Gosto de Tu*. Inúmeros aspectos da materialidade destes filmes poderiam ser observados, a fim de constatar o quanto cada um deles traz em si uma vinculação com seu lugar de origem e quais as razões para firmar ou apagar esta filiação, o que constitui nosso objetivo aqui. Dentre tais aspectos, escolhemos como categoria para esta análise o sotaque apresentado pelas personagens na encenação. Embora sotaque, nos domínios dos estudos sobre o cinema periférico, tenha um sentido que ultrapassa em muito o caráter linguístico, é um retorno a esta dimensão o que sugerimos, ainda que alargada para além dos limites da prosódia.

O sotaque no cinema

A questão do sotaque toma importante espaço nos estudos sobre o cinema periférico com Hamid Naficy (2010). O pesquisador utiliza o termo *accented cinema* em suas observações sobre as realizações dos cineastas imigrantes, em exílio ou diáspora no mundo pós-colonial e globalizado. São os criadores que voluntária ou involuntariamente estão espalhados, em especial nos países outrora colonizadores, exercendo uma arte que deixa entrever as marcas culturais e étnicas dos seus lugares de origem. Os vestígios de um pertencimento desgarrado se presentificam tanto nas obras que fazem questão de pôr em relevo estas identidades como naquelas em que há uma expressão

espontânea. Particularmente no primeiro caso, o sotaque age como prática política, como força de resistência frente à possibilidade de apagamento cultural a qual está submetido o sujeito deslocado, o estrangeiro.

“Uma das grandes privações do exílio é a deterioração gradual e a perda potencial da língua materna, pois a língua serve para moldar não somente a identidade individual, mas também as identidades regionais e nacionais anteriores ao deslocamento. Ameaçados por essa perda catastrófica, muitos diretores com sotaque obstinadamente insistem em escrever diálogos em suas línguas originais – em detrimento da distribuição maior dos filmes.” (NAFICY, 2010: 157).

Embora Naficy trabalhe o conceito sobretudo em relação aos desterritorializados, ele reconhece a quase inevitável condição de sotaque de qualquer cinema. Em sua visão, uma neutralidade cultural, caso possa existir, estaria reservada à indústria hegemônica, a Hollywood.

No sentido utilizado pelo autor, o sotaque se constitui como um termo metafórico. Em definitivo, ele não recobre apenas os modos de oralidade das obras. A expressão de pertencimento deslocado se espalha por qualquer codificação.

“Os filmes com sotaque enfatizam fetiches visuais da terra natal e do passado (paisagens, monumentos, fotografias, lembranças, cartas) e também marcadores visuais de diferença e de pertencimento (postura, olhar, estilo de roupa e comportamento). Eles acentuam, de forma equivalente, o oral, o vocal e o musical – ou seja, sotaques, entonações, vozes, músicas e canções, que também demarcam identidades coletivas e individuais.” (Ibidem: 158).

O sotaque linguístico nas falas do filme são, então, um item entre muitos, mas de extrema relevância. Por isso propomos um retorno à dimensão linguística para discutir casos do cinema brasileiro em que a língua se manifesta de forma significativa na arquitetura da obra.

De que sotaque se fala

Além de expandir o domínio do sotaque para as materialidades audiovisuais, Naficy ainda adverte que ele, no contexto dos estudos sobre o cinema periférico, vai além do conceito restrito de prosódia, ou seja, os sons e ritmos de uma certa oralidade. A noção cobre outros fenômenos desta oralidade, tais como vocabulário, expressões idiomáticas e gramáticas, enfim, tudo aquilo que a Linguística costuma usar para definir um dialeto. Essa expansão menos rigorosa serve para abarcar uma série de repercussões sociais do fenômeno.

“Mesmo que, do ponto de vista linguístico, todos os sotaques sejam igualmente importantes, nem todos os sotaques possuem igual valor social e político. As pessoas utilizam os sotaques para julgar não somente o posicionamento social dos falantes, mas também suas personalidades.” (Ibidem: 155).

A respeito deste mesmo tratamento ideológico sobre o outro, classificado a partir da sua comunidade de fala, Thaís Cristófaró Silva (2003: 12) considera que:

“Falantes de qualquer língua prestigiam ou marginalizam certas variantes regionais (ou pelo menos não as discriminam), a partir da maneira pela qual as seqüências sonoras são pronunciadas. Assim, determinamos variantes de prestígio e variantes estigmatizadas. Algumas variantes podem ser consideradas neutras do ponto de vista de prestígio. Temos em qualquer língua as chamadas variantes padrão e variantes não-padrão. Os princípios que regulam as propriedades das variantes padrão e não-padrão geralmente extrapolam critérios puramente linguísticos. Na maioria das vezes o que se determina como sendo uma variante padrão relaciona-se à classe social de prestígio e a um grau relativamente alto de educação formal dos falantes. Variantes não-padrão geralmente desviam-se destes parâmetros.”

Tanto a imensa dimensão geofísica do Brasil como o processo irregular de ocupação populacional do seu território são fatores apontados por Aparecida Isquierdo (2006) para a geração de um grande número destas variantes da língua de cunho espacial. São os regionalismos do português brasileiro, que não devem ser confundidos com o brasileiroismo, este identificado como a generalização de características que contrapõem a língua do Brasil a outras lusofonias: europeias, africanas e asiáticas. Portanto, os regionalismos configuram especificações do brasileiroismo, que, de toda forma, só ganha sentido numa comparação com outras variedades do português. Em seu texto, Isquierdo recupera a história da classificação dos regionalismos, empreendida por diferentes e discordantes estudiosos ao longo de séculos, para concluir que as fronteiras dialetais internas não dependem apenas de parâmetros linguísticos, mas estão intrinsecamente ligadas aos processos socioeconômicos de povoamento e desenvolvimento locais. Esses mesmos pilares sustentam as tentativas de definir uma língua-padrão brasileira (O dialeto carioca? O paulistano?), preocupação que ganhou corpo a partir da independência nacional e, ainda mais fortemente, com a proclamação da República no final do século XIX, ambos os episódios fatores de uma gana nacionalista em busca da “brasileiridade”. Parâmetros socioeconômicos – e, portanto, extralinguísticos – condicionam ainda a maior ou menor valorização dos demais dialetos / sotaques que convivem à margem da língua-padrão. É o que demonstra Jânia Ramos (1997) numa pesquisa sobre a aceitabilidade em vários estados brasileiros dos sotaques de pessoas de estados diferentes, de habitantes da própria localidade e ainda do sotaque televisivo. Os próprios usuários das variantes são responsáveis por etiquetar esses falares como bonitos, corretos, arcaicos, ignorantes, elegantes e assim por diante, incluindo mesmo nestes posicionamentos a autovalorização ou autodesvalorização da sua forma de fala.

Cinema brasileiro a caminho do interior

Estamos agora a ponto de refletir sobre como se manifesta o sotaque, no seu amplo sentido, no cinema que se faz no Brasil. Partimos da aceitação da ideia de Naficy de que, em geral, todo cinema apresentará seu sotaque. Assim

sendo, a condição industrial limitada da produção brasileira, com altos e baixos ao longo da sua história, conduz a uma periferia da arte que teoricamente fomenta o surgimento das diferenças estéticas. É, aliás, notável como, ao longo de boa parte de sua trajetória, em lugar de uma integração com a indústria hegemônica, a cinematografia nacional empenhou-se numa busca pelo peculiar, pela raiz popular, embora por estratégias e com resultados bem diversos.

Angela Prysthon (2002; 2009) e Miriam Rossini (2005) são autoras que discorrem sobre a preocupação do cinema com uma imagem nacional vinda do pequeno, do interior, do homem comum, do subalterno, isso já em Humberto Mauro, realizador com uma carreira que se inicia nos anos 1920 e se concentra quase toda ainda na primeira metade do século XX. Esse foco – de que o verdadeiro Brasil é o interiorano e pobre – retorna no Cinema Novo, a partir dos anos 1950. O movimento, que tanto resgatou do próprio Humberto Mauro, enquadra principalmente o Nordeste como pano de fundo e personagem deste modelo de país, porém com um discurso político e estetizante de uma elite artística. O interesse pela identidade brasileira diminuirá no que Prysthon (2002) chama de primeiro pós-modernismo – os anos 1980 –, quando o cinema brasileiro, muito enfraquecido, se volta para um deslumbramento com a globalização que emerge e o desejo de se encontrar com a cultura pop internacional, numa atitude *yuppie*. Já um segundo pós-modernismo, prossegue a autora, surge na década seguinte e é caracterizado:

“por esses princípios de ‘recuperação’, de ‘reciclagem’, de ‘retomada’ da tradição, da história e do já-visto em oposição ao gosto pelo estrangeiro, pelo cosmopolitismo tradicional, pelo importado do pós-modernismo brasileiro da década anterior. Ou seja, recorre-se mais uma vez à herança do cosmopolitismo dialético dos modernistas, às proposições antropofágicas andradianas (Oswald), ao Brasil profundo de Mário de Andrade, que já haviam sido reutilizados um pouco antes pelos tropicalistas dos anos 60 e 70.” (Ibidem: 67).

A realização cinematográfica não é mais ditada pela proposital “estética da fome”, mas pelo *framing* nas vivências individuais, nos resgates identitários de personagens descentrados no mundo sem fronteiras, personagens que buscam mais uma vez na pobreza, no interior, no provinciano um sentido existencial, tudo isto filmado com pretensões técnicas mais ambiciosas, com um acabamento que permita a aceitação comercial destes filmes (até porque essa segunda pós-modernidade não é exclusiva do Brasil e há um mercado mundial cada vez mais interessado nesses regionalismos exóticos ou autoexóticos).

“(…) a distância das intenções entre o Cinema Novo e cinema dos anos 90: a mudança estética e política é imensa. No plano estético, a narrativa, hoje, está disciplinada; as linguagens visual e sonora foram amenizadas para não causar estranhamento a um público cada vez mais acostumado aos (poucos) formatos dos filmes mundializados. No plano político, a transformação social cedeu espaço à transformação pessoal, individual, marca dos novos tempos em que a salvação é buscada de um em um.” (ROSSINI, 2005: 103).

Se, portanto, o distintivo do cinema brasileiro passou a ser filmar as entranhas nacionais, é preciso não perder de vista que, como já foi exposto, os regionalismos são muitos. Tomando a distinção entre brasileirismo e regionalismo para uma alegoria, arriscamos dizer que esta feição do olhar para o interior é o brasileirismo – a generalização – que a “língua” do cinema achou para tematizar e narrar o país. Porém os cinemas regionais, em situação de periferia interna, guardariam suas próprias formas de filmar as tendências descritas. Por esta hipótese, teríamos os regionalismos do cinema, nos quais o uso dialetal funciona como um entre muitos outros signos intencionais de caracterização de lugares fílmicos periféricos para o mercado interno. A observação do pequeno *corpus* que se segue tem o objetivo de buscar alguma validade nesta colocação, não sem polemizar o uso da língua portuguesa diferenciada da suposta língua-padrão em filmes contemporâneos. Dada a brevidade das análises aqui, delimitamos alguns aspectos a serem visados nas obras, tornando o debate mais objetivo. São eles o sotaque como parte

da narrativa, o tipo de personagem a qual se atribui o sotaque, o grau de exotismo/autoexotismo com que a variante da língua é trabalhada e o grau de valorização/autovalorização a ela conferido. Soma-se a essas ainda uma categoria extrafílmica: a perspectiva de distribuição e alcance das obras.

O caso cearense

O primeiro objeto em foco aqui é *Cine Holliúdy*, longa-metragem de 2012, realizado por Halder Gomes a partir da ideia já desenvolvida em um curta-metragem homônimo do mesmo cineasta. A narrativa, com tintas autobiográficas, apresenta as aventuras de Francisgleydisson, um falido exibidor de filmes nas pequenas cidades interioranas do estado do Ceará e que envolve esposa e filho na empreitada de abrir uma nova sala de exibição. Na trajetória até a inauguração do cinema, somos apresentados a diversas personagens arquetípicas da região: o prefeito populista, a primeira-dama fútil, as crianças que brincam na rua, o casal de namorados, religiosos, homossexuais, o cego da cidade, o dono do bar, os policiais atrapalhados, etc., a maior parte interpretada por humoristas cearenses localmente famosos.

Porém talvez a estrela maior seja mesmo a língua. Boa parte do marketing de *Cine Holliúdy* se concentra no uso do “cearensês”, uma vertente do falar nordestino brasileiro profundamente marcado na musicalidade e rapidez, acrescidas de vocabulário e expressões muito particulares, que podem causar dificuldade de compreensão a um não iniciado. A obra se aproveita deste fato e maximiza o autoexotismo, anunciado ser inteiramente falada em cearensês, com legendas em português, advertência dada em letreiro logo nos segundos iniciais. O sotaque, desta forma, torna-se peça fundamental para a ideia do filme, sendo apresentado com uma face caricatural, em que todos os clichês de identidade são acionados a favor da comédia, desde a grafia de Hollywood em versão satírica no título até o nome extravagante do exibidor, prática comum nessas regiões brasileiras.

Como a diegese inteira se desenvolve no mesmo lugar, a cidade cearense em que Francisgleydisson abre seu negócio, todas as personagens comungam do contexto e, portanto, são fluentes no dialeto. Há assim naturalização in-

terna do sotaque. Se alguma exceção pode ser apontada, seria o forasteiro que aplica um golpe no protagonista, comprando seu automóvel com um cheque falso. Qualquer estranhamento linguístico, em especial aquele que gera as piadas, é reservado apenas ao espectador. No entanto, faz-se perceber que a intensidade do cearensês não é a mesma entre todas as criaturas de Halder Gomes. A esposa do exibidor, talvez a mais melancólica personagem, sempre preocupada com as finanças da família, usa a prosódia local, mas adentra pouco nas expressões exóticas que levam ao riso. O mesmo ocorre com os namorados coadjuvantes, que não possuem comicidade independente, mas são mote para situações engraçadas envolvendo outras personagens. Tal constatação indica uma consciência do potencial de humor que o dialeto carrega. Porém, o universo pouco cosmopolita, romântico e otimista que perpassa todo o filme, bem como o já mencionado marketing, transparece um orgulho e uma autovalorização da forma de falar exibida, sentimentos acompanhados do espaço ofertado aos humoristas no elenco, eles que são nacionalmente reconhecidos como um patrimônio cultural do Ceará. Vale lembrar neste ponto que os falares nordestinos, no qual o utilizado em *Cine Holliúdy* se insere, estão há décadas presentes tanto no cinema como, sobretudo, na televisão nacional. Estas dramaturgias muitas vezes reservaram ao sotaque caracterizações do rural, arcaico, pouco instruído, engraçado, quando não o ridículo, perpetuando preconceitos históricos com uma região com maiores índices de pobreza e emigração. Derivado disto, está o fato de que este célebre sotaque nordestino, embora tratado midiaticamente quase sempre no singular, são muitos, no que a obra analisada contribui indiretamente como uma crítica cultural ao dar visão a uma vertente única de língua, com vocabulário hermético até para outras partes do Nordeste.

Polo de produção cinematográfica periférica, o Ceará teve no longa-metragem de Halder Gomes seu maior sucesso comercial. Matéria da *Tribuna do Ceará* (PIMENTEL, 2013) já destacava, em agosto de 2013, época do lançamento do filme, resultado excepcional nas bilheterias, com 23 mil ingressos no fim de semana de estreia. Ao final daquele ano, *Cine Holliúdy* já alcançaria quase

500 mil espectadores. Posteriormente, houve uma carreira internacional considerável, com premiações em festivais no Canadá, Portugal e Estados Unidos.

O caso pernambucano

Também realizado em 2012, *O Som ao Redor* é o segundo longa-metragem do pernambucano Kléber Mendonça Filho, o primeiro ficcional. Nesta obra, o cineasta constrói em um grau extremo um discurso crítico que já vinha exercitando há anos em uma série de curtas-metragens que, em vários aspectos, devassavam as contradições, hipocrisias e lutas de classe latentes na sociedade contemporânea do Recife, capital do estado de Pernambuco. Nesta obra, várias pequenas histórias cotidianas de pessoas comuns se cruzam nas ruas de um bairro de classe média, sem que qualquer das personagens assuma um protagonismo. Donas de casa, empregadas domésticas, contraventores, moradores de condomínios, crianças, vigilantes desfilam na tela em situações cujo ponto coincidente é um medo, um certo incômodo e desconfiança, uma violência muda, apesar da normalidade da vida. Um conflito, não se sabe de onde, parece estar sempre na iminência de explodir.

O tom aparentemente naturalista que Mendonça Filho imprime à narrativa faz com que o aspecto do sotaque seja inteiramente diferente da exacerbação de *Cine Holliúdy*. Assim como o falar cearense, o sotaque pernambucano também integra o painel do Nordeste e, por conseguinte, sofre com os estereótipos erigidos pelas mídias. Da mesma forma, é bastante marcado e possui vocabulário e gramática pitorescos. Entretanto, ao contrário do que ocorre no filme anteriormente discutido, seu uso em *O Som ao Redor* passa pela discrição. Este tratamento, constante em toda a cinematografia do realizador, coaduna-se com seus filmes cosmopolitas, urbanos. O Recife, sempre paisagem e personagem, é uma cidade ligada à cultura popular, aos folguedos folclóricos, à imagem das praias tropicais, porém nas obras de Mendonça Filho, incluindo neste longa, o enquadramento dá ao público um bairro banal, sem arquitetura especial, sem monumentos ou grandes acontecimentos (SOARES, COELHO, & SOUZA, 2012). É um cenário que

requisita falas igualmente cotidianas e triviais. Por outro lado, a carga política da obra do autor é tamanha que podemos atribuir a ele uma militância, através da prática estética, na crítica da gestão do espaço urbano e das consequências culturais de uma cidade devastada pela corrupção e pela voracidade imobiliária. Por conta disto, ao mesmo tempo em que a geografia de *O Som ao Redor* revela um lugar qualquer (Aquelas narrativas poderiam acontecer em qualquer outra grande cidade do mundo), a todo tempo, o realizador, também roteirista, fala sobre o Recife e o seu contexto. Muitas das referências são sutis, é verdade, até imperceptíveis para quem desconheça a capital pernambucana. Mas a denúncia lá está e ela precisa apontar para a cidade anti-heroína. A solução linguística, desta forma, é sim o diálogo com sabor de dia-a-dia, porém com o sotaque recifense grifado.

Mais uma vez, como na pequena localidade de *Cine Holliúdy*, em *O Som ao Redor* não há forasteiros. O dialeto está em todas as bocas, a todo momento, desde as conversas caseiras entre mãe e filhos até nas discussões mais ameaçadoras entre bandidos. As variações no grau de “pernambucanidade” são perceptíveis, mas em geral obedecem a uma lógica de estratificação social. Personagens de classes populares, como as domésticas e os guardadores de carro, têm sotaque mais intenso do que, por exemplo, o corretor de imóveis ou os condôminos de um prédio abastado. Sobre esta questão, destaca-se um episódio curioso de transmutação, quando um jovem rico, mas envolvido com crimes, participa de um diálogo tenso com uma milícia que faz segurança na rua. Para dirigir-se àqueles interlocutores subalternos e supostamente menos instruídos, o rapaz utiliza prosódia e expressões próprias dos contextos da periferia violenta da cidade. Diria o conhecedor da fala recifense que ele encarnou um “mala”, ou seja, alguém imerso na malandragem. Enfim, os elementos de sotaque no filme não apontam para o autoexotismo, servindo no máximo para reafirmar a presença do Recife em quase todos os instantes. Esta neutralidade imediata termina por repercutir na inexistência de uma autovalorização linguística e, da mesma forma, na ausência de uma autodesvalorização.

O *Som ao Redor* tornou-se uma das realizações mais premiadas do cinema brasileiro recente. Apesar de programado para uma distribuição nacional, ocupou um número limitado de salas, o que é esperado em se tratando de obras com esta temática, ritmo e tratamento. Mas seu grande destaque residiu na forte acolhida internacional em festivais de locais tão variados como Holanda, Austrália, Reino Unido, Polônia, Estados Unidos ou Noruega. O ápice de sua trajetória veio com a indicação como representante do Brasil para a categoria de melhor filme em língua estrangeira na premiação do Oscar 2014, embora o filme não tenha sido logrado ser um dos cinco finalistas.

O caso tocantinense

O Ceará abriga um polo cinematográfico considerável e com bastante história, embora com alcance tímido no cenário brasileiro. Pernambuco conseguiu impor uma estética e um modo de produção que situou o estado como responsável por um dos cinemas mais originais, respeitados e bem-sucedidos do país. Enquanto isso, as realizações do Tocantins padecem de absoluto desconhecimento no circuito nacional. Seguem a mesma obscuridade imagética da qual o estado como um todo goza, em parte por ser remoto em relação às maiores metrópoles nacionais, em parte pelo fato de ser uma unidade da Federação emancipada recentemente (1988), a partir de uma região pouco desenvolvida entre o cerrado do Planalto Central e a Amazônia. O estabelecimento de uma identidade própria que corrobore sua existência tem sido desde sempre perseguido pelo poder público e pelos agentes culturais tocantinenses. A mesma necessidade, intensificada, atinge a capital Palmas, que, cidade nova e planejada, foi construída a partir do nada em 1989. Povoada por imigrantes de todas as partes do país, o lugar encara a definição de seu imaginário como fulcral, não apenas para sua divulgação, mas para um sentido de pertencimento dos seus habitantes.

Palmas, Eu Gosto de Tu, mais do que um longa-metragem, um dos raros na cinematografia local, funciona como um projeto de reconhecimento e afirmação da cidade homenageada. Realizado em 2014, reúne seis cineastas – André Araújo, Hélio Brito, Eva Pereira, Roberto Giovannetti, Wertem

Nunes e Marcelo Silva –, cada um responsável por um episódio. As seis histórias remetem a paisagens, personagens, profissões, desafios, sentimentos característicos do lugar, dados facilmente compartilhados por quem vivencia Palmas. Desfilam na tela os escândalos políticos, o rio Tocantins represado, o belo pôr-do-sol, o trânsito repleto de motos, a moradia precária nos pequenos apartamentos, o desejo de ir embora, a vontade de tempos melhores para que se possa ficar na cidade que, de certa forma, foi escolhida por cada morador. Apesar do prenúncio ufanista do título, o filme reserva reflexões críticas em cada um dos seus segmentos.

Em meio a todos estes registros cuidadosamente selecionados para compor uma representação do lugar, surge, é claro, o sotaque. Mas aqui não lidamos com formas dialetais bem estabelecidas, “clássicas”, como no Ceará ou em Pernambuco. Como em todos os demais setores culturais, também a oralidade palmense expõe um mosaico de elementos vindos de outras regiões, embora haja predominâncias: os falares do interior do Tocantins e de estados vizinhos, como Goiás, Maranhão e Pará. Por causa disto, não se pode supor uniformidades. Em cada indivíduo podemos detectar uma dessas variantes (bem distintas entre si) aparecendo em diferentes intensidades ou simplesmente ausentes, em uma ilusória falta de sotaque. Em outras palavras, é difícil encontrar uma particularidade linguística em Palmas que já não esteja ligada à identidade de outra região. Porém, é desta mistura que a população dispõe e esta foi a matéria-prima utilizada pelos cineastas para o exercício de empatia com o público. A irregularidade é o que primeiro salta aos sentidos. A cada episódio, o tom mais natural ou caricato das falas se alternam. Vários fatores competem para tanto: esta falta de dialeto consensual citada, a realização nas mãos de múltiplos artistas e mesmo um elenco não homogêneo. De uma forma geral, personagens cômicas são agraciadas com um vocabulário mais marcado, em especial no episódio em que vários tipos populares convivem, fofocam e flertam nos pequenos apartamentos conjugados, as famosas kitnets. Nas sequências dramáticas, os diálogos buscam uma naturalidade que quase apaga a relevância linguística. O caminho dos sotaques em *Palmas, Eu Gosto de Tu*, quando vêm à tona, é, assim,

o do autoexotismo e de uma valorização terna, coerente com a homenagem, temperada com sarcasmos muito suaves. Esta fórmula, inclusive, já se insinua no singelo “desvio” gramatical do título, que satiriza a série de filmes sobre metrópoles, como *Paris, Je T’Aime* e *New York, I Love You*.

Apesar do nível de produção sem precedente para o incipiente cinema tocantinense, o longa-metragem, dois anos após o lançamento, permanece sem uma carreira fora do estado. Sua equipe, na época, festejou fortemente a passagem do filme por uma sala comercial de um shopping center, feito inédito para o audiovisual local. De uma certa forma, este conformismo dá indícios de que *Palmas, Eu Gosto de Tu*, na verdade, foi elaborado para o público caseiro, cumprindo a missão de referendar um imaginário, estimular a autoestima simbólica e abrir caminho para futuras produções habilitadas para voos mais ousados.

Constatações complementares

Uma lógica do cinema com sotaque conduz à concepção de que frisar uma identidade cultural através do sistema cinematográfico é um recurso de reação ao apagamento globalizante. Esta tendência não é de todo desfeita ao compararmos os exemplos analisados, porém brotam algumas problematizações.

Das três obras, *Cine Holliúdy* é aquela que mais marca o sotaque. Mais do que isso, ele é alçado ao posto de diferencial do filme e um de seus maiores atrativos. É pela variante dialetal que o realizador afirma o seu lugar. Porém, *Cine Holliúdy* também tem outros temas em pauta: o amor metalinguístico pelo cinema e o olhar terno para a ingenuidade das comunidades interioranas. O Ceará não é seu único protagonista.

Em *Palmas, Eu Gosto de Tu*, sim, a capital do Tocantins e sua promoção simbólica passam a mote e razão última. Desconhecida do restante do Brasil, a cidade poderia ter no longa-metragem terreno amplo para inflar suas marcas. Naturalmente, essas marcas estão lá, mas menos enfáticas do que se poderia esperar, já que a indefinição de identidade decorrente da natureza

urbanística de Palmas parece não permitir uma seleção de signos sólidos o bastante para serem considerados exclusivos do lugar. O sotaque revela este impasse: não é deixado de lado, mas só se mostra mais evidente nos trechos cômicos, que já tradicionalmente facilitam a moldagem de uma caricatura reconhecível. Soma-se a isto a pouca expectativa de exibição fora do Tocantins, o que transforma as sutis peculiaridades do falar palmense, que podem passar despercebidas para um público alheio à cultura local, em um deleite de luxo para o reconhecimento da plateia caseira.

Um horizonte de carreira bem diferente coube a *O Som ao Redor*. Fruto da cinematografia pernambucana, ainda periférica, mas a mais farta e prestigiada das três aqui investigadas, o filme mirou numa circulação internacional, sem concentrar grande energia no realce do sotaque. Ainda assim, está muito longe do fenômeno do autoapagamento, em que o lugar é embotado, disfarçado ou sem qualquer significação na narrativa. Afinal, o Recife é central na trajetória artística de Kleber Mendonça Filho.

A luta contra a invisibilidade sempre foi uma questão que perpassou o cinema brasileiro. Trafegando à margem das engrenagens industriais, tantas vezes ele precisou recorrer a estratégias do autoexotismo, das chanchadas ao *favela movie* mais recente; das imagens recorrentes do sertão nordestino às idealizações *kitsch* de chavões turísticos, como a floresta de *Tainá*, *uma Aventura na Amazônia*, de Sérgio Bloch e Tania Lamarca, ou o Rio de Janeiro de *Bossa Nova*, de Bruno Barreto. Embora entre todos esses casos haja obras com resultados qualitativamente diversos, elas alimentam o senso comum de um cinema com suposta dificuldade para uma universalidade de suas narrativas. Concluído isto, as análises presentes neste trabalho buscaram, primeiramente, reafirmar que o mesmo Brasil, que se ressentido do afunilamento de diversidades no cinema global, reproduz essas estruturas de hegemonia internamente. A partir disto, obras das cinematografias nacionalmente periféricas podem repetir o caminho do sotaque autoexótico como o mais fácil para ganhar visibilidade. Salvo, como em *O Som ao Redor*, quando um polo cinematográfico, às custas de muito esforço artístico e gerencial,

alcança um status estético diferenciado que o liberte da necessidade de usar seu lugar como cartão-postal e o permita incluir o lugar como personagem discreta.

Referências bibliográficas

- DENNISON, S. (2013). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papyrus.
- ISQUERDO, A. N. (2006). “Acheegas para a discussão do conceito de regionalismo no português do Brasil”, in *Alfa*, 50 (2), 9-24.
- MIDDENTS, J. (2013). “The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American cinema: notes on discussing a sense of place in contemporary cinema”, in *Transnational cinemas*, 4 (2). Disponível em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1386/trac.4.2.147_1>. Acedido em 28-IV-2016.
- NAFICY, H. (2010). “Situando o cinema com sotaque”, in França, A., & Lopes, D. (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 137-161.
- PIMENTEL, R. (2013). “Cine Holliúdy bate recorde de público na estreia”. *Tribuna do Ceará*, 13 de agosto. Disponível em <<http://tribunadoceara.uol.com.br/diversao/cinema/cine-holliudy-bate-recorde-de-publico-na-estreia>>. Acedido em 7-IV-2016.
- PRYSTHON, A. (2002). “Rearticulando a tradição: rápido panorama do audiovisual brasileiro nos anos 90”, in *Contracampo*, 7 (0), 65-78.
- PRYSTHON, A. (2009). “Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial”, in *Periferia*, 1 (1), 79-89.
- RAMOS, J. M. (1997). “Avaliação de dialetos brasileiros: o sotaque”, in *Revista de Estudos da Linguagem*, 5 (1), jan.-jun., 103-125.
- ROSSINI, M. (2005). “O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90”, in *Revista Famecos*, 1 (27), 96-104.
- SILVA, T. C. (2003). *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto.

SOARES, S. R.; COELHO, A. A. & SOUZA, A. (2012). “Representações do lugar periférico no cinema contemporâneo brasileiro”, in Martins, M. L.; Cabecinhas, R. & Macedo, L. (eds.). *Anuário internacional de comunicação lusófona 2011: lusofonia e cultura-mundo*. Braga: CECS, Grácio Editor, 193-210.

O CONCEITO DE “CINEMA ARTESANAL”

André Rui Graça¹

Resumo

Este texto pretende explorar e debater a introdução do adjetivo “artesanal” para descrever uma certa prática cinematográfica de autor. Com efeito, este termo (que tem uma conotação e uma vida independente no marketing extra-cinematográfico) tem vindo a ganhar progressivo relevo, nomeadamente no que concerne a discursos sobre a tipologia do cinema português. Ainda recentemente, em 2016, um dos mais influentes produtores utilizou a palavra “artesanal” para tentar definir a qualidade que destaca o cinema português dos outros. Na senda do que foi inicialmente debatido por Daniel Ribas na sua tese doutoral, este texto propõe levar mais longe a análise do conceito, uma vez que o assunto vem ganhando historical e se apresenta como sendo cada vez mais pertinente. Primeiramente procurar-se-á enquadrar o termo no seu registo mais abrangente (o seu surgimento e a sua aplicação prática na apresentação do produto e numa postura supostamente anti-indústria), para, de seguida, debater a sua transposição para o contexto cinematográfico. Os objectivos primordiais são esclarecer o alcance deste termo, entender a sua significância, avaliar o seu poder retórico e, por fim, compreender o seu papel naquele que se afigura como um novo capítulo na construção da ideia de cinema nacional.

Palavras-Chave: Cinema português; Marketing, Artesanal. Teoria dos cineastas.

1. André Rui Graça é Doutorando no University College London e membro do grupo de trabalho Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais do CEIS20 da Universidade de Coimbra. Contacto: andrerruig@gmail.com.

A presente comunicação interessa-se por perceber o contexto da transição que se tem verificado ao longo dos últimos anos, em termos comerciais, no cinema português. Mais concretamente: pretende explorar e debater a introdução do adjetivo “artesanal” para descrever uma certa prática cinematográfica de autor, bem como dar conta de possíveis conceitos ulteriores para que este termo remete e da retórica que a ele surge acoplada.

Com efeito, o termo artesanal (que tem conotação e vida independentes no *marketing* extra-cinematográfico) tem vindo a ganhar progressivo relevo, nomeadamente no que concerne a discursos sobre a tipologia do cinema português. Ainda recentemente, em 2016, um dos mais influentes produtores da atualidade, Luís Urbano, utilizou a palavra “artesanal” para tentar definir a qualidade que destaca o cinema português dos outros (MOURINHA, 2016). Na senda do que foi inicialmente debatido por Daniel Ribas na sua tese doutoral (RIBAS, 2014: 131-140), este texto propõe levar mais longe a análise do conceito, uma vez que o assunto vem ganhando historial e se apresenta como sendo cada vez mais pertinente. Primeiramente, procurar-se-á compreender o seu contexto no caso cinematográfico, para, de seguida, enquadrar o termo no seu registo mais abrangente (o seu surgimento e a sua aplicação prática na apresentação do produto e numa postura supostamente anti-indústria). Os objectivos primordiais são dissertar sobre o alcance deste termo, entender com mais clareza a sua significância, avaliar o seu poder retórico e, por fim, compreender o seu papel naquele que se afigura como um novo capítulo na construção da ideia de cinema nacional.

Uma tarefa como aquela a que esta comunicação se propõe torna-se tão mais relevante porquanto o cinema português de autor parece, ao longo dos últimos anos, ter vindo a adoptar estratégias de comercialização e, assim, a contrariar uma certa aversão crónica a vender-se. Mais ainda, mudanças ao nível comercial influenciam diretamente as esferas do prestígio artístico e da visibilidade do cinema português. Se, por um lado, há cerca de meia dúzia de anos as questões da fragilidade comercial e da difícil circulação do cinema português eram por demais evidentes e prementes, por outro lado, há que levar em linha de conta assinaláveis progressos e diferenças que se

registaram no salto entre décadas. De entre os múltiplos fatores a considerar a propósito desta matéria, há três merecedores de especial registo: uma curva ascendente concernente ao número de certames relacionados com a celebração e o comércio do cinema; a dilatação e desenvolvimento de um circuito mais diversificado e maduro para as curtas metragens (Ibidem: 145-148); e, ainda, a adesão a estratégias de marketing mais concretas, como é o caso do *audience targeting*. Colocando este último ponto de outra forma, o cinema português passou a apontar baterias, a fazer o *pitching*, junto de uma secção da audiência em particular, que, à partida, já se encontra predisposta para consumir.

Como vão deixando claro vários estudos acerca do comportamento dos mercados (DALCIG & LEEUW, 1994; FINNEY, 1996, 1997 e 2010; GLADWELL, 2007; e GODIN, 2012), a tendência atual é a de entender onde estão os consumidores potenciais, circunda-los e aproximá-los da oferta. O mercado do cinema e do audiovisual não é aqui uma exceção. Esta nova abordagem veio substituir o velho modelo, que teve o seu apogeu nos anos 80, em que o paradigma consistia em criar presença de forma indiscriminada com o intuito de chegar ao maior número de pessoas e nelas criar a sensação de necessidade. Hoje em dia, devido à sobrecarga e esgotamento desse anterior paradigma, o enfoque estratégico tem ido mais no sentido de fazer uma leitura correta da pletera da diversidade social, delimitar os sujeitos e agrupá-los em nichos. Esta retribalização surge para responder a um eco de queixa da sociedade capitalista pós-industrial – tudo isto, é claro, cortesia da rápida metamorfose que os mercados são capazes de levar a cabo.

De certo modo, toda esta questão convida a que se recue até à época da revolução industrial, para que se possa invocar duas breves ideias que parecem ganhar novo fôlego nos dias de hoje. A primeira delas prende-se com a emergência de uma leitura materialista e dialéctica do mundo, isto é, o modo como a revolução trouxe à tona de forma bastante visível a exploração do homem pelo homem e o postulado da automatização em detrimento do valor do labor manual. Em segundo lugar, é de facto neste ponto de divergência que se iniciam as grandes tensões entre a indústria e a manufactura, o con-

dicionamento tecnológico e a contenda entre o molde e a criatividade. Não cabendo aqui aprofundar estas questões, pois o presente texto necessita de relativa brevidade, convém, no entanto, manter presentes estes dois pontos.

Desde sempre que os cineastas portugueses, em especial aqueles pertencentes ao ramo do cinema artístico, não praticam um cinema “do espectáculo”, no sentido de um tipo de cinema no qual a tecnologia é elemento principal e motivador de composição fílmica. Como explicou Paulo Cunha em vários momentos da sua tese e do seu trabalho de investigação sobre os modos de produção, os constrangimentos económicos que sempre condicionaram o cinema português manifestaram-se tanto em termos tecnológicos (os recursos e o tipo de equipamento usado) e técnicos (os recursos humanos mobilizados) (CUNHA, 2015). Porém, as produções americanas que dominavam as salas, com os seus orçamentos astronómicos, foram caminhando sempre na direção oposta, pois podiam pagar para ter acesso às últimas invenções do universo da tecnologia fílmica (e até, em alguns casos, contribuir diretamente para o seu desenvolvimento). De acordo com Cunha, em 1978, Paul Reed, um técnico britânico, deslocou-se a Portugal incumbido de redigir um relatório sobre as condições de equipamento dos estúdios da Tóbis (Ibidem: 478). Concluiu o elevado estado de caducidade dos materiais e recomendou que estes fossem substituídos o quanto antes (Ibidem). Contudo, apesar das diversas atualizações que foram sendo efectuadas ao longo dos anos (Ibidem: 478-482), estúdios subsidiados pelo Estado a servir um meio que não gerava lucro não poderiam de modo algum competir com a crescente e implacável velocidade a que as novas tecnologias iam sendo lançadas.

A história do cinema, especialmente no que diz respeito ao entretenimento, confundiu-se com — e sobrepôs-se à — questão do desenvolvimento tecnológico desde os primórdios. Bordwell e Thompson (2010: 4-16), deixaram-no bastante claro e esta ligação entre tecnologia e progresso ainda hoje persiste. Por conseguinte, o progresso cinematográfico e a modernidade do cinema são por vezes entendidos pelas audiências como a introdução de novas tecnologias que permitem aos filmes apresentar mais possibilidades e experiências do que dantes — tudo isto, ora de par com novidades estéticas

e novos caminhos de concepção da imagem em movimento (como é o caso do *free cinema*), ora de costas voltadas para isto (*Avatar*, de James Cameron, é um exemplo de um filme com uma fórmula conservadora a dispor de equipamentos capazes de proporcionar imagens e sons inéditos). Daí que não seja surpreendente que qualquer imagem com um aspecto datado, incapaz de corresponder ao padrão áudio-visual apresentado por produções americanas ou centro-europeias, tenha sido entendida como desatualizada e um sintoma de produção precária. Este é um bom exemplo de um ponto crucial que nunca foi favorável ao cinema português nem à sua percepção por parte do espectador comum. Seria exatamente a propósito desta circunstância que Augusto M. Seabra chegaria mesmo a apelidar o cinema português de “pobre” — no sentido material, bem entendido (*apud* RIBAS, 2014: 133).

Em Portugal, esta produção caracterizada por uma crónica escassez de recursos é normalmente apelidada de “artesanal”, encontrando no termo “industrial” o seu antónimo (MONTEIRO, 1995: 662). De acordo com o que foi possível apurar, a primeira vez que alguém usou o termo “artesanal” para se referir de forma descritiva e adjectivante ao cinema português foi António Lopes Ribeiro, acerca da forma de aprendizagem do ofício técnico de cineasta (CUNHA, 2015: 162). Por seu turno, foi Paulo Filipe Monteiro um dos primeiros académicos (pelo menos aquele de onde são mais vezes extraídas citações acerca deste assunto) a usar o termo artesanal para descrever as condições materiais nas quais o Novo Cinema português operou (MONTEIRO, 1995: 680-682).²

Apercebendo-se que nunca poderiam igualar outras produções em termos tecnológicos, alguns cineastas desde os anos 60, de forma mais ou menos consciente (como tem sido agora nos últimos anos explicitamente declarado), apostaram numa linha discursiva baseada na premissa de fazer das fraquezas forças. Este discurso — que é o discurso do presente e não neces-

2. Note-se que, já nesta altura, Monteiro adverte para um duplo sentido desta artesanidade, oscilante entre as condições de produção e a postura ideológica.

sariamente do passado — parte do princípio que reverteram em seu favor aquilo que de outra forma seria um obstáculo e assimilaram essa circunstância material enquanto característica única e diferenciadora.

Daniel Ribas foi, até ao momento, o académico que mais extensivamente se debruçou sobre a questão do artesanal no cinema português. Há dois pontos na sua tese que merecem ser aqui trazidos para se perceber de forma mais concreta a questão do artesanal e das suas raízes. Citando o autor: “Com uma frágil sustentação no mercado – veja-se os constantes problemas de produção sucessivamente demonstrados – acentuaram-se práticas artesanais, isto é, o cinema português entre as décadas de 60 e 80 exibiu um cinema tecnicamente frágil e com prazos de execução muito longos, adaptando os cineastas a essa condição, o que lhes permitiu pensar o seu cinema em função desse tempo” (RIBAS, 2014: 148). Ribas explana mais detalhadamente a questão do tempo, invocando João Botelho, que refere que a falta de recursos liberta o cinema da velocidade industrial e permite ao filme ter mais “tempo”, tanto ao nível formal, como ao nível da sua concepção (Ibidem: 133). Como aponta Lemière, essa valorização do tempo (enquanto bem mais valioso do que o dinheiro) está inculcada na base deste “artesana-to” (LEMIÈRE, 2006: 746).

Como ainda nos explica também Ribas, o cinema nacional (o “dissidente”, como descrito por João Mário Grilo e Botelho [GRILO, 2006: 37-43]) foi encarado como resistência ao modelo importado, tido como sendo de forte cariz industrial. E se a “condicionante económica resultou em métodos de produção mais artesanais, também foi construído, da parte dos cineastas, um discurso de proteção em defesa deste cinema.” (RIBAS, 2014: 132).

Acontece é que a questão do artesanal viaja até aos dias de hoje. Em grande parte isso explica-se por dois factores essenciais: em primeiro lugar a filiação estética dos cineastas, e, em segundo, a cristalização da situação relativa aos equipamentos. Como elucida José Maria Mendes: “João Salaviza diz que o desenvolvimento dos projectos (na ESTC) mantém um perfil clássico, que há experiências ligadas a novos equipamentos e equipas técnicas

que é preciso actualizar. Tem razão, e isso faz parte da complexidade da vida das instituições” (VALENTE, 2013). A propósito da escola de cinema e da sua influência (especialmente na geração dos anos 90), é digno de nota a entourage despoletada pela figura de António Reis, cineasta autodidata e, provavelmente, um dos mais conspícuos porta-estandartes da “artesanalidade” do cinema português (FERREIRA, 2013: 252).

Em suma, o artesanal, embora seja um sintoma por vezes tido como negativo, tem características que são vistas cada vez mais enquanto virtudes, tanto pelos cineastas como pelo público. Em vez de uma conotação negativa, como se percebe, o artesanal tem vindo a tornar-se cada vez mais parte do discurso institucional acerca do cinema português, ao ponto de ser um termo que se extrapola nos limites da sua semântica e passa a ser usado como chavão publicitário. Passou, efetivamente, a ser muito normal ver referências ao cinema português visto através desta visão do artesanal, que é uma visão do copo meio cheio (a do meio vazio seria a do cinema manietado pela falta de recursos). Não só este termo se relaciona com a tradição autoral do cinema português com raízes nos momentos mais heroicos dos anos 60, como se afirma também enquanto uma alternativa.

Assim, o artesanal conta (porque remete para), uma história e uma *práxis* (essenciais, por exemplo, na prática publicitária do *story-telling*³), um modo de vida que encontra o teu epíteto nos trabalhos de Pedro Costa (discípulo cimeiro de Reis). Tal como em *Roma, Cidade Aberta* (ou até mesmo na *Arte Povera* ou noutros movimentos que trabalham deliberadamente ou não com restrições), as limitações deixaram de ser determinantes para se converterem em fetiches estéticos. Adicionalmente, a ausência de ruído industrial serve de garantia de liberdade total ao realizador. Regressa-se, assim, ao binómio, porventura dicotómico, de indústria-humanidade: quanto mais leve é o aparato, o peso da tecnologia, supostamente mais “humano” o trabalho

3. Este mecanismo de vendas tem vindo a ganhar espaço e procura potenciar e explorar a relação emocional que o possível comprador estabelece com o produto vendido. A ideia principal é a de levar o cliente a comprar, mais do que o produto, a sua história. Esta estratégia é montada em torno de narrativas cativantes (por vezes com elevado grau de ficção ou de processamento cosmético da realidade) que pretendem contextualizar o produto e o seu conceito, de modo a diferenciá-lo dos demais.

se torna. Por outro lado, o artesanal acentua a figura do seu protagonista, o artesão, que coloca todo o seu saber e aperfeiçoamento constante ao serviço do labor fílmico. Nesse sentido, é um termo tão descritivamente eficaz como comercialmente conveniente. Não só consubstancia muito do que tem sido o cinema português, como preserva a imagem dos autores ao mesmo tempo que oferece uma ideia acerca da sua atitude estética e condição material.

Eis-nos, portanto, chegados à segunda questão, que é a do contexto comercial do “artesanato”. Numa tentativa de explicar a crescente exposição internacional do cinema português de autor, Luís Urbano coloca o termo “artesanal” num contexto e registo de virtuosismo quase perverso por omitir aquilo que gera a circunstância. “Conseguimos criar um tipo de cinema que já não é possível criar noutros países, que tem a ver com a liberdade da criação, o não condicionamento a formatos. Um lado de artesanato” (MOURINHA, 2016). Depois de vários anos a contrariar a lógica de preocupação comercial (ou a encapotar os traços da mesma), o cinema de autor viu-se levado, como nos explica Anne Jäckel, a pedir emprestadas técnicas comerciais ao cinema americano (JÄCKEL, 2003: 27-30). Neste caso, está criado uma espécie de rótulo que pode ser associado à ideia “volatilmente concreta” de cinematografia nacional portuguesa. Entende-se. O esforço de promoção começa em grande parte nos agentes locais, que por seu turno têm como função criar este tipo de discursos que tornem mais óbvio a eventuais compradores e vendedores do cinema português (primeiramente os distribuidores, depois, na segunda linha, os espectadores) a razão de este poder ser uma mais-valia.

Acontece que, num contexto mais vasto, há movimentações que amortecem e absorvem esta estratégia. Aquilo que poderia ser entendido como um eufemismo não o é porque o mercado está, hoje, mais receptivo do que nunca a encarar positivamente o artesanal e os seus valores originais de autenticidade⁴. A propósito dos valores adjacentes ao artesanal, como nos lembra

4. No entanto, esta autenticidade é passível de ser subvertida, distorcida e até, no limite, fabricada de raiz. Vários são os casos. Mais recentemente, o Turismo de Portugal apoiou um destes exemplos: o Pastel de Bacalhau com Queijo da Serra, iguaria supostamente centenária, que é por estes dias vendida a como tipicamente portuguesa na baixa de Lisboa. A receita não é centenária — apenas uma forma

Gregory Zinman, autor de uma tese de doutoramento sobre “Handmade cinema”⁵, este termo remete imediatamente para uma circunstância pré-industrial — logo anti-industrial depois do advento da própria era fabril — e que esta noção está intimamente ligada com “ofício” e “manufatura”. Por seu turno, este ofício prende-se com a “forma” de fazer as coisas, conotando uma valência qualitativa, uma grau de mestria com respeito pelos materiais e recursos, bem como pelo “saber fazer bem” um objecto (ZINMAN, 2012: 7-8). De acordo com James Plaut, “o objecto manufacturado é diferente do industrial, pois é diferentemente concebido, diferentemente feito e diferentemente usado” (PLAUT, 1974: 10). A isto poder-se-á acrescentar o conceito hegeliano de que a *techne*, que é o elemento primordialmente valorizado na manufatura, não corresponde tanto à capacidade de execução, mas ao saber articular a própria execução. Por outras palavras, conhecer o ritual do processo, quase como que num caso de *shibboleth*.

Numa era pós-moderna em que o industrial deixou de significar modernidade e conseguimento e atingiu um ponto de saturação, tem-se verificado um retrocesso progressista no sentido de revalorizar a manufatura e todas as características positivas que foram sendo perdidas na senda de procurar o molde perfeito para enquadrar o maior número de indivíduos⁶. Com efeito, só há pouco tempo, com o *hype vintage* e o ressurgimento de várias firmas de pequena e média dimensão que fizeram das fraquezas forças (por

de juntar duas especificidades gastronómicas numa só — porém, o enquadramento do marketing é feito apelando a uma suposta tradição, neste caso a da confeitaria que o produz. Cf: <http://observador.pt/2015/06/15/obscuridade-maria-lourdes-modesto-nao-quer-pastel-bacalhau-metido-queijo-da-serra/>

5. Importa aqui notar que a conceção de Zinman de “handmade” distancia-se em parte da ideia de artesanal, sendo mais próxima em várias instâncias do conceito de manufacturado. Contudo, interessa reter os pontos em que o pensamento de Zinman e o raciocínio aqui exposto se compaginam.

6. Exemplo acabado desta mentalidade é o conceito de “natureza plural da perfeição” (do original “plural nature of perfection”), esboçado por Howard Moskowitz e contado por Malcolm Gladwell na revista *The New Yorker* (<http://www.newyorker.com/magazine/2004/09/06/the-ketchup-conundrum>). Moskowitz, quando foi chamado pela Pepsi para dosear o nível correto de adoçante da nova bebida, concluiu que seria impossível determinar um valor universalmente certo, uma vez que pessoas diferentes preferiam níveis diferentes de adoçante na bebida. Anos mais tarde, a experiência repetir-se-ia com outras companhias do sector alimentar, que acabariam por assimilar a ideia e apostar não na busca do produto perfeito, mas sim na expansão da oferta, de forma a conseguir chegar aos diferentes nichos.

exemplo, a recuperação de máquinas antigas e lentas, que necessitam de ser manuseadas por alguém especializado) é que passou a ser mais comum e aceitável falar de marketing com um propósito menos abrangente.

Não só o artesanal justifica e camufla os poucos recursos, como resgata a ideia de “tradição” (esse *know-how* imprescindível), de continuidade e de aspectos que se mantiveram intactos ao passar do tempo. Tudo isto acontece porque o nicho ganha uma relevância central numa economia que foi perdendo terreno. Como sugere Angus Finney nos seus trabalhos sobre o mercado cinematográfico, a mudança de paradigma reside na preferência que é dada a um campo menos abrangente, ao invés de investidas à larga escala com um risco brutal (FINNEY, 2010: 97-114). Para variar, esta é uma das lições que o capitalismo de larga escala aprendeu com a abordagem *indie* ao mercado.

Uma das grandes questões em torno desta matéria prende-se, porém com as advertências de Frederic Jameson e até mesmo de Adorno acerca da forma como a constituição discursiva em torno de um produto o pode levar a tornar-se numa caricatura dele mesmo. Como vaticina Jameson, “a produção estética tem vindo a ser integrada na produção de comodidades” (JAMESON, 1992: 4). Contudo, Jameson explica ainda que existe todo um processo de “descaracterização” orquestrado em grande parte pela simplificação necessária a que a publicidade reduz seja o que for. Havendo uma distinção entre o objecto que se vende, hiperreal, e o objecto em si, uma vez comodificado, os objectos tornam-se eles próprios na sua imagem (Ibidem: 9-11). Os media e o *marketing* tendem a criar uma imagem simulacro, para aquilo que apraz ao sujeito, mas também para aquilo que é por ele repudiado. Está ainda por se saber quais as consequências a médio prazo de uma tentativa de colar ao cinema nacional a ideia de artesanal – e qual será a manipulação que esse termo terá num contexto público. Por agora, ainda vai estando relativamente próximo do conceito académico.

Por fim, esta questão remete para a autenticidade que é suposto que acompanhe (e não que corrompa) o artesanal. Várias são as opiniões que sugerem o carácter essencialista do consumidor. Isto é, A importância que dá à auten-

ticidade de um produto que irá consumir e, por isso, integrar na sua história pessoal – na história da sua essência, da sua identidade. É arte e mister dos mercados fazer com que o consumidor acredite que está a consumir algo autêntico e que a sua escolha se coaduna com a sua personalidade. Sendo assim, muitas vezes a sua tarefa é de simplesmente re-afirmar uma mensagem que é conveniente escutar.

Talvez pareça paradoxal pensar que o futuro do cinema português se poderá ancorar no modo antigo de fazer e na escassez de recursos, dando ideia de que caminha para a frente (no sentido que o industrial dá ao conceito de frente) de costas voltadas. Mas talvez seja isso mesmo: apenas um aparente paradoxo.

Referências Bibliográficas

- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. (2009). *Film History, an introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill.
- CUNHA, P. (2015). *O Novo Cinema Português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Coimbra: Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra.
- DALGIC, T. & LEEUW, M. (1994). “Niche Marketing Revisited: Concept, Applications and Some European Cases”, in *European Journal of Marketing*, Vol. 28 Iss: 4, 39-55.
- FERREIRA, C. O. (2013). “1990-1999: Estabilidade, crescimento e diversificação”, in Cunha, P. & Sales, M. (eds.). *Cinema Português: um guia essencial*. São Paulo: SESI-SP.
- FINNEY, A. (1996). *Developing Feature Films in Europe: a practical guide*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- FINNEY, A. (1997). *The State of European Cinema: a new dose of reality*. Londres: Continuum.
- FINNEY, A. (2010). *The International Film Business: a market guide beyond hollywood*. Nova Iorque/Londres: Routledge.
- GLADWELL, M. (2007). *Blink: the power of thinking without thinking*. Nova Iorque: Back Bay Books.

- GODIN, S. (2012). *All Marketers Are Liars: the underground classic that explains how marketing really works*. Nova Iorque: Portfolio.
- GRILO, J. M. (2006). *Cinema da Não-Ilusão: Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- JÄCKEL, A. (2003). *European Film Industries*. Londres: BFI Publishing.
- JAMESON, F. (1991). *Postmodernism: Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- LEMIÈRE, J. (2006). “Um Centro na Margem?: o caso do cinema português”, in *Análise Social*, Vol. XLI (180), 731-765.
- LIPOVETSKY, G. (1983). *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.
- MONTEIRO, P. F. (1995). *Os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. Lisboa: Tese de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa.
- MOURINHA, J. (2016). “À Conquista da Berlim”, in *Público*, 09 de Fevereiro. Disponível em <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-conquista-de-berlim-1721983>>. Acedido em 15-II-2016.
- PLAUT, J. (1974). “A World Family”, in Paz, O.. *In Praise of Hands: contemporary crafts of the world*. Toronto: McClelland and Stewart.
- RIBAS, D. (2014). *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*. Aveiro: Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro e Universidade do Minho.
- VALENTE, F. (2013). “Cinema português: manual de instruções”, in *Público*, 1 de Março. Disponível em <<http://www.publico.pt/temas/jornal/cinema-portugues-manual-de-instrucoes-26124309>>. Acedido em 15-II-2016.
- ZINMAN, G. (2012). *Handmade: The Moving Image in the Artisanal Mode*. Nova Iorque: Tese de Doutoramento apresentada à New York University.

COMO ESCALAR NA CIDADE. CONFIGURAÇÕES DA CIDADE PORTUGUESA A PARTIR DE *MONTANHA DE JOÃO SALAVIZA*

Maria Inês Castro e Silva¹

Resumo

Montanha (2015), a primeira longa-metragem de João Salaviza, traça uma continuidade relativamente às curtas-metragens realizadas pelo cineasta. O ponto central deste texto partirá do espaço citadino para pensar a Portugalidade no contexto do cinema português. A cidade salaviziana, acolhendo problemas sociais, problemas de evolução para a fase adulta ou misteriosas descobertas do desejo, será o ponto de partida para pensar o lugar da cidade na cinematografia portuguesa contemporânea.

Palavras-Chave: João Salaviza. Cinema. Cidade. Portugalidade.

Quando Manuel Mozos em 2009 apresenta o seu filme *Ruínas* está a levar o espectador para lugares do passado, sem ninguém que os habite, lugares que ficaram esquecidos e ultrapassados. A imagem cruzava-se aqui com o som de cartas que se escrevem à antiga, poesia de Ruy Belo ou vozes de revisores do comboio. Estes são lugares que ficaram ao abandono, outrora com vida dentro, que trazem consigo vozes de outros tempos. Manuel Mozos está a chamar a nossa atenção para um Portugal do passado, como se nos mostrasse a história do país.

1. Maria Inês Castro e Silva é licenciada em Estudos Portugueses e Lusófonos e tem um Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, variante Estética Literária, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Ocupa, desde 2014, a posição de Leitora de Português do Instituto Camões na Queen's University Belfast, Reino Unido, e na National University of Ireland, Maynooth, Irlanda. Contacto: silva.castro.ines@gmail.com.

João Salaviza com *Montanha* em 2015 está a apresentar-nos à cidade também ela preenchida por lugares antigos, lugares que ficaram ao abandono, mas que foram também eles invadidos pelo trânsito citadino, lugares de passagem onde o passado e o presente se fundem. Em ambos os casos este é o cinema onde o olhar sobre o conceito de lugar é dado a ver ao espectador, mas já de formas diferentes a história do país é escrita. Em ambos os casos tratamos de um cinema do desamparo. No esvaziamento do olhar surgem duas posições distintas e reconhecíveis no cinema português de hoje. Se por um lado com os mais recentes cineastas portugueses nos deparamos com uma ficcionalização do país, a invenção de uma imagem de Portugal, com o recurso a figuras do passado histórico o que nas palavras de Ana Isabel Soares se diz ser “uma vontade de inventar uma imagem do país: seja procurando narrar episódios históricos antes quase ausentes das narrativas históricas, como a guerra colonial ou o próprio processo de mudança do regime” (SOARES, 2013, 438), por outro lado, podemos ver Portugal como um lugar de passagem de povos estrangeiros e habitantes de lugares periféricos que procuram um sítio melhor para viver. Todavia, com o cinema a factualidade histórica é aqui imagetivamente alterada, deslocando-se dos factos para uma ficção da história que parte dos olhares interiores das personagens. Lembre-se, a este respeito, *O Facínora* (2012) de Paulo Abreu ou *O Barão* (2011) de Edgar Pêra, que próximos do universo expressionista, recuperam a portugalidade, explorando a fronteira entre aquilo que é falso e aquilo que é verdadeiro. As reconstituições de Portugal, partindo do fictício ou do real, mas com o seu foco no plano histórico, não são esquecidas por João Pedro Rodrigues e *O Corpo de Afonso* (2013), ou por Telmo Churro com *Rei Inútil* (2013). Miguel Gomes surge na esteira dos novos realizadores, não sendo rasurável, *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) que uma vez mais dialoga com o problema da representação naquilo que se constrói entre o documentário e o dito cinema de ficção. Já com a curta-metragem *Redemption* (2013) Miguel Gomes centra-se na actualidade para pensar a situação política de Portugal. Com *A Glória de se Fazer Cinema em Portugal* (2015) de Manuel Mozos, voltamos à reconstituição de uma história do passado que se cruza com o presente.

Algumas das propostas da nova geração, por outro lado, e como é o caso de João Salaviza, passam pela criação de imagens que tentam mostrar um Portugal que afinal é hoje um lugar de passagem sufocante, um lugar que se constrói a partir do subúrbio. O isolamento das personagens em bairros microcosmos traz para a nossa abordagem a revisão de um sistema que prevê espaços circunscritos, lugares isolados que oferecem a cidade como amostra do mundo. A tendência para a clausura das personagens em pequenas bolhas cidadinas não aparece, por exemplo, longínqua de Joaquim Sapinho, que em 1995, com *Corte de Cabelo*, apontava para o microcosmos Lisboa e para as personagens em mudança que se moviam no espaço citadino. Por outro lado, mais tarde João Canijo e a sua escrita do bairro com os filmes *Ganhar a Vida* (2001), *Noite Escura* (2004) ou *Sangue do meu Sangue* (2011), apresenta-nos com este último filme a desconfortável habitação de um bairro de todos aqueles que tentam sobreviver num Portugal que não os acolhe; mais tarde, *É o amor* (2013) traz para o centro a vida piscatória resgatando a imagem do Portugal das Caxinas. Marco Martins, por seu lado, em *Alice* (2005), apresenta uma cidade vigiada por câmaras, colocando em cena o plano da cidade sob vigilância. Na verdade, deparamo-nos neste ponto com um cinema que busca uma Portugalidade dentro dos limites circunscritos da cidade. Quando João Bénard da Costa afirma que “do quarto da Vanda não se sai mais (...) o século XXI foi aberto com *No quarto da Vanda*” (COSTA, 2009), alertando para essa ausência de exterior do quarto da personagem Vanda, essa “ilha cercada por todos os lados, esburacada pelas bombas” (COSTA, 2009) de Pedro Costa, também da cidade de João Salaviza é impossível escapar-se, não se sai mais, não existe exterior fora dela.

É João Salaviza que aparece na esteira deste contexto histórico-cinematográfico como um dos mais jovens cineastas da última geração do Cinema Português, estreando-se em primeiro lugar com uma curta-metragem, de 2004, intitulada *Duas Pessoas* que lhe valeu o Grande Prémio Take One no Festival de Vila do Conde em 2005, o Prémio de Melhor Realização no Festival de Curtas-Metragens de Oeiras e, em 2006, o Prémio de Melhor Ficção no Hyperion de Budapeste. Em 2009, o Festival de Cannes

atribuiu-lhe a Palma de Ouro para a curta-metragem *Arena*. Finalmente, em 2013, *Rafa* recebeu o Urso de Berlim no Festival de Berlim. *Montanha* conquista agora Antigone d'Or, no Festival de Montpellier, tendo sido também muito aclamado no Festival de Veneza. Um cineasta que se estreia na curta-metragem parecia estar já em breves ensaios para criar aquela que viria a ser a personagem principal de *Montanha*, David, o príncipe da escuridão assim designado pelo Jornal *Público* numa entrevista ao realizador (cf. CÂMARA, 2015). *Montanha* valida e encerra um universo começado anteriormente no laboratório das curtas-metragens de João Salaviza. Um começo que se fez através da curta-metragem, destacando aqui *Arena* (2009) apresenta uma personagem principal que vive como recluso domiciliário num bairro. Em *Cerro Negro* (2012) encontramos uma família dividida. A mulher de nacionalidade brasileira visita diariamente o seu companheiro que está na prisão, levando-lhe comida e evitando o encontro dele com o filho. *Rafa* (2012), por seu lado, tem como seu protagonista o jovem da Margem Sul que procura a mãe detida em Lisboa por causa de um acidente de automóvel. Das curtas-metragens para esta longa-metragem vemos as transferências de nomes, de lugares e de grades que ganham agora um fôlego maior e, ao mesmo tempo, verificamos o prolongamento de um registo da rarefação que havia sido já usado nas curtas-metragens anteriores. David, o príncipe da escuridão, parece sair da experiência da curta-metragem *Rafa* abrindo um filme de um fôlego maior que se quer sobre a adolescência na cidade. Na objectiva deste novíssimo cineasta encontramos o movimento de configuração do espaço citadino, bem como o olhar sobre a cidade como um espaço de passagem. E voltamos ao *Quarto da Vanda*. João Salaviza aparece-nos como um herdeiro inevitável do imaginário e da luz de Pedro Costa. Se Jacques Rancière, referindo-se ao cinema de Pedro Costa, constata que este cineasta se preocupa com “o destino dos explorados, aqueles que vieram de longe, das antigas colónias ultramarinas, para trabalhar nas obras em Portugal” (RANCIÈRE, 2012: 161) podemos encontrar, de outro modo, em Salaviza o destino daqueles que são também angustiados e que na sua essência são personagens perdidas, *flâneurs* de uma cidade em constante movimento e mudança. Delinquência, prisão, trocas de favores, hierarquias são palavras

que não são estranhas ao universo de João Salaviza. A fidelidade a Costa fica desde logo denunciada pelos jogos de luz que contrastam com a escuridão, os longos planos de escuridão. Em Salaviza, encontramos o choque premeditado entre a luz que cega e a treva escura que aparece em momentos cruciais de *Montanha*. A comprovar a importância da escuridão, encontramos a primeira aparição de David, em posição fetal, surgindo dentro da escuridão. O filme abre com a pergunta da mãe “Onde andaste ontem à noite?”. A esta pergunta teremos a resposta que será a linha mestra de todo o filme “por aí”. Este é um filme sobre o andar “por aí” na cidade, ecos de uma *flânerie* que inaugura o andar perdido pelo espaço urbano. As personagens deste filme estão condenadas à cidade. A determinada altura parecemos não estar muito longe daquilo que foram dos primeiros filmes da designada terceira geração do cinema português. Nas palavras de Miguel Cipriano “muitos dos primeiros filmes desta ‘terceira geração’ contam histórias de crianças perdidas. *O Sangue* de Pedro Costa, *A Idade Maior* de Teresa Villaverde e *Xavier* de Manuel Mozos” (CIPRIANO, 2013, 70). Com efeito, com Salaviza voltamos a este cenário. David é a personagem perdida que se movimenta na escuridão, na descoberta da cidade e na descoberta do desejo e do corpo. É ele que aparece quase sempre com o tronco nu, sempre com muito calor e desempenhando o papel de adulto. É curioso que ainda de tenra idade, esta seja uma personagem que nos parece sempre de idade adulta, por força das circunstâncias. David será o protagonista de uma história triste que conta a desventura de uma família disfuncional. Um avô doente no hospital, que nunca chegamos a conhecer, que não volta para casa, uma mãe que passa horas no hospital para trazer o avô para casa e, na verdade, nunca chega a trazê-lo. É uma mãe ausente e nessa ausência David ganha espaço para conhecer a cidade, apaixonar-se pela fugidia Paulina, roubar motas, perder o ano na escola e ter conversas sobre as misérias citadinas com o seu companheiro Rafa. Esta rebeldia de juventude é aqui um gesto político, o rosto de uma geração que vira as costas ao seu país. Roubo, não quero saber da escola, não quero ter horas para chegar a casa. Quero andar por aí. Por isso, desde o início encontramos personagens que adivinham já o permanente estado de estar perdido, de andar por aí. Na escola, quando lhe é dito que

perdeu o ano, e depois de uma conversa com a professora que só vem reafirmar a rebeldia traçada durante todo o filme, quando perguntado sobre o que pensa acerca do seu futuro, David diz prontamente que nunca pensou nisso e que daqui a vinte anos, logo que tenha comida na mesa, estará tudo bem. Tratamos de personagens que viraram as costas aos seus pais e ao seu país e batem a porta da sala à professora como quem bate a porta a Portugal.

Todas as personagens têm problemas, são problemáticas, não longe daquilo que acontece na literatura carnavalesca. Na verdade, estão todas elas muito perto da felicidade, mas felicidade última que lhes é roubada para terem de lidar com a perda, com a falha ou com a doença. É uma busca desmesurada e desesperada da felicidade que nunca chega a acontecer plenamente e, por isso, referimo-nos a personagens angustiadas do início até ao fim do filme. David está quase sempre perto de conquistar Paulina e a Paulina escolhe beijar Rafa, o companheiro de David. David está quase a passar de ano na escola, mas nunca chega a passar. A mãe está quase sempre a trazer o avô de volta para casa, mas nunca chega a trazê-lo. Tratamos de personagens que ficam a meio caminho da felicidade. Numa entrevista a José Vieira Mendes, Salaviza vê David como um fantasma que anda “por um bairro vazio e isso reforça os sentimentos de solidão e angústia que o miúdo e a família vivem e que atravessam todo o filme” (MENDES, 2015).

David está constantemente a palmilhar toda a cidade, validando aquilo que a determinada altura ele responde à mãe “fazendo o mesmo de sempre”. A cidade é o cenário onde tudo acontece com todos os lugares comuns que a ela lhe estão associados: as festas populares onde jovens andam nos conhecidos carros de choque e disputam a atenção das meninas, ou o Rap, expressão muito disseminada pelo espaço citadino. Não raras vezes assistimos aos mais diversos travellings pela cidade enquanto David anda de mota, enquanto David corre. O espaço da cidade, que já não era um *topos* novo na poética de João Salaviza, repete-se agora, colocando o olhar atento sobre a adolescência e o desejo, recuperando vários elementos anteriores. No final das contas, esta é uma descoberta da cidade que é também uma descoberta do corpo e do desejo e uma turbulência adolescente. Numa entrevista a Luís

Miguel Oliveira, em 19 de Novembro de 2015, João Salaviza afirmava que longe de reproduzir uma adolescência biografista, procurava sim a raiz mitológica da adolescência, numa busca de sensações que tinham ficado para trás. Com efeito, é uma descoberta de algo que é novo que se encontra entre a adolescência e as decisões adultas. Numa relação de proporcionalidade com este encontro do corpo e do desejo, verificamos a descoberta da cidade como se, de algum modo, estivéssemos à procura de algo novo numa urbe repleta de lugares antigos e em ruína. O cineasta que cresceu na Avenida de Roma, num prédio habitado por militares, afirma em relação à cidade “o bairro parecia-me tão vazio como o resto da cidade me parecia alguma coisa perigosa e nova, entusiasmante” (OLIVEIRA, 2015). A cidade salaviziana na sua lógica de continuidade que vem da curta-metragem continua a preservar o estatuto de lugar de passagem, lugar perigoso e novo, onde aquilo que está em ruínas, que é antigo e velho, é progressivamente invadido pelo alucinante ritmo citadino da modernidade, recordando a transitoriedade e a rápida mutabilidade da cidade baudelairiana. É, com efeito, no espaço da cidade que podemos encontrar o lugar da intimidade. A intimidade é uma montanha que se escala com dificuldade neste filme e é João Salaviza que em entrevista a Duarte Mata afirma “Muitas cenas foram feitas no último edifício de um prédio. É possível pensar na arquitectura como versões urbanas das montanha” (MATA, 2015). O cineasta deixa-nos assim na ambiguidade da escalada e, de repente, esta pode ser já uma escalada da adolescência que se combina com uma escalada da cidade. A cidade fecha-se para a descoberta do corpo, mas abre-se para o mistério. Segundo o cineasta este é um filme que serve para conservar também mistérios. Numa passagem para a idade adulta encontramos um filme que é uma preservação dos mistérios da adolescência e um virar de costas aos adultos, como afirma Salaviza “fechar as portas aos adultos, ter coisas escondidas nos bolsos, fazer saídas à noite às escondidas” (MENDES, 2015).

É na cidade cinematográfica que encontramos os sinais de trânsito e o som de todos os barulhos citadinos não é nunca removido de Montanha, atitude premeditada de um cineasta que diz não transformar o mundo para o seu ci-

nema, mas sim aproveitar o mundo para o seu cinema (cf. CÂMARA, 2015). A voz das personagens tem quase sempre como pano de fundo os sons típicos da estrada e da cidade. Ainda que não encontremos uma banda sonora, o som é aqui uma das contribuições mais importantes para este filme. É também através do som que atravessamos a cidade e as personagens forçam inclusivamente a voz para falarem mais alto para não serem apagadas pelo som dos carros que passam. Isto é visível por exemplo num breve trecho onde David e Rafa conversam sobre uma série de mortes que acontecem em prédios vizinhos: mulheres grávidas que se atiram abaixo de andares, o pai do amigo Marcelo que se atirou abaixo da ponte. De forma disfórica, os dois amigos discutem sobre o som que as pessoas fazem quando caem mortas no chão, depois de se atirem de um andar alto de um prédio e numa placa de autoestrada podemos encontrar a palavra centro. Não muito longe dos lugares não-lugares, como lembra Marc Augè, encontramos a atenção de Salaviza sobre o espaço da cidade, isolando a piscina dos Olivais que, segundo o cineasta, pode representar a cosmovisão do Portugal de hoje. Este é um filme que vira as costas a Portugal e para Salaviza “essa cena em que a câmara se afasta e eles continuam ali a cantar representa o desencanto com que começam a confrontar-se, mais cedo do que estavam à espera. Essa cena é, se calhar, aquela onde eu mais sinto que se vê o Portugal de hoje” (MENDES, 2015). Não estamos, assim, longe de considerar neste contexto, um Portugal em ruína onde as obras parecem ser as do convento de Mafra e cuja única resposta possível por parte do cinema parece ser o voltar de costas.

É esta a cidade de João Salaviza, uma cidade que recusa a ideia de verdade, de outro modo, seria inútil segundo este cineasta fazer cinema. Num cinema que volta as costas a Portugal, a urbe torna-se o espaço de passagem onde as suas personagens estão condenadas a vaguear para sempre perdidas, mas com a consciência de que têm as costas voltadas.

Referências Bibliográficas

- CÂMARA, V. (2015). “O príncipe da escuridão”, in *Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/prince-of-darkness-1714781>. Acedido em 15-IV-2016.
- CIPRIANO, M. (2013). “O mistério das origens ou o cinema português no tempo da pós-ruralidade”, in Mendes, J. M. (org.), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva, 64-73.
- COSTA, J. B. (2009). “No Quarto da Vanda; Pedro Costa; 2000”, in *Foco*. Disponível em <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/benard-vanda.htm>. Acedido em 15-IV-2016.
- MATA, D. (2015). “Entrevista a João Salaviza, o realizador de Montanha”, in *C7nema*. Disponível em <http://www.c7nema.net/entrevista/item/44447-entrevista-a-joao-salaviza-o-realizador-de-montanha.html>. Acedido em 15-IV-2016.
- MENDES, J. V. (2015). “João Salaviza; Apeteceu-me que Montanha virasse as costas ao país como o país vira as costas a estes miúdos”, in *Visão*. Disponível em <http://visao.sapo.pt/autores/2015-11-18-Jose-Vieira-Mendes>. Acedido em 15-IV-2016.
- OLIVEIRA, L. M. (2015). “Interessa-me aproximar-me de uma raiz mitológica da adolescência”, in *Público*. Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/montanha-1714557>. Acedido em 15-IV-2016.
- RANCIÈRE, J. (2012). *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro.
- SOARES, A. I. (2013). “Nem velho nem novo; outro documentário; Abordagem das tendências do documentarismo português no início do século XXI”, in Mendes, J. M. (org.), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*. Lisboa: Gradiva, 431-439.

LISBON STORY: O ELOGIO A MANOEL DE OLIVEIRA E AO CINEMA PORTUGUÊS

Catarina Neves¹

Resumo

Debruçando-se sobre a coerência conceptual do cinema português, projetada nas experiências de uma unidade sólida e que suportam as mais diversas propostas cinematográficas, derivadas da obra de Manoel de Oliveira, Wim Wenders dedica no filme Lisbon Story (1994), em tom de elogio, particular atenção à escola portuguesa. Este artigo procura não só apresentar a visão de Wenders sobre o cineasta português, bem como mostrar o contributo estilístico operado no plano oliveiriano, ao nível de plasticidade, simbolismo e reflexividade, para algumas mutações da estética do cinema e, em particular, para a construção do filme Lisbon Story (1994).

Palavras-Chave: *Lisbon Story. Manoel de Oliveira. Plasticidade. Simbolismo. Reflexividade.*

Durante o filme, são vários os momentos em que Wenders se debruça sobre a coerência conceptual do cinema português, projetada nas experiências de uma unidade sólida e que suportam as mais diversas propostas cinematográficas, derivadas da obra de Manoel de Oliveira.

O cineasta português, realizador de renome internacional, cuja forma de fazer cinema foi muitas vezes comparada às de Luís Buñuel, Robert Bresson e Jean-

1. Catarina Neves é investigadora em Ciências da Comunicação na Universidade da Beira Interior, investigadora do LabCom.IFP e Bolseira de Investigação Santander/FAL. Contacto: catarina.neves@labcom.ubi.pt.

-Luc Godard, ou às de Yasujiro Ozu, Carl Theodor Dreyer e John Ford, foi ainda intitulado em vida, por João Bénard da Costa, “le plus grand cineaste du monde”. (Cf. PARSI, 2002). Manoel de Oliveira e Carl Dreyer foram os únicos cineastas que testemunham e protagonizaram as duas grandes vanguardas artísticas dos anos 20 e 60 da história do cinema, tendo o cineasta português contribuído, com o seu próprio estilo, para algumas renovações da estética do cinema moderno, não só em termos nacionais como além-fronteiras.

A presença de Manoel Oliveira em *Lisbon Story* (1994) e a relação que é estabelecida entre o filme e a escola portuguesa são evidentes, bem como as suas preocupações estéticas e tendências. O aparecimento do cineasta português justifica-se pelo facto de Wenders desejar prestar homenagem não apenas ao cineasta com maior idade ainda em atividade, vivo à data, mas também com uma das mais longas e consagradas carreiras na história do cinema. O cinema de Manoel de Oliveira é conhecido pelo desconforto das imagens que produz, e conduz o espectador à reflexão, incutindo nele, de forma progressiva, capacidade crítica e maturidade cinéfila, de forma a que este desfrute, na sua essência, a experiência cinematográfica (Cf. ARAÚJO, 2014). Certamente Wenders não poderia ficar alheio a uma obra insigne e premiada – de Cannes a Haifa, de S. Paulo a Tóquio ou a Veneza -, construída com base numa atitude de rigor estético e de independência, à margem do sistema convencional de produção (ALVES COSTA, 1978: 42). Se por um lado, o cineasta português foi várias vezes admirado e aclamado, tendo sido agraciado com 50 prémios e 32 nomeações, outras tantas foi simplesmente incompreendido pelos que facilmente optam pela comodidade imagética, onde o cinema é visto como fruto de uma indústria capital, como demasiado purista e exigente, do ponto de vista intelectual. Talvez também aqui possa haver uma afinidade entre Wenders e Oliveira que, após uma tentativa de realização de cinema em Hollywood, por um período de onze anos, regressa às origens do cinema europeu, assumindo o estilo que lhe é conhecido. Ciente da sua obra, e do seu pioneirismo quanto à estética de alguns ci-

neastas que lhe foram contemporâneos, Wenders não só o convida para participar no filme, como lhe presta a devida homenagem, deixando-o ser ele mesmo, na pequena aparição que faz no filme.

O filme *Aniki-Bobó* (1942) já anuncia, de alguma forma, o movimento neorealista italiano, que viria a ter como ponto de partida o filme *Roma Cidade Aberta* (1945), de Roberto Rossellini, e *O Pintor e a Cidade* (1956) concretiza as teorias da poética da *mise-en-scène*, que tem como primeira referência o expressionismo alemão patente no filme *O Gabinete do Dr. Calgari* (1920), de Robert Wiene. *O Acto da Primavera* (1963) serviu de inspiração a Pier Paolo Pasolini para o filme *O Evangelho segundo S. Mateus* (1964) e *Benilde ou a Virgem-Mãe* (1975) desafia os cânones da linguagem cinematográfica, mostrando ao espectador, sem pudor, que a câmara pode esventrar o espaço cénico e denunciar assim a sua artificialidade (ARAÚJO, 2014: 3).

Recorrendo a uma estética minimalista, Oliveira ergue a sua obra em torno da procura da própria imagem, da imagem perfeita, – tal como Wenders –, revelando uma necessidade permanente de refletir para além de meramente observar. É, pois, nas relações mentais que estabelece com o espectador que Oliveira concentra as suas intenções artísticas, mobilizando-o para um jogo de constância e equilíbrio, onde a narrativa é disponibilizada numa lógica simbólica, plástica, e reflexiva, permitindo-o posicionar-se perante o que visiona e à qual Wenders não é indiferente. A referência a Manoel de Oliveira, em *Lisbon Story* apresenta-se-nos sob dois contornos, nomeadamente através de citação visual direta, sob a forma subtil de personificação e de robusta reflexividade, ou de citação visual indireta, acarretando simbolismo e plasticidade, recorrentes em Oliveira, e igualmente presentes na linguagem wenderiana.

1. Citação Visual Direta

1.1. Personificação

O elemento da personificação é uma das configurações que a filmografia wenderiana assume, mais em tom documental, como meio de aproximação à realidade. Filmes como *Buena Vista Social Club* (1996), *Pina* (2011) ou *O Sal da Terra* (2014) espelham essa singularidade. E *Lisbon Story* não é exceção. No filme, constata-se uma preocupação epítome de fazer jus a um retrato fiel identitário à cultura portuguesa, em várias dimensões. Com as devidas reflexões à sétima arte e ao contributo da escola portuguesa para a história da mesma, o cineasta faz questão de incorporar no filme personagens da vida real, sejam elas crianças, músicos ou o insigne cineasta português, Manoel de Oliveira.

No que respeita às crianças, e às quais regressaremos sob o ponto de valor simbólico, das cinco que aparecem no filme, há três que fazem de si próprias: Vera Cunha Rocha é Vera, Elisabete Cunha Rocha é Beta e Sofia Bénard da Costa é Sofia. Apesar de Ricardo Colares interpretar Ricardo, personagem do mesmo nome, não é caso de personificação, mas sim de complemento simbólico à personagem de Friedrich Monroe, já que interpreta o papel de jovem mudo. No que se cinge à presença dos músicos do grupo Madredeus, todos eles se assumem personagens de si mesmos. À data do filme, 1994, o grupo é representado pelos seis elementos que compõem o grupo de música portuguesa, tendo alguns dos seus elementos sido posteriormente substituídos e, mais tarde, o grupo dissolvido. Teresa Salgueiro é Teresa, a vocalista do grupo, Pedro Ayres Magalhães é Pedro, na guitarra clássica, e são as únicas personagens que proferem diálogos ao longo do filme. Gabriel Gomes aparece a tocar acordeão, José Peixoto, guitarra, e Francisco Ribeiro, violoncelo. Apesar destas personagens no filme estarem desprovidas de diálogo, os seus instrumentos representam as suas falas, assumindo-se como cúmplices na hora de determinar a importância da música dos Madredeus no filme, bem como na representação da paisagem

sonora da identidade portuguesa. Não obstante à aparição de Rodrigo Leão em *Lisbon Story*, que na época era teclista do grupo, este faz apenas figuração, pois não surge associado a qualquer instrumento.

Por último, verifica-se que a presença de Manoel de Oliveira no filme não é inusitada. O cineasta português emerge no filme em dois momentos: um primeiro interpretando-se a si próprio, tecendo considerações várias em estúdio, em tom reflexivo, sobre diversas temáticas e noutro momento imitando o Charlot, como atentaremos adiante.

1.2. Reflexividade

A filmografia wenderiana, já *per si* é uma obra densamente reflexiva, versando em questões de reflexão e de autorreflexividade. O cineasta recorre à linguagem fílmica como pretexto para elaborar reflexões sobre as novas formas expressivas contemporâneas e os respetivos impactos nas identidades culturais, sendo o seu cinema uma espécie de diagnóstico crítico às ambiências da contemporaneidade, subjetivas, fortemente caracterizadas pela fragmentação, desnorte e mutações nos significados de tempo e espaço, provocados pela globalização. Estas questões evidenciam-se na sua filmografia pela reincidência de personagens nómadas, sejam elas anjos ou até mesmo viajantes, em constantes e reiteradas preambulações pelo mundo. Este arquétipo de personagem é uma forma de o cineasta metaforizar o processo de desterritorialização, típico da era tecnológica. Os filmes de Wenders pautam-se, em geral, por uma esquizofrenia pós-moderna, que não só reflete a perda de referências relativas ao tempo como ao espaço, coexistentes com a atualidade, e que o cineasta tenta veementemente recuperar, relegando-nos para questões de identidade e memória. Essa situação é perceptível não só em *Lisbon Story*, através da própria personagem de Monroe como, também, está patente em *O Amigo Americano* (1977), *Paris, Texas* (1984), *Asas do Desejo* (1987), *Até o Fim do Mundo* (1991) e *Tão Longe, Tão Perto!* (1993), filmes nos quais o cineasta leva ao extremo a exploração de deslocamentos representativos do pós-modernismo, sejam eles de nível físico, virtual ou estilístico.

Tanto Wenders como Oliveira, não se confinam, portanto, a um cinema comercial, e durante anos transpuseram o carácter reflexivo dos seus pensamentos para as suas imagens, enquanto expressão da própria arte cinematográfica.

“O cinema de Oliveira minimiza os movimentos de câmara, para se concentrar nas variações compositoras do plano, direcionando a sua atenção para o mistério da vida, desconstruído, a partir do olhar do cinema topográfico, legitimando a categoria de arte para o cinema na singularidade do que é colocado diante da câmara”. (ARAÚJO, 2014: 22)

Wenders, ao introduzir Manoel de Oliveira em *Lisbon Story*, não só presta homenagem ao cineasta, como às problemáticas que este nele refere. Esta materialização dá-se através do discurso peculiar que o cineasta tece no filme sobre várias temáticas (fotograma 1), e com as quais podemos estabelecer uma relação profícua com as suas obras. Elas vão desde Deus, à existência humana, à memória como à própria condição da arte cinematográfica, como tradução da continuidade de um legado.



Fotograma 1 - Manoel de Oliveira, tecendo considerações várias em *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994).

“Já não existe, na terra. Mas persiste, em que lugar? Há realmente um lugar próprio para os Santos. Deus existe. O Universo foi criado por Ele. E para que serve o Universo?”

Se os homens, se a humanidade desaparecesse, o universo seria inútil. Ou será que tem ele uma função? A existência do Homem...?

Nós, nós queremos imitar Deus, e por isso há artistas. Os artistas querem recriar o mundo, como se fossem pequenos deuses. E fazem uma série..., um constante repensar sobre a história, sobre a vida, sobre as coisas que se vão passando no mundo, que a gente crê que se passaram, mas porque acreditamos, sim, porque afinal acreditamos na memória. Porque tudo passou. Quem nos garante que isso que imaginamos, que se passou realmente.

A quem devemos perguntar este mundo? Esta suposição então é uma ilusão. A única coisa verdadeira é a memória, mas a memória é uma invenção. No fundo a memória, quer dizer, no cinema, a câmara pode fixar o momento, mas esse momento, mas esse momento já passou.

No fundo, o que temos é um fantasma desse momento. E já não temos a certeza se esse momento existiu, fora da película. Ou a película é uma garantia da existência desse momento? Não sei. Ou disso sei cada vez menos. Vivemos afinal numa dúvida permanente. No entanto, vivemos com os pés na terra, comemos, gozamos a vida”. (Manoel de Oliveira in *Lisbon Story*, 1994).

A reflexão de Oliveira no filme sobre Deus surge como linha de prolongamento das suas inquietações e reflexões assumidas ao longo da sua obra. Ao introduzir Oliveira no plano, Wenders recupera, de alguma forma, a reflexão do próprio cineasta, realizada em *O Meu Caso* (1986) sobre a existência do ser, perante os Homens e Deus. A estrutura puritana da obra de Oliveira deve-se, pois, à sua obsessão pela procura de inquietações inerentes ao Homem, aos seus valores, à busca do amor absoluto, e à própria condição humana. As suas personagens movem-se entre as vontades individuais e a

ostracização social, estabelecendo um debate contínuo entre a condição humana e a criação artística, produzindo riqueza de sentido, valor e expressão no seio de ambiguidade e de não resposta. Este exercício de respiração fílmica, a que o cineasta desafia o espectador, leva-nos a uma outra questão mais profunda no âmago da espiritualidade cinematográfica, e a que Wenders igualmente explora: será o cineasta capaz de filmar a alma humana? E a alma de Lisboa? É aqui que ambos se identificam e reveem, em termos pensamento e praxis cinematográficos.

Ao longo da história do cinema, é reconhecida a Oliveira importância como referência para a construção dos principais traços da identidade da escola portuguesa, com origem nos anos 60 e que se prolonga até à geração de 90, e cuja estética oscila, maioritariamente, entre dois vetores: a preocupação da mitografia nacional e o da questão da autorreflexividade, no que diz respeito aos processos de representação e da ética fílmica.

Recorrendo a Pasolini, o *cinema de poesia* partilha em ambos os cineastas uma ideia central: a questão da imagem enquanto aparência de outra dimensão, metafísica, *i.e.* a imagem enquanto interrogação, ou manifestação mítica, ou imaginário que ilude a representação. No cinema de poesia, por debaixo de um filme corre um outro filme onde “o verdadeiro protagonista é o estilo” (PASOLINI, 2012: 151). Diferentemente do escritor, o cineasta não entra na língua da personagem, uma vez que é ele, o cineasta, a criá-la através do seu olhar.

“(…) enquanto a operação do escritor é uma invenção estética, a do autor de cinema é primeiro linguística e só depois estética, [por não existir uma] «língua institucional do cinema» (...) quando o realizador mergulhar na sua personagem e contar uma história ou representar o mundo através dela, não poderá valer-se desse formidável instrumento diferenciante que a língua é por natureza. A sua operação não pode ser linguística, mas estilística.” (Ibidem: 139, 145, 146).

Há, pois, uma crença total, tão inicial quanto refletida, na capacidade totalizante do cinema para representar a condição humana, culturalmente, assumindo-se como única e última arte apta a arrogar esse sentido voluptuosamente representativo. Essas *imagens solipsistas* definem um certo *cânone* do cinema português que pode ser considerado núcleo da designada escola portuguesa. Há nela implícita uma ideia de visão artística do cinema, não apenas como representação do real, mas assinada enquanto ato de criação, como representação em si, como entidade fenomenológica capaz de gerar uma verdade própria. (AREAL, 2012: 97-130). Verifica-se assim uma tendência na escola portuguesa, que, para além da contundência política, reúne uma série de recursos de fragmentação narrativa, de reflexividade e de teatralidade. O filme *O Meu Nome É* (1978), de Fernando Matos Silva, é já uma reflexão sobre a própria função do cineasta e integra-se na tendência reflexiva, da qual fazem parte ainda os filmes *Perdido por Cem* (1972) e *Oxalá* (1980) de António-Pedro Vasconcelos.

2. Citação Visual Indireta

2.1. Simbolismo

A pertinência dos temas que são abordados por ambos os cineastas é sustentada pela composição longa e sequencial dos planos que constituem o substrato fílmico. Se por um lado, o cinema de Oliveira propõe uma relação significativa com a imagem (Cf. ARAÚJO, 2014), conferindo-lhe assim uma importante dimensão interior, afetiva e conceptualmente relacional, as imagens de Wenders integram igualmente elementos conceptuais, que, por si só, fazem a mediação entre os planos, dispensando, muitas vezes, necessidades compositivas de montagem. Daí a longa duração de planos e o recurso frequente ao plano-sequência. Construída a partir de enquadramentos pertinentes e valores visuais significativos, a imagem assume, na construção tanto do plano oliveiriano como wenderiano, uma elevada carga simbólica. Não é, pois, de estranhar que o cineasta português surja no filme de Wenders, a título de convite, em tom de reflexão à sétima arte e em forma de elogio à mesma, pela convergência do espectro de preocupações. Há

linhas transversais no cinema da representação, da ausência, da metafísica e da reflexão wenderiana que são também explorados desde os primeiros anos da vanguarda da escola portuguesa. Daí, a pertinência da presença de Manoel de Oliveira no filme.

No sentido original da palavra *símbolo*, o cinema, tal como outra forma de significação cultural e social, “reproduz e veicula símbolos, dotados de significado e que com frequência se traduzem em metáforas” (AUMONT & MARIE, 2009: 234). Este sistema de representações, muitas vezes presente de forma mais subtil do que explícita, pode conduzir o espectador na interpretação do substrato fílmico. A evocação simbólica efetuada por ambos os cineastas nas suas obras, em relação às questões da identidade local e portuguesa no cinema são perceptíveis.

Se atentarmos aos filmes *Lisbon Story* e *Aniki-Bóbo* (1942) ambos oferecem um retrato das cidades de Lisboa e do Porto, optando por mostrar os locais pobres das cidades, nomeadamente os subúrbios de Lisboa, e a zona ribeirinha do Porto. No caso de *Lisbon Story* são-nos mostradas ainda algumas ruínas da capital portuguesa, através do olhar das crianças, (fotogramas 2 e 3).



Fotograma 2 - Crianças, no interior do Palácio de Belmonte, em *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994).



Fotograma 3 - Crianças, na zona ribeirinha do Porto em *Aniki-Bóbo* (Manoel de Oliveira, 1942).

Ainda que no caso de Manoel de Oliveira não haja uma intenção assumida, por parte do cineasta, em retratar o Porto através da zona ribeirinha, o facto é que Oliveira escolheu esta parte da cidade para rodar o filme, situando o espectador, através das brincadeiras das crianças, numa das zonas mais típicas e autênticas da cidade. Esta intenção, não poderá ser inocente. A colocação de crianças na *mise-en-scène*, ou o olhar destas sobre a cidade, aportam uma necessidade, por parte dos cineastas, em aproximar a verdade das imagens ao estado de pureza subjacente à arte de fazer cinema. Em *Aniki-Bóbo*, dá-se uma invocação da infância, pelo olho da câmara e que, em Oliveira, se concretiza na década de 40, em pleno contexto II Guerra Mundial, no auge do regime fascista de Salazar, e, por conseguinte, com todos os significados que daí advém. Em *Lisbon Story*, a presença de cinco crianças no filme, sendo uma delas muda, bem como a inocência do seu olhar, trazem uma mensagem subliminar de desejo de aproximação, por parte do cineasta, à autenticidade e candura da realidade.

Por outro lado, a comicidade é também um elemento denunciador de uma estilística narrativa. Se em *Aniki-Bóbo*, o registo é cómico e se aproxima do teatro de revista, também *Lisbon Story* conhece inúmeras peripécias e situações anedóticas. A viagem da personagem Philip Winter é atribulada desde o início e estão sempre a suceder episódios jocosos ao longo da narrativa, v.g. furo no pneu, queda de um pneu ao rio, disposição de coca-cola no motor do carro, avaria no carro, etc. A título de mais um exemplo, a boleia de carroça que é dada a Winter, não deixando de ser igualmente uma situação caricata, é mais um símbolo do Portugal rural e profundo, entre outros, que nos são apresentados durante o filme.

Desde os bairros mais tradicionais, como Alfama, à zona do Tejo, ao Palácio de Belmonte, ao cinema Paris e à periferia, Wenders desvela-nos a cidade como um território de pesquisa e de liberdade à boa maneira do cinema português, que vê na sétima arte, a possibilidade atingir a verdade através das imagens. Em vez de explorar, de forma espectável a Lisboa turística, composta e marcada, dado que o filme foi encomendado ao cineasta no âmbito de Lisboa 1994 Capital Europeia da Cultura, o cineasta prefere revelar ao espectador as suas memórias, as suas ruínas, a sua verdade.

No entanto, existem outros filmes, anteriores a este, que também assumiram a cidade de Lisboa como personagem. De certo modo, podemos estabelecer um paralelismo com eles, na forma como o cineasta também abordou a cidade de Lisboa, atribuindo-lhe identidade. Recordemos: em *Os Verdes Anos* (1963), Paulo Rocha opta por representar a cidade de Lisboa, tendo como pano de fundo as redondezas do café Vává, nas imediações da Avenida de Roma, à data um dos locais frequentados pelo grupo de cineastas do novo cinema; no filme *Belarmino* (1964), Fernando Lopes mostra-nos a história de um antigo campeão de boxe de origens humildes, nutrido de memórias e de nostalgia pelos momentos de glória logrados, mas que o capital explorou, deambulando pelas ruas de Lisboa, a cidade que lhe dá a vida a ganhar como engraxador e a pintar fotografias; em *A Cidade Branca* (1983), Alain Tanner reflete, uma vez mais na filmografia do cineasta, sobre a solidão e a inconstância do Homem, centrando-se na história de um mecânico de

navios, um ser errante por natureza, que se perde nas velhas ruas da zona ribeirinha de Lisboa, em prol de um incongruente caso de amor com uma rapariga de igual alma itinerante. Um envolvente e sensível drama sentimental, onde Lisboa, a cidade branca, se manifesta mais como personagem do que como décor dramático; em *Recordações da Casa Amarela* (1989), João César Monteiro confia-nos a Lisboa de 1989, através de um indivíduo de meia-idade, um pobre diabo, que vive no quarto de uma pensão barata na zona velha e ribeirinha da cidade.

2.2. Plasticidade

Em *Lisbon Story*, o conceito de *plasticidade* existe e materializa-se quer ao nível da forma quer do nível do discurso. As normas estéticas reveladoras de um estilo próprio, tanto em Oliveira como em Wenders, substancializam-se em torno de elementos visuais ou sonoros, extrapolando significado para uma dimensão plástica nos seus filmes.

À semelhança da obra de Oliveira, a filmografia wenderiana apresenta, em determinados momentos, um carácter plástico. Derivado do grego, o termo “plástico”, cujo significado é “modelar”, é usado desde o início do séc. XIX para qualificar as artes que visam elaborar as formas visuais. Ou seja, a imagem pensa-se em termos de composição, quanto à superfície, cor, elementos gráficos, formas, etc. (AUMONT & MARIE, 2009: 198-199). Apesar de ser essa relação ser mais natural entre a pintura e a fotografia, o valor plástico de obra também subsiste no cinema, sempre que um filme invoca uma intenção ou referência à pintura, seja ele, por exemplo, efetuado pela utilização de cor, formas, enquadramento ou cenografia. Muitas vezes a plasticidade é um conceito que não se circunscreve à direção de arte ou até à direção de atores, mas amplia-se à dimensão sonora do filme, quer através da música ou da montagem.

Em termos de composição de imagem, há como que um pensamento todo ele articulado, com uma linguagem própria, cuja invocação é laborada em termos de valorização plástica. Em termos de contrastes, este tipo de técnica é visível sobretudo no cinema mudo, e que está bem patente em filmes

como *A paixão de Joana d'Arc* (1928), de Carl Dreyer ou *Que Viva México* (1932), de Sergei Eisenstein. No que respeita o enquadramento ou a cor, a *plasticidade* é facilmente identificável na filmografia wenderiana, à semelhança dos filmes Jean-Luc Godard, ou de Michelangelo Antonioni, entre outros. O filme *Paris, Texas* é disso um claro exemplo. Ao longo dos planos dos seus filmes observa-se um horizonte, uma linha no fundo do quadro que garante a perspetiva. A maioria dos filmes de Wenders observa uma forma de olhar e de compreender o espaço na sua totalidade, à semelhança de uma pintura, como se não houvesse fora-de-campo.

Tanto em Wenders como em Oliveira, o termo *plasticidade* vai mais além e concretiza-se numa relação de apropriação e interdiscursividade, em que as imagens revelam um processo de depuração para o qual concorrem outras artes, como a pintura, da literatura, ou até mesmo da música, e da metalinguagem ou meta-cinema, em que o cineasta coloca o filme a dialogar com a própria arte cinematográfica.

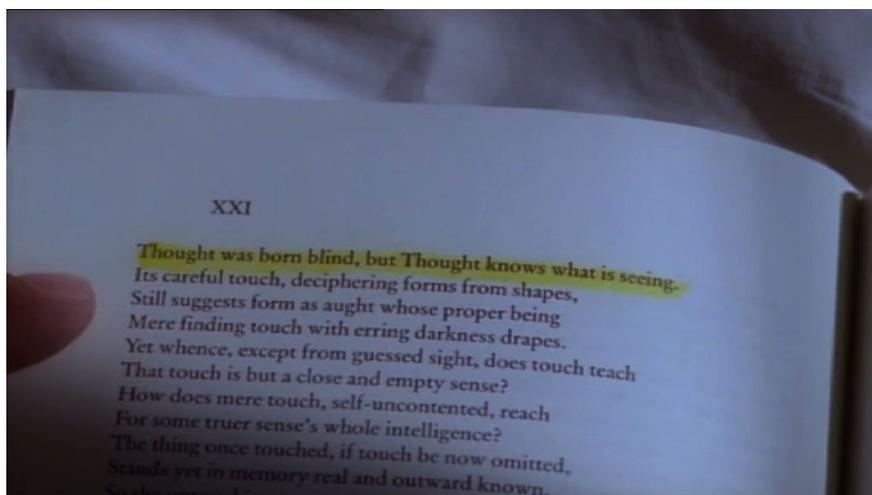
Apesar da vertente intelectual e hermética muitas vezes associada à sua obra, Oliveira afirmou diversas vezes que o realizador que mais profundamente amou terá sido aquele que porventura mais sucesso comercial e popular teve em toda a história do cinema: Charlie Chaplin. Tendo visto na época toda a obra de Charlot, que arrancou em 1914, não terá sido por acaso que, na participação que faz em *Lisbon Story*, Oliveira imita precisamente o pequeno vagabundo (fotogramas 4 e 5). Esta é uma homenagem de Oliveira ao cinema de Chaplin bem como ao cinema mudo, reforçado pelos diversos *gags* visuais que decorrem em vários momentos de *Lisbon Story* como forma de corte de planos.



Fotogramas 4 e 5 - Manoel de Oliveira com aparência *Charlot em Lisbon Story* de (Wim Wenders, 1994).

Ambos os cineastas relevam, com frequência, citações a apropriação dos universos da literatura, da música, ou de outras artes. “A obra de oliveira recebe contributos de várias expressões artísticas, substancializando-se uma cumplicidade do cineasta com as outras artes, e afirmando assim o carácter híbrido da sua composição cinematográfica.” (ARAÚJO, 2014: 15). A construção fílmica de Oliveira destila várias dimensões expressivas, que vão desde a pintura, ao som, à palavra ou ao teatro, mas a relação que exerce relação com a palavra literária é um elemento preponderante no seio do seu universo criativo.

Enquanto em Wenders podemos ver essas materializações de forma direta, como por exemplo em *Lisbon Story* através da apresentação de livros de Fernando Pessoa, Oliveira dá-nos a materialidade da palavra de uma forma mais indireta, e talvez mais impercetível para o seu leitor visual. Frequentemente, a invocação ao universo literário surge na obra oliveiriana através dos diálogos, ou do próprio efeito teatral.



Fotograma 6 - Soneto XXI de Fernando Pessoa em *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994).



Fotograma 7 - Carta de Camilo Castelo Branco em *O Dia do Desespero* (Manoel de Oliveira, 1992).

Ao longo do filme, Wenders chama a nossa atenção para a poesia de Fernando Pessoa, em diversos momentos. O fotograma 6, a título de exemplo, mostra-nos, de forma explícita, o soneto XXI, *Thought was born blind, but Thought knows what is seeing* [*O Pensamento nasceu cego, mas o Pensamento sabe o que está a ver*²], da coleção 35 sonetos de poesia inglesa, publicada originalmente em 1918, apontando para a intemporalidade da obra e para a sua dimensão simbólica, cuja importância para a reflexão sobre a identidade está presente ao longo do filme, não só na representação cinematográfica que o cineasta constrói da cidade de Lisboa, como na própria personagem de Friedrich Monroe. Os 35 *Sonetos* de Fernando Pessoa são uma obra que se move pelo paradoxo e que reflete, em larga medida, as diferentes considerações metafísicas do poeta, em relação à realidade, e onde são trabalhados conceitos como o livre-arbítrio, a oposição entre a essência e a aparência, entre outros. De certa forma, em *Lisbon Story*, Monroe personifica essa reflexão.

2. Tradução nossa. Na versão bilingue, Pessoa, F. (s/d). *35 Sonnets, Poemas Ingleses*, Lisboa: Ática, Jorge de Sena apresenta a seguinte tradução: “Pensar cego nasceu, mas sabe o que é ver”.

Já Oliveira, por exemplo, em *O Dia do Desespero* (1992), recorre a Camilo Castelo Branco para expressar o seu interesse não só num dos maiores vultos da literatura portuguesa, como nas questões do existencialismo. O cineasta percorre os últimos dias do escritor português, a partir de um conjunto de cartas escritas por Camilo (fotograma 7), já no limite da sua atormentada existência. A maioria das cartas são dirigidas à sua filha Bernardina Amélia, fruto de uma relação intempestiva que conduziu Camilo à prisão, para recriar os seus últimos dias na companhia de Ana Augusta Plácido. Camilo afunda-se sem remissão num conflito íntimo, assumindo a condição pessoaana de *um drama em gente*. Mas o universo oliveiriano manifesta igualmente plasticidade ao nível da literatura em outras. Em *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), o cineasta encena a violenta dimensão fúnebre do erotismo, exponenciando o texto de uma peça do escritor José Régio. No filme *Amor de Perdição* (1979), é proposto ao espectador um exercício de distinta ousadia na relação com a escrita de Camilo Castelo Branco, sendo o texto lido na íntegra em voz *over* (i.e. em sobreposição à imagem) por várias personagens. O filme *Francisca* (1981) consiste numa adaptação de um romance de Agustina Bessa-Luís, *Fanny Owen*, que encerra a dimensão de uma tragédia romântica, rasgada por um tom ironia simultaneamente subtil e sarcástica. Em *O Meu Caso* (1986), Oliveira regressa à esfera de José Régio e na *Divina Comédia* (1991), a par das invocações a textos bíblicos, ou a obras como *Crime e Castigo* e *Os Irmãos Karamazov* de Fiódor Dostoiévski, ou ainda *O Anticristo* de Friedrich Nietzsche, retoma o *universo* literário de Régio, com a obra *A Salvação do Mundo*.

No que respeita o universo plástico musical legitimado em *Lisbon Story*, facilmente reconhecemos que a música adota, no filme, forma própria de personagem. A paisagem sonora que nos é dada a conhecer por Wenders, não é apenas composta pelos sons exteriores recolhidos por Philip Winter nas ambiências da cidade, mas também pelos sons de interior, que por ele são recriados, enquanto engenheiro de som, e pela música tocada ao vivo pelos Madreus, no interior do Palácio de Belmonte, enquanto expressão

da alma portuguesa, como podemos testemunhar no fotograma 8. Como já foi aludido, Teresa Salgueiro, a vocalista dos Madredeus, assoma no filme como ela própria, bem como os restantes elementos do grupo.



Fotograma 8 - Teresa Salgueiro em *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994).



Fotograma 9 - Maria João Pires em *A Divina Comédia* (Manoel de Oliveira, 1991).

No filme *A Divina Comédia* (1991), de Manoel de Oliveira, podemos ver a pianista Maria João Pires, que interpreta no filme o papel de Marta e que surge a tocar uma melodia ao piano (fotograma 9), representando também a própria música, à semelhança dos Madredeus em *Lisbon Story*, uma personagem, só que neste caso o *artista*. Ao escolher a pianista para o papel de Marta, Oliveira revela uma “pretensão de articular o discurso da natureza da arte com o diálogo entre o filósofo e o profeta”, que vemos no filme. A personagem é o ponto de mediação entre a arte a representação do artista e, como tal, o elemento fundamental no relacionamento entre o humano e o divino (CUNHA, 2008: 171).

Em *Lisbon Story*, o lado artístico e reflexivo do próprio cineasta está representado na figura de Monroe e nas suas deambulações por Lisboa à procura da imagem perfeita. A linguagem audiovisual empregada por Wenders oferece-nos uma reflexão sobre a sétima arte, através dos elementos que são operados no filme. Desde *gags* visuais, à utilização da película (fotograma 10), à alternância em determinados momentos entre a utilização da cor e do sépia ou à recriação artesanal de som, o cineasta procura, de diversas formas apontar para a importância do centenário do nascimento cinema ao longo do filme.

In suma, em *Lisbon Story*, a alusão ao cinematógrafo dá-se através de citações no filme a outros filmes, recorrendo à metalinguagem, nomeadamente através da câmara de madeira utilizada por Monroe, tipo *Bastie*, (fotograma 11), semelhante à de Buster Keaton em *O Homem da Manivela* (1928) e à citação no final num diálogo de Monroe ao filme *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), de Dziga Vertov.



Fotograma 10 - Projetor de película em *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994).



Fotograma 11 - Câmara de filmar em madeira em *Lisbon Story* (Wim Wenders, 1994).

A referência a Manoel de Oliveira, em *Lisbon Story* assume um tom elogioso pelo contributo estilístico operado no plano oliveiriano, ao nível da *reflexividade, simbolismo e plasticidade*, igualmente presentes na linguagem wenderiana.

Referências bibliográficas

- ALVES COSTA, H. (1978). *Breve História do Cinema Português: 1896-1962*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- ARAÚJO, N. (org.) (2014). *Manoel de Oliveira. Análise Estética de uma Matriz Cinematográfica*. Lisboa: Edições 70.
- AREAL, L. (2012). “Estética da escola portuguesa de cinema: contributos para uma definição”, in Lopes, F. (org.). *Cinema em Português: IV Jornadas*. Covilhã: Livros LabCom, 97-130.
- AUMONT, J. & MARIE, M. (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- CUNHA, P. (2008). “A comédia humana segundo Manoel de Oliveira”, in *Estudos do Séc. XX*, 8: 161-178.
- PARSI, J. (2002). *Manoel de Oliveira - Cinéaste portugais XX siècle*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Délégation en France.
- PASOLINI, P. (1982). *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- PESSOA, F. (s/d.). *35 Sonnets, Poemas Ingleses*. Lisboa: Ática.

APONTAMENTOS SOBRE A CATEGORIA ESTÉTICA DO RETRATO. OS CASOS DE FRANCIS BACON E PEDRO COSTA

Diogo Nóbrega¹

Resumo

Este ensaio visa circunscrever o estatuto filosófico do retrato no espectro da experiência artística contemporânea. O argumento desenvolve-se em três momentos. 1º desenharemos uma arqueologia breve do conceito, desvelando no seu espaço etimológico a tensão ou dialética que desde sempre o acompanha, promovendo, simultaneamente, a apresentação e o recuo da figura humana que nele se inscreve (NANCY, 2014); 2º tomando como escopo o tríptico Study for Three Heads (1962), de Francis Bacon, analisaremos a assunção do retrato enquanto dispositivo que ilide e abole a possibilidade de um sujeito retratado, i.e, de uma figura (corpo) estável e auto-reiterada. A partir de uma problematização da composição estética enquanto captura de forças (DELEUZE, 2011; GIL, 2005), acompanharemos a sucessão de factores que nos permitem discernir em tal figura uma vocação propriamente figural (LYOTARD, 2011), não re-presentativa; 3º examinaremos as condições de reversibilidade dos pressupostos estéticos de Bacon no espaço cinematográfico de Pedro Costa. Para tal, tomaremos como exemplo o plano inaugural do filme Ossos (1997), formalmente um retrato, nele descobrindo

1. Diogo Nóbrega é investigador bolsheiro de doutoramento pela FCT no programa doutoral em Estudos Artísticos - Arte e Mediações da FCSH.UNL.

as condições de uma ruptura com paradigmas perceptivos que nos prometem, no âmbito de um cinema popular/comercial, uma figura ideal, unívoca e transparente.

Palavras-Chave: Rosto. Retrato. Força. Devir. Francis Bacon. Pedro Costa.

Le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence.

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*.

1. Retratar, Retrair – Etimologia e espaço semântico do retrato

Começemos por enquadrar, sumariamente, o estatuto etimológico do conceito. No espectro das línguas oriundas do latim, o italiano *ritratto* preserva uma especial complexidade semântica. A expressão italiana encerra uma dupla significação: re-presentação de uma pessoa, particularmente do seu rosto, cujo eco se prolonga, modalizado, numa miríade de idiomas (*Retrato*, *Portrait*, *Porträt*), e “recuo” ou “retirada” (tirare indietro), vale dizer, desaparecimento, desaparecimento como efeito ou propriedade do retrato.

O conceito designa, então, não apenas a apresentação imitativa, mimética de um modelo ou original, o sentido de produção de semelhança com que vulgarmente o acolhemos, por exemplo em português, mas também, precisamente, a desaparecimento do outro no contexto da sua própria re-presentação, do seu próprio retrato.

Dir-se-ia que uma estrutura conceptual de tipo propriamente dialético – no sentido benjaminiano de movimento indecível, infinito - parece enformar o conceito desde sempre, obrigando-nos a considerar a sua força teórica intrínseca de acordo com um duplo enfoque ou movimento. Por um lado, o retrato configura, de um modo geral, um processo/gestualidade que destaca ou imprime os traços distintivos de um rosto. Não será despidendo referir, nesta matéria, que um vocábulo vizinho como *effigie* (do latim *effigies*) procede da mesma raiz (“fig-”) que os termos *ingere* (modelar) e *fictor* (modelador, escultor), sendo, deste modo, possível vislumbrar uma ligação

original/originária entre retrato e matéria, retrato e forma plástica, mas, também, entre retrato e fazer manual. O conceito aproxima-se, a este nível, de uma operação de *mise en présence*, logo, necessariamente, de substituição do modelo pela imagem. “Não lhe falta senão falar”, diz-se. Por outro lado, devemos igualmente considerar, neste processo, a excisão do traço ou contorno, o seu deslocamento para um fora do modelo a re-presentar. Com efeito, o italiano *ritratto* reteve a composição do latim *trahere*, *traciare*, i.e, tirar ou trazer, traçar. O prefixo “re” indica, exatamente, o deslocamento a que nos referimos. Aqui, o problema parece ser o da pura reprodução ou semelhança, *mimesis* (do grego *mimesis*, “imitação”), confundindo-se a análise com um exercício comparativo.

O lugar do retrato no âmbito de uma filosofia da arte, constrói-se, portanto, considerando a tensão ou intervalo permanente em que ele se elabora e sustenta entre um traço ou materialidade objectual, autónoma, e a fabricação de semelhança, ou seja, entre presença e re-presentação.

Neste matéria, é da maior relevância evocar a intervenção de Jean-Luc Nancy (2014: 18):

“Dans le portrait, dans son portrait – dans son “propre” portrait (expression on ne peut plus ambiguë – l’autre se retire. Il se retire en se montrant, il fait retraite au sein de sa manifestation même. (...) il est retiré dans sont alterité. Mais ce retrait révèle le mystère de cette altérité: il ne le dévoile pas, il révèle au contraire qu’il s’agit d’un mystère – et que sans doute il n’est pas question de le dissiper.”

Segundo Nancy, o retrato funcionaria, então, como uma espécie de dispositivo de aproximação ao segredo do outro retratado ou, na terminologia do autor, de aproximação ao mistério que o atravessa e define, i.e, o mistério da sua própria alteridade. Não estamos muito longe, por exemplo, da intuição filosófica de José Gil quando escreve, “Um retrato é sempre uma multidão” (1999: 17), ou, ainda, da poesia de Álvaro Lapa: “Num rosto/ aparece/ outro/ rosto” (1994: 73). O argumento de Nancy faz perigar uma certa ideia de retrato como forma de reconhecimento da identidade ou si-mesmo arquetí-

pico, originário de um sujeito. Efectivamente, o si-mesmo categorial, como eventual emanção/percepção objetiva, re-presentável, esgueira-se, neste contexto. O retrato não parece poder senão fixar uma percepção flutuante, acêntrica, o puro movimento de heterogénesse de um “si” necessariamente comprometido, “alterado”. Todo o trabalho teórico à volta do conceito deverá, então, considerar não apenas o desaparecimento do outro retratado no contexto da sua própria re-presentação, mas, de modo mais preciso, o desaparecimento de um em-si do sujeito.

O entendimento clássico do retrato, o seu sentido histórico comum de re-presentação do humano, ou do rosto humano, supõe, precisamente, um em-si do sujeito, ou seja, a presentificação de uma identidade ou ipseidade estrita, autêntica e insubstituível. Toda uma ontologia do ser singular parece intervir como endocondição de um tal regime da imagem, facto que se torna explícito, por exemplo, se nos propusermos inventariar as opções terminológicas com que, historicamente, se ajustou o problema do retrato. A este nível, a escolha favoreceu sempre um conjunto de noções problemáticas, como sejam as de “alma”, “personalidade”, “natureza”, “substância”, entre outras modalizações de uma coorte infinita que se dirige a uma coesão interior, essencial do sujeito que o retrato inscreveria.

Na verdade, trata-se de um contexto ainda bastante presente nos discursos sobre arte contemporânea. Vejam-se os casos da linguista e investigadora Maria Augusta Babo, que nos propõe o retrato como dispositivo que “convoca a interioridade do sujeito, produzindo a sua identidade” (2003: 97); ou do filósofo alemão Bart Verschaffel, consignando a um “eu profundo, oculto” a finalidade do retrato (2008).

Neste ponto do percurso convirá abordar, directamente, a problemática do sujeito. Face à extensão do dossier filosófico concernente a uma questão tão esmagadora quanto esta, contentemo-nos com assinalar, porventura, o seu mais radical contexto problemático no espectro arte contemporânea. Reencontramos, assim, Julia Kristeva, cuja obra se opõe, abertamente, a modelos de pensamento que compreendam o sujeito como instância ou uni-

dade ideal, anterior e possibilitante relativamente aos modos de um corpo, uma existência: *“le sujet unaire n’est qu’un moment, une phase d’arrête, disons une stase, excédée par le mouvement et menacée par lui”* (1977: 68). Em contrapartida, a proposta teórica de Kristeva sugere que se discutam formas e estruturas dinâmicas, processos, ou, rigorosamente, que se discuta o sujeito como processo (*“le sujet en procès”*), i.e, como possibilidade infinita, pura forma em devir.

A mudança sensível de paradigma que a paisagem conceptual de Kristeva consigna, no plano de uma teoria do sujeito, obriga-nos, necessariamente, a reconsiderar a figura que no retrato tem lugar, segundo a dimensão incoativa e morfogenética que doravante a atravessa, conferindo-lhe dinâmica e intensidade. O gesto crítico correspondente consistirá, assim, em falar de uma figura instável, sem eixo de referência central e invariante na sua relação com o mundo, pensada sobre referência à cisão rítmica que a sustenta entre a aproximação e o recuo, o visível e o invisível.

A este nível, o conceito de “figural”, forjado por Jean-François Lyotard em *Discours, Figure* (1971), parece circunscrever, de certo modo, a tensão ou quiasma de que nos pretendemos aproximar, ajustando problemáticamente a presença necessária de uma dimensão de invisibilidade essencial e constitutiva do visível. Nesta matéria, o dinamismo a que Lyotard procura dar forma conceptual não se baseia na trivial oposição entre o visível e o invisível, mas no contágio recíproco que entre eles se estabelece. O axioma do filósofo é o seguinte: o invisível é inerente ao visível, designadamente no que este encerra de figurativo, como elemento que produz a sua figurabilidade. No plano de uma teoria da figura, não se trata, portanto, de formular qualquer tipo de oposição a um regime figurativo, mas de nele perceber uma perturbação ou espessura, um inconsciente (LYOTARD, 2002).

A partir daqui, o acto reflexivo conforme a um pensamento desta natureza deverá considerar a figura como uma espécie de fenómeno de fronteira, nem visível, nem invisível, mas “entre-mundos”, como propôs o investigador David Rodowick na análise que empreendeu a propósito do figural lyotar-

diano (2001). O espaço conceptual do filósofo francês agência, portanto, uma espécie de presença/ausência, cujo modelo se deverá buscar numa relação de tipo desaparecimento-regresso (“*fort-da*”), tal como prescrita pela psicanálise . Através do figural de Lyotard começa, então, a compreender-se a natureza propriamente dialética, ambivalente, o ser-aí essencialmente transgressivo da figura que o retrato inscreve e dá a ver, face a modelos interpretativos que a pretendam fixar.

2. Francis Bacon - da imanência como possibilidade plástica

A fecundidade teórica do figural, hostil a qualquer tentativa de encarceramento, permite-nos conjugar o conceito ao infinito, franqueando, inclusivamente, qualquer tipo de dependência face a modelos e estruturas da psicanálise. De facto, o texto fundador de Lyotard encontrou o seu paradigma no sonho, no desejo e no inconsciente freudianos, cuja dinâmica pulsional, disruptiva, define um espaço original/originário que se não estrutura como linguagem (logos), mas como campo de forças . Nesta matéria, Gilles Deleuze oferece-nos, em contrapartida, uma releitura particularmente original, redesenhando o conceito em termos de corpo, sensação e devir.

No seminal *Francis Bacon/ Logique de la Sensation*, de 1981, Deleuze introduz pela primeira vez o conceito de figural na sua obra. O filósofo servir-se-á do conceito para autonomizar a figura que ele próprio discerne no trabalho de Bacon, face a um regime representativo (narrativo, ilustrativo, figurativo..) da imagem pictural. No cerne ou movimento de tal figura, Deleuze desvela, porém, não já a potência transgressiva do desejo, mas a da sensação e do afecto, da pura força vital.

O esquema deleuziano encontra, exactamente, no conceito de força o agente propriamente dialético que lhe permitirá problematizar a articulação entre uma visibilidade e uma invisibilidade da figura. Recuperemos a tese original do autor:

“Em arte não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas sim de captar forças. (...) É exactamente o que significa a fórmula célebre de Klee: “Não se trata de dar o visível, mas de tornar visível”. A tarefa da pintura define-se como tentativa de tornar visíveis forças que o não são.” (DELEUZE, 2011: 111).

Dir-se-á então que, de acordo com o filósofo, em pintura como nas outras artes, trata-se de declinar qualquer tipo de consignação referencial dos seus objectos, i.e, de inviabilizar uma lógica ou esquema de carácter representativo, mimético face às formas existentes do real e da história da arte. Inversamente, Deleuze observa e distingue uma espécie de latência do visível como carácter e destino da produção artística, um desvio ou ruptura propriamente figurativa que lhe caberia captar, ou melhor, “tornar visível”.

Nestas condições, poder-se-á inferir que o artista devém um operador no plano de uma etiologia estritamente imanente. A sua actividade e pesquisa confundem-se com um diagnóstico rigoroso, exaustivo de forças que se agitam, precisamente, num plano imanente do visível.

No âmbito específico da obra pictórica de Bacon, Deleuze poderá, então, propor uma espessura propriamente energética, referida a forças que investem a figura sob a forma de uma desfiguração. Ora, o território de fixação semântica e filosófica de tal figura reenvia, na análise deleuziana, para o domínio corporal. “Desde o início – lê-se, explicitamente – a Figura é o corpo” (2011: 53). As forças que o filósofo designa neste contexto são, então, forças físicas que se distinguem umas das outras na medida em que deformam e desfiguram diferentemente os corpos sobre os quais se exercem, comprimindo-os ou distendendo-os.

Assim considerada, a economia visual do pintor irlandês permite-nos, portanto, especializar o problema de uma latência do visível, finalmente circunscrito, segundo Deleuze, ao domínio das forças que atravessam e de-

signam um plano imanente do corpo humano. Face ao problema central da figura que Bacon dá a ver, dir-se-á, então, que ela ocupa o intervalo sensível entre o corpo existente, empírico e as forças que o afetam. Ora, a esse intervalo em que duas dimensões se articulam e contaminam no corpo, Deleuze chamará sensação. Assim, a figura que surge, finalmente, inscrita na tela, não é nem uma mera re-presentação do visível (figuração), nem uma plano puramente matricial ou imanente do humano (abstração), mas a coordenada precisa em que ambos os domínios se encontram. “O que está pintado dentro quadro é o corpo – escreve Deleuze – não na medida em que é representado como objecto, mas na medida em que é vivido como experienciando uma determinada sensação” (2011: 80). Pode, deste modo, dizer-se que a figura conserva um carácter sintético, afirmando o corpo como momento ou realidade rítmica, figural.

Deleuze encontrará o gérmen do seu pensamento neste matéria na noção de “corpo sem órgãos” (CsO), de Antonin Artaud, situando o movimento e apresentação da figura de Bacon num estado corporal anterior à representação orgânica. Deste modo, o filósofo sublinha a ausência radical de organismo, i.e, de uma estirpe particular de dispositivos (ânus, esófago, estômago..) que regulam e encarceram a “vida” do corpo. De acordo com Deleuze, existe uma realidade energética e intensiva que, no corpo, não determina dados representacionais, mas variações alotrópicas, devires. A figura-corpo de Bacon, apresentará apenas, neste contexto, limiares ou níveis, eixos e vectores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas, assumindo um carácter excessivo e espasmódico que rompe a actividade orgânica.

Em tais prerrogativas, pode, sobretudo, reconhecer-se o embrião de uma rigorosa crítica do sujeito, para a compreensão da qual, no entanto, convirá retomar e decompor, um pouco mais completamente, o conceito de sensação. Ora, no esquema deleuziano, uma sensação não é um sentimento, i.e, não está na dependência dos esquemas privados de um sujeito particular,

nem submetida, portanto, à deglutição ou diluição apropriativa no âmbito do já-sentido. Em contrapartida, a sensação designa, na ordem do experimentar e do sentir, aquilo que excede a afirmação do sujeito enquanto vida sentimental constituída, enquanto sentimentalidade adquirida, orgânica. Torna-se, então, claro, a partir daqui, que a uma lógica da sensação deverá corresponder, necessariamente, uma lógica do “devir outro” do sujeito, inibindo, portanto, o papel cristalizador de uma entidade constituída de modo estável e auto-reiterado, para, de outro modo, aceitar as múltiplas formas de transformação/desfiguração que a sensação desencadeia.



Figura 1 - *Study for Three Heads*, Francis Bacon.

Veja-se o exemplo do tríptico *Study for Three Heads* (fig. 1), de 1962. Dir-se-ia que o autor se esforça por mobilizar um dispositivo que obste uma certa nitidez/transparência da figura, do rosto humano, mas também do organismo, ou antes, de uma dada organização da face. De facto, o rosto perdeu os seus dados probabilísticos ao ser submetido a um arsenal de procedimentos muito concretos, de marcas livres a escovagens, que convergem para esse fim. A conseqüente agitação que deforma a figura, a dilatação das narinas, o prolongamento da boca, funcionam como zonas do organismo neutralizadas, libertando o rosto de uma representação orgânica.

Bacon parece captar feixes distintos de forças não visíveis que sobrevêm, finalmente, investindo a figura segundo os mais variados ângulos. Nestas condições, um plano propriamente imanente parece conquistar uma possibilidade plástica, confundindo-se a actividade do artista com uma detecção aplicada de fluxos energéticos que desorganizam o rosto, dele permitindo, apenas, uma percepção instável e flutuante. O rosto (rostos..) parece, então, funcionar como superfície onde preferencialmente se inscreve e actualiza o poder de um múltiplo devir do sujeito, conformando, justamente, a sua apresentação pelo retrato um dispositivo privilegiado de criação de multiplicidades.

Ao localizar o seu projecto como retratista no intervalo sensível, figural entre o visível e o invisível do rosto, i.e, entre as suas coordenadas figurativas e a latência energética que as desfaz, Bacon reinventa a arte do retrato como captura não já de um sujeito ou absoluto, mas de uma figura disponível, agora, para o infinito como forma que o retrato reivindica.

3. Pedro Costa – para um corpo sem imagem

Nos termos em que se conjuga na obra de Bacon, a problemática da figura encontra, na poética de Pedro Costa, um locus privilegiado de reversibilidade e expansão das suas mais elementares prerrogativas. Dir-se-á, desde logo, que, num e noutro caso, a visão do espectador colide com o inelutável volume dos corpos humanos fixados como estrutura primeira de todo o conhecimento e visibilidade. Também para Costa, o corpo é a figura. A partir daqui, interessar-nos-á, sobretudo, formalizar o quadro geral de acordo com o qual o corpo, neste contexto, deverá ser pensado. A esse título, tomaremos como escopo o plano inicial de *Ossos* (fig. 2), de 1997, por nele se condensar, exemplarmente, o essencial do pensamento do cineasta nesta matéria.



Fig. 2 – Ossos, Pedro Costa

De um ponto de vista morfológico, dir-se-ia tratar-se não apenas de um plano-sequência fixo mas, numa gramática simultaneamente mais abrangente e precisa, de um retrato. Começemos por distinguir dois momentos na sua percepção: 1º) o reconhecimento da figura de uma jovem com características visíveis determinadas: cabelos negros, lisos, rosto alongado, camisola negra, etc.; 2º) o impacto concomitante de algo que poderíamos designar por “excesso de presença”, ou seja, uma presença que excede o conjunto visível: não é apenas um jovem que está ali, mas o enigma que a ultrapassa e que parece habitá-la do interior, devendo acrescer as características que anteriormente enumeramos de uma substância perceptiva singular.

A ideia de um excesso do visível deve merecer toda a nossa atenção crítica. Versando sobre a obra de Bacon, verificamos que o visível, ou melhor, o corpo, o rosto visível se deixa envolver e perturbar por um regime particular do invisível. Verificamos, também, que esse regime reenvia para uma imanência energética, referida a forças que, na poética do pintor, investem a figura sob a forma de uma desfiguração. Ora, algo de semelhante parece ter lugar no espaço fílmico de Pedro Costa. Tal como Bacon, o cineasta situa

o seu projecto no intervalo ou fractura entre a figura visível e as forças que a afectam, ainda que estas refluem de outro modo na visibilidade da figura. Com efeito, em Costa não existe desfiguração, mas um processo ou procedimento inteiramente distinto que será necessário, doravante, circunscrever.

No decurso do plano em apreço, vemos como a cada situação ou postura corporal parece corresponder um estado particular do corpo, de tal forma que somos impedidos de indicar, por hipótese, uma “percepção pura” ou “objectiva” do corpo, como se houvesse um “objecto corpo” e não, como na verdade se constata, um corpo sempre diferente daquilo que é, um “de- vir outro” do corpo. De facto, não existe uma situação rígida e estável do corpo, um em-si original, mas apenas um devir como vector permanente da vida do corpo: “o corpus inesgotável dos traços de um corpo” (NANCY, 2000: 47). Nestas condições, não há repouso, mas sempre um infinito de ínfimos movimentos que impedem a determinação de uma forma e de um estado corporal fixos. “O corpo – explicita José Gil (2005: 294) – deve ser definido como um complexo de possíveis”, apresentando-se como superfície onde um não-inscrito se “esboça”, um não manifesto que tem influência, exactamente por isso, na sua visibilidade. Ora, esse “espaço-tempo da não inscrição” designa, como vimos, uma espessura imanente, um circuito de forças que se inscrevem no corpo, particularmente no rosto, como linhas ou contornos que se agravam, abrindo, por hipótese, espasmos, contorções ou desdobramentos como possíveis em nós.

Neste ponto do percurso, perguntar-se-ia, oportunamente, de que instrumento de análise nos poderemos servir de modo a pensar o intervalo específico entre a visibilidade do corpo e o não-inscrito que a afecta? A este título, José Gil proporá, retomando proposições que Leibniz havia formulado no século XVIII, o conceito de “pequenas percepções”, ou seja, de “sensações mínimas”, “infinitesimais”, que esgrimem e dão a ver formas de forças (GIL, 2005), permitindo-nos situar a esse nível a experiência que o plano em análise nos oferece.

Observamos, de facto, como a figura avança e recua, piscando os olhos, rebatendo o corpo, a cabeça contra a parede. Dir-se-ia que o corpo é vivido em estado nascente, animado do interior, como se um movimento de libertação de forças se efetivasse sobre a carne, incarnasse sobre o visível do corpo, vivificando-o com a sua própria intensidade, indicando – e é isso a intensificação – o movimento e vibração exata dos braços e das pernas, dos lábios e do olhar. Costa ensaiou uma aproximação ao problema quando, no decurso de uma entrevista, referiu: “a pequena dúvida nos olhos, aquele leve tremor dos dedos (...) todos os dias tinha à minha frente uma realidade que me levava mais longe do que a mera superfície que se cola aos olhos e à lente” (COSTA, 2011: 29). O discurso informal do cineasta, parece indicar, de facto, o carácter da figura que o seu cinema penetra e dá a ver, nos moldes em que a vimos abordando. O autor não apenas distingue, na figura, uma vocação propriamente figurativa, i.e, a articulação de uma superfície trivial/constituída com uma distância ou vazio que nela se torna presente como uma certa ausência, por assim o afirmar, como identifica a natureza energética do intervalo em que ambas as dimensões se entrecruzam, sugerindo vibrações nos dedos e no olhar, percepções ínfimas que designam o encontro, a coordenada específica em que um feixe invisível de forças investiu a visibilidade da figura.

Que corpo nos apresenta, então, Pedro Costa? Que corpo surge, finalmente, filmado, inscrito nesse plano primeiro de “Ossos”? Pareceria oportuno pensar o corpo, neste contexto, sob referência a um CsO, tal como anteriormente o definimos, no âmbito da obra de Bacon, sobretudo se considerarmos que a figura se engendra e exerce, neste cinema, para lá de um regime narrativo, re-presentacional. De facto, o corpo nunca se dá enquanto tal, nunca se dá como esse último ponto de transcendência em que o cinema e o pensamento o poderiam agarrar em pleno voo, fazendo dele um arquétipo, um organismo, um ideal de corpo. Em contrapartida, dir-se-ia que o corpo determina um processo que o difere sempre e o põe em conflito com um devir inapeável, podendo falar-se, designadamente, não já de uma imagem do corpo, mas de um corpo sem imagem, no exacto sentido em que Deleuze falava,

por exemplo, de um pensamento sem imagem, i.e, de um pensamento que não se deixa preceder por coordenadas que lhe prescrevam uma forma, um funcionamento.

Nestas condições, Costa parece iluminar com uma inteligibilidade nova o problema do retrato, e, em particular, o problema do retrato no cinema. Toda a relação perceptiva – política, portanto - que o espectador mantém com a figura, com o rosto humano se vê alterada, face a paradigmas que a prometem e distinguem como relação de poder, de propriedade de um sobre o outro. No cerne do plano que escolhemos para exemplo, detemo-nos no limiar de dois movimentos contraditórios, ver uma determinada figura significa perder, sentir que ela nos escapa na sua apresentação, funcionando como índice do seu próprio afastamento.

Caber-nos-ia, finalmente, perguntar como é que isto acontece? De que meios se serve Pedro Costa para se aproximar de uma figura desta natureza? O cineasta não recorre, como Bacon, a uma coorte de procedimentos técnicos que convergem para desfazer a visibilidade/estabilidade do humano, para a desfigurar. Os meios do cinema consentem que o autor mobilize estratégias porventura mais subtis, permitindo que um processo de turvação da figura adquira consistência no tempo, na duração que o cinema pode moldar, construindo a sua obra sob o signo do plano-sequência, preferencialmente fixo. Assim, se Bacon nos dá a ver uma imagem sintética, fixando um corpo afectado por múltiplos domínios sensitivos simultaneamente, em Costa, de outro modo, deparamo-nos com um antes e um depois, com o nascimento e morte da sensação, aliás, com a aparição e desaparecimento de inúmeras e plurais sensações que se sucedem ao longo do plano. O carácter sintético da imagem de Bacon, devem, então, expandido ou analítico na obra do cineasta português.

O rosto da jovem de *Ossos* parece finalmente iludir qualquer tipo de modelo ou tentação identitária, propondo-se, em contrapartida, como superfície infinitamente móvel e plural, incoerente no que respeita a normas estéticas, culturais, sociais e políticas que a pretendariam circunscrever enquanto símbolo ou ícone, enquanto absoluto do sujeito.

O rosto, neste contexto, não oferece ao sentido a miragem de um único reflexo, exibindo, diversamente, uma falta ou enigma, um conhecimento lacunar, cujo único e inelutável princípio se deve buscar no devir que diferirá sempre a hegemonia do Um.

Referências bibliográficas

- BABO, M. A. (2003), “Olhando o olhar no retrato”, in Gil, José & Cruz, Maria Teresa (org.), *Revista de Comunicação e linguagens – Imagem e Vida*. Lisboa: Relógio D’Água.
- COSTA, P. (2013). *No Quarto da Vanda*. Lisboa: Orfeu Negro.
- DELEUZE, G. (2011). *Francis Bacon/ Lógica da Sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- GIL, J. (1999), “O Retrato”, in Lhote, J. F. et al.. *A arte do retrato – quotidiano e circunstância*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 10-31.
- GIL, J. (2005). *A imagem-Nua e as Pequenas Percepções/Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D’Água.
- KRISTEVA, J. (1977). *Polylogue*. Paris: Seuil.
- LAPA, Á. (1994). *Sequências Narrativas Completas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LYOTARD, J-F. (2002). *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.
- NANCY, J-L. (2000). *Corpus*. Lisboa: Vega.
- NANCY, J-L. (2014), *L’Autre Portrait*. Paris: Galilée.
- VERSCHAFFEL, B. (2007). *Essays Sur les Genres en Peinture*. Paris: La Lettre Volée.

A CONSTRUÇÃO DA VISUALIDADE NO AUDIOVISUAL: O CASO D'OS MAIAS

Nívea Faria de Souza¹

Resumo

Este trabalho tem por objetivo apresentar a direção de arte como elemento importante para a diegese cinematográfica, destacando-a como parte essencial do trabalho coletivo que é a produção audiovisual. Relacionando-a como um meio poético e estético para a construção da visualidade e não apenas um meio de tradução do texto para a imagem.

Palavras-Chave: João Botelho. Os Maias. Direção de Arte. Diegese cinematográfica. Visualidade.

Quando falamos em áudio visual estamos falando em uma obra coletiva com uma equipe que trabalha em harmonia para que a obra de arte, no caso o audiovisual, cinema, televisão, publicidade e etc., ofereça ao espectador uma imagem coesa junto a narrativa, e nesse conjunto, cabe a direção de arte desempenhar um dos papéis centrais da construção da linguagem, no que concerne seu aspecto visual. A direção de arte refere-se a equipe técnico-artístico que trabalha na concepção do ambiente de uma obra.

1. Nívea Faria de Souza é Doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea pelo PPGArtes do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa Processos Artísticos Contemporâneos (2014) e Mestre em Arte e Cultura e Contemporânea também pelo PPGArtes/UERJ (2012). Atua como artista, produtora, cenógrafa, figurinista, diretora de arte e pesquisadora, participando de diversos eventos, seminários, produções teatrais e cinematográficas, realiza pesquisa principalmente nos temas: arte, figurino, direção de arte e cinema.
Contacto: niveafaso@gmail.com

Um filme é uma expressão artística ampla e bastante elaborada, que articula linguagens variadas, tais como a estética e poética. Segundo Betton, o cinema é uma espécie de escrita figurativa, um meio de comunicar pensamentos e ideias através das imagens. Essas imagens são produzidas a partir de um complexo trabalho de equipe, são produções técnicas e artísticas aplicadas para um todo maior, o filme.

Uma produção cinematográfica é um intrincado composto de técnicos e artistas que atuam em funções específicas para que se forme o todo. Toda equipe trabalha sobre uma narrativa, uma diegese e um ponto de vista.

A equipe que integra uma produção cinematográfica (arte, som, fotografia, movimento/interpretação...) labora de forma conjunta a outros domínios de conhecimento, tais como a literatura e as artes visuais e plásticas para investigar formas e meios de se construir uma visualidade compatível com o produto que se deseja. É sobre os mais diversos domínios de conhecimentos que a equipe se nutre de referências estéticas e atmosféricas para criar um conceito que referencie o universo proposto e que a obra se apresentará.

Esse conceito visual por princípio visa unificar e criar coerência a identidade visual do filme. A composição da imagem carrega parte dos registros de criação através da materialidade especílica para exprimir uma ideia: o conceito visual. Esse conceito inicialmente pensado pelo diretor e posteriormente desenvolvido ainda na pré-produção da obra por parte da equipe, especificamente com o diretor de arte e fotógrafo, em sua maioria, define meandros estéticos e atmosféricos a serem seguidos durante toda a obra, norteando todo o processo construtivo da materialidade cênica. Esse conceito orienta desde a caracterização de personagens, construção espacial do projeto, montagem, até ao designer em uma pós-produção para divulgação e exibição. A direção de arte é o alicerce plástico e estético para a produção da imagem, visto que a fotografia a ser desenvolvida para a concepção atmosférica (luz) necessita invariavelmente de uma definição espacial, e justamente sobre a delimitação desse espaço que se desenvolve todo o trabalho da direção de arte. Esta se torna a responsável pelas bases visuais e conceituais da obra,

lida com a transcrição das diretrizes textuais contidas no roteiro e com as conceituais idealizadas pela identidade visual em materialidade cênica, através de sistematização de conceitos.

Faz parte dessa tarefa de concretização o diálogo e o trabalho de equipe, principalmente do fotógrafo e indispensavelmente com o Diretor, a fim de fortalecer laços laborais que consolidem a produção da imagem.

Uma construção visual bem formulada e desenvolvida sob um sólido conceito fomenta a imersão do espectador na diegese. Promove assim, um reforço à narrativa ficcional.

A diegese é pautada na dimensão temporal e espacial ficcional da narrativa, e cabe muito à direção de arte a construção dessa vida fictícia apresentada pelo roteiro para sua entrega ao espectador, seja através do espaço construído, seja pela caracterização dos personagens. É um espaço construído como suporte para a narrativa, apresentando um ambiente carregado de sentido que afete o público ao ponto de acreditar naquele universo concebido.

Se o roteirista e o diretor idealizam universos diegéticos, a direção de arte solidifica essa realidade e a promove como uma realidade ficcionada. Essa relação dos profissionais na construção da diegese pode ser considerada a mais delicada, pois é a transformação do texto em imagem. Apesar de muitas vezes parecer uma simples transcrição, não o é, pois, o longo caminho de pré produção, da idealização a materialização são fundamentais para se definir como uma história será contada. O pensamento e o estudo de como transformar o enredo em roteiro e como esse roteiro será contado é a parte mais tênue e importante, afinal, pensar como uma história será conduzida e se fará compreendida pelo espectador é o principal de uma produção audiovisual, é nesse interim que a direção de arte age e se faz presente. A direção de arte trabalha junto ao idealizador cineasta para que a história seja ilustrada de maneira a atingir o público.

O trabalho do diretor (idealizador, cineasta) é justamente oferecer ao público uma visão pessoal da história eleita através da escolha das imagens e sua formatação em quadros e sequências. Através da justaposição de imagens eleitas é exibido um ou múltiplos pontos de vistas da obra, uma escolha do diretor que influencia diretamente a construção do espaço, a poética e a atmosfera da obra.

O ponto de vista no cinema tem origem nas artes plásticas, o que o relaciona diretamente à formação e definição do espaço cênico. Existem diferentes significados para o ponto de vista no cinema, o primeiro se refere a um ponto no espaço a partir do olhar do espectador, um ponto para a construção da perspectiva, algo próximo ao método de observar uma tela (quadro, pintura em artes plásticas), como considera Jacques Aumont (1983). Para o autor (AUMONT, 1983: 127): “O cinema aprendeu muito cedo a multiplicá-lo (*o ponto de vista*), através da mudança e do encadeamento de planos, e a desmultiplicá-lo através do movimento do aparelho”. Existe ainda a consideração do ponto de vista narrativo, sobre quem conta a história e sob qual perspectiva e foco o enredo se desenvolve. Um outro entendimento pertence à capacidade da imagem em criar uma visão singular a partir do efeito do espaço, articulando superfície e ilusão. E por fim, existe o criado pela representação como “uma atitude mental (intelectual, moral, política, etc.) que traduz o juízo do narrador sobre o acontecimento” (Ibidem: 127-128), criando conflito entre perspectivas e olhares.

Mas o que vale salientar é que todas elas se pautam diretamente à ocupação e à representação do espaço. Todo o desenvolvimento do ponto de vista, independente da escolha de como isso vai se dar ou das escolhas do diretor são baseadas justamente na caracterização e dimensão espacial, alinhando-se sempre entre a realidade do filme e a percepção e recepção do espectador.

Ou seja, consciente ou não sobre escolhas para a criação cênica da obra, o diretor necessariamente opta por um meio de se contar a história, e isso acarreta na ocupação do espaço realizado pela direção de arte, em como esse espaço será exibido e o que será exibido.

O espaço de construção da obra está inteiramente ligado a direção de arte, não só pelo trabalho físico espacial, como também poético e atmosférico. Todo o desenvolvimento de uma obra cinematográfica se dá pelo espaço e tempo ficcionais, e essa caracterização está intimamente ligada à equipe de direção de arte: cenografia e figurino em todas suas subdivisões (adereço, caracterização, cenotécnicos).

O espaço ficcional construído pela direção de arte, é muito mais amplo do que a mera compreensão de espaço físico, ele se refere a toda uma localização temporal e espacial através de valores estéticos claramente exibidos em cenários e figurino. Enquanto o cenário cuida do ambiente, na construção de um espaço imaginado pelo diretor, o figurino caracteriza os atores tal qual a idealização do mesmo.

De fato, o cinema vale-se de um total domínio do espaço. Raramente o diretor contenta-se em reproduzir um espaço global tal qual ele é: ele cria um espaço puramente conceptual, imaginário, estruturado, artificial, por vezes deformado (filmes expressionistas), um universo fílmico onde há condensações, fragmentos e junções espaciais (imagem é um transporte no tempo, mas também um transporte no espaço). O espaço fílmico não é apenas um quadro, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: ele é um espaço vivo, em nada independente de seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Tem um valor dramático ou psicológico, uma significação simbólica; tem também um valor figurativo e plástico e um considerável caráter estético. (BETTON, 1987: 28-29).

Consideramos assim que o espaço ficcional criado em uma obra se aproxima muito mais da visão do diretor do que do texto propriamente dito. Uma história pode ser contada inúmeras vezes, entretanto, como se conta essa história que passa diretamente pela visão do diretor é que faz a diferença, são olhares diferentes sobre um mesmo texto. E essa confirmação se dá através de *Os Maias* de Eça de Queiroz. O livro foi adaptado algumas vezes, tanto para teatro, quando para cinema e televisão. Uma mesma

obra, uma mesma história contada várias vezes com uma narrativa sob pontos de vista e construções visuais completamente diferentes. Afinal, como se conta uma história é a parte mais importante de um produto, seja ele audiovisual ou teatral, e isso João Botelho fez muito bem, pois recontou uma história já conhecida com uma poética diferenciada, com pontos de vistas peculiares que influenciaram toda a construção estética da obra. Na obra de João Botelho, encontram-se referências teatralizadas, que muito lembram as óperas e os teatros renascentistas, carregado na luz e na sombra, com perspectivas ilusórias. O diretor já conhecido por ser um esteta, de valorizar muito efeitos e formas em virtude de um texto, do que propriamente encabeçar uma transcrição imagética de roteiro. Mais uma vez, em *Os Maias*, o diretor empenhou-se no que ele considera o registro “do vento nas árvores”, ou seja, proporcionou uma releitura de um clássico de Eça de Queiroz com nuances contemporâneas da sociedade portuguesa retratada, transformando “Cenas da Vida Romântica” em “Cenas da Comédia Portuguesa”, a *mise-en-scène* está sempre um tom acima do que normalmente se vê em uma adaptação de obra literária.

Toda a encenação se mostra teatralizada, sem um naturalismo comumente encontrado em produções audiovisuais. Uma interpretação dramática considerada “um tom a mais”, expressão utilizada no teatro para caracterizar algum exagero cênico. Assim como no teatro, a interpretação sugerida por João Botelho possui uma carga mais física e visceral, destacando a beleza do texto em falas e diálogos claros, com uma objetividade em gestos, cenas e marcações, um mundo fictício físico mais presente, claramente perceptível a ficcionalização, com sentimentos e sensações bem definidos, já que o teatro não leva ao espectador uma imagem completamente construída. Diferente do que normalmente se vê no cinema, quando o ator se apresenta carregado de pequenas nuances e insinuações leves, com um universo que valoriza mais a imagem aos textos e diálogos, um universo cujo a ficção é menos explícita na atuação e o espaço cênico é mais sutil quanto a sua veracidade.

Os *Maias* de João Botelho possui exatamente a proposta de não ludibriar o espectador quanto a veracidade dos acontecimentos, como o próprio diretor afirmou em entrevistas, estavam fazendo ficção, eram atores caracterizados, o espaço era fictício, típico do teatro, onde se cria uma relação de confiança e verdade com o espectador, em que as ações acontecem naquele espaço e se encerram ali também, sem ilusões aos sentidos.

Segundo o próprio diretor, em diversas entrevistas, ele assume que toma mais o partido de João da Ega que do Carlos da Maia, pois para ele o que mais toca a obra de Eça de Queiroz são as construções dos arquétipos, como no teatro, e não a construção das personagens individuais. O banqueiro Cohen é todos os banqueiros, o Dâmaso é todos os ciumentos e intriguistas, o conde de Gouvarinho é todos os ministros. E o João da Ega é o tédio aristocrático, a indiferença, o Carlos da Maia é o dândi, vive de rendimentos que a família foi acumulando.

Tendo em vista essa estrutura de estereótipos, a direção de arte seguiu o mesmo caminho, um tom acima, não tinha a menor intenção a verossimilhança, já que a proposta do diretor era justamente a de ficcionar uma história, sem nenhum compromisso a fidedignidade, ao naturalismo, para ele, apesar de se passar no espaço-tempo descrito no livro, o século XIX, João Botelho ressalta a todo momento que aquilo é ficção, desde o início do filme há um prólogo imagético que contextualiza o espectador a perceber a construção daquela ficção, seja pela estrutura teatralizada operística de ter um cantor de opera a narrar a obra, seja pela apresentação da pesquisa com exibição de croquis, maquetes, mostrando e ressaltando o trabalho da direção de arte na poesia imagética que se pretende apresentar para contar a história do Eça e Queiroz. Com emprego vivo dessa narrativa em som, o tempo dado ao romance é construído mais com palavra do que necessariamente com imagens dos fatos em si.

Essa relação de transparência e verdade ficcionada permanece durante todo o filme, é possível notar partituras de cabeça para baixo, luzes artificiais, sombras estrategicamente calculadas, toda a direção de arte, seja pelos ce-

nários, figurinos ou objetos são artificiais, com insinuações de época, mas sem nenhuma amarra a reproduções do período histórico retratado. Sobre os figurinos, importante elemento de caracterização de personagens, artefato importante para o ator podemos notar claramente o despojamento tratado aos trajes, se em um traje típico do século XIX, temos roupas fechadas, rígidas, secas ao corpo, encontramos no filme trajes mais largos, gravatas mais frouxas, um despojamento maior, talvez possivelmente pelo partido tomado pelo diretor da personagem João da Ega.

O guarda-roupa (figurino) nunca é um elemento isolado. Devemos avaliá-lo em relação a um certo estilo de encenação, do qual ele pode ampliar ou diminuir o efeito.

“[...] Os trajes podem ser realistas, tendo o cineasta então um grande cuidado com a reconstituição histórica. [...] As imagens podem ser muito elaboradas, as encenações preciosas, rebuscadas com exaltação poética [...]. O guarda-roupa pode ser intemporal quando a exatidão histórica cede a uma preocupação maior: a de sugerir ou traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos.” (BETTON, 1987: 57).

O objetivo do figurino é exaltar características das personagens, entretanto o figurino necessariamente deve acompanhar o estilo de encenação, a identidade visual geral da direção de arte. Em *Os Maias*, a concepção da direção de arte sugere trajes menos naturalistas e presos a uma reconstrução histórica, pois não há o interesse em uma reconstrução *ipsis literis*, existe um enfoque na história, no enredo, nas personagens e seus estereótipos. O figurino recai como uma ilustração de um período, uma charge, espécie de caricatura sutil.

No cenário há uma mistura entre uma produção de objetos e locações, quando em cenas de interiores com construções do século XIX e a utilização de tapadeiras pintadas como recurso para uma construção de exterior, tanto em cenário gabinete, quanto em fundos de janelas, uma clara referência ao teatro renascentista, entretanto com uma pintura ti-

picamente da virada do século XIX para o XX. Pinturas em painéis de paisagens, sendo essas urbanas ou não, e de multidões criam volumes e perspectivas para a representação do espaço, um modelo de representação pouco visto no cinema contemporâneo que originariamente é utilizado para ilusoriamente resolver questões dimensionais. Este recurso soluciona questões através da ilusão de ótica, por linhas que se convergem em pontos únicos (ponto de fuga) do cenário, criando a terceira dimensão espacial do filme, além de refletir diretamente na poética proposta pelo diretor. João Botelho como roteirista transformou a história do Romance de Eça de Queiroz para um roteiro cinematográfico, e quando ele a executa como produto audiovisual, novamente ele reconta a história em imagens próprias, sob seu ponto de vista, com suas influências e sua direção. E a partir de uma intenção própria, ele dialoga com os demais profissionais para encontrar um melhor meio e método na produção de imagens.

A obra de João Botelho tem uma estética narrativa muito singular. A sua produção de imagens recai sobre um lirismo onírico, em que a constituição estética e atmosférica da imagem é tão fundamental quanto o enredo propriamente dito, e de nenhuma outra forma haveria a mesma compreensão do trabalho se o fosse diferente. Dessa maneira, a direção de arte teve um papel extremamente importante para a produção das imagens propostas pelo diretor, com todas as especificidades estéticas e técnicas, a direção de arte ajudou ativamente a materializar a visão tão peculiar do diretor na leitura de uma obra tão clássica.

Referências bibliográficas

- BABO, M. A. (2003), “Olhando o olhar no retrato”, in Gil, José & Cruz, Maria Teresa (org.), *Revista de Comunicação e linguagens – Imagem e Vida*. Lisboa: Relógio D’Água.
- AUMONT, J. (1994). *A Estética do Filme*. Campinas: Papirus.
- AUMONT, J. (1993). *A Imagem*. Campinas: Papirus.
- AUMONT, J. (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify.

- BETTON, G. (1987). *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOTELHO, J. (2015). Entrevista. Disponível em <www.tnsj.pt>. Acesso em 20-X-2015.
- BUTRUCÉ, D. (2005). *A Direção de Arte e a Imagem Cinematográfica: sua inserção no processo de criação do cinema brasileiro dos anos 1990*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense.
- CRUZ, J. (2003). “Roteiro: Obra Invisível”, in *CONCINNITAS*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, N. 4, ano 4, Março.
- CRUZ, J. (2006). *Gilles Deleuze: sentidos e expressões*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna.
- EISENSTEIN, S. (1969). *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar.
- QUEIRÓS, E. (2001). *Os Maias: Episódios da vida romântica*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- STAM, R. (2006). *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus.
- VASCONCELLOS, J. (2006). *Deleuze e o cinema*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna.
- XAVIER, I. (2003). “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”, in PELLEGRINI, T. et all. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural.

LA INFLUENCIA DE LA LEGISLACIÓN EN LA EVOLUCIÓN DE LAS COPRODUCCIONES IBÉRICAS (1943-1949)

Pedro Peira¹

Resumo

El periodo comprendido entre 1943 y 1949 constituye una etapa privilegiada y peculiar en las relaciones ibéricas que influye significativamente en el ámbito cinematográfico. En unos años en los que el cine es la principal herramienta de propaganda, España y Portugal, naciones afines política e ideológicamente, cooperan con unos objetivos comunes marcados por las dificultades económicas de ambos y por su neutralidad en la Segunda Guerra Mundial.

Portugal y España viven varios años de colaboración cinematográfica en el marco de una industria fílmica europea debilitada por la guerra, que se recupera tras varios años de posguerra. Las circunstancias políticas de cada país y los vínculos entre ellos serán factores determinantes en sus relaciones cinematográficas, en unos años en los que establecer alianzas en Europa resultaba complicado. De gran importancia es el Pacto Ibérico, que convierte a la Península Ibérica en un territorio imparcial durante la citada guerra y propicia la colaboración cinematográfica entre ambas naciones.

1. Pedro Peira é (Madrid, 1975) es Doctor en Comunicación Audiovisual y técnico en realización. Ha trabajado en los Cursos de Lengua y Cultura Españolas, en BocaBoca Producciones y en la Universidad Camilo José Cela. Desde 2011 dirige Festimania Pictures. Ha dirigido *Música Maestros* y actualmente disfruta de una beca Fulbright en California. Contacto: pedropeira@gmail.com

A pesar de que existen diversas causas que influyen en la evolución de estas colaboraciones como las políticas, las técnicas y las artísticas, nos centramos en las legislativas. En este sentido, analizamos los textos legales oficiales de la época e identificamos los que influyen en la colaboración hispano-portuguesa.

Palavras-Chave: *Historia del cine. Legislación cinematográfica. Coproducción cinematográfica.*

1. Introducción

El periodo comprendido entre 1943 y 1949 constituye una etapa privilegiada y peculiar en las relaciones ibéricas que influye significativamente en el ámbito cinematográfico. En unos años en los que el cine es la principal herramienta de propaganda, España y Portugal, naciones afines política e ideológicamente, cooperan con unos objetivos comunes marcados por las dificultades económicas de ambos y por su neutralidad en la Segunda Guerra Mundial.

Portugal y España viven varios años de colaboración cinematográfica en el marco de una industria fílmica europea debilitada por la guerra, que se recupera tras varios años de posguerra. Las circunstancias políticas de cada país y los vínculos entre ellos serán factores determinantes en sus relaciones cinematográficas, en unos años en los que establecer alianzas en Europa resultaba complicado. De gran importancia es el Pacto Ibérico, que convierte a la Península Ibérica en un territorio imparcial durante la citada guerra y propicia la colaboración cinematográfica entre ambas naciones.

Es importante también destacar cómo se produce la cooperación económica y financiera, generalmente materializada por una aportación compartida de capital. La colaboración artística es igualmente llevada a cabo entre ambas naciones, aunque cada una de ellas la percibe de manera distinta. Esta década, además, supone el inicio de la regularización de las relaciones entre la cinematografía y el Estado, que ve en el séptimo arte una de las mejores herramientas de propaganda política. La cinematografía se convierte en un

factor primordial para la vida política, sociocultural y económica de ambos territorios al, por ejemplo, ocupar una posición destacada en la prensa escrita.

Dos industrias cinematográficas en fase de desarrollo coproducen once títulos durante el citado espacio temporal: *Cero en conducta / Madalena, Zero em Comportamento* (Pedro Oztoup y José María Téllez, 1943), *Inês de Castro / Inês de Castro* (José Leitão de Barros, 1944), *Cinco lobitos / O Diabo são Elas* (Ladislao Vajda, 1945), *Es peligroso asomarse al exterior / É Perigoso Debruçar-se* (Alejandro Ulloa / Arthur Duarte, 1945), *El huésped del cuarto número 13 / O Hóspede do Quarto 13* (Arthur Duarte, 1946), *La mantilla de Beatriz / A Mantilha de Beatriz* (Eduardo García Maroto, 1946), *Reina Santa / Rainha Santa* (Rafael Gil, 1946), *Tres espejos / Três Espelhos* (Ladislao Vajda, 1946), *Barrio / Viela, Rua sem Sol* (Ladislao Vajda, 1946), *Mañana como hoy / Amanhã como Hoje* (Mariano Pombo, 1947) y *¡Fuego! / Fogo!* (Alfredo Echegaray / Arthur Duarte, 1948).

A pesar de que existen diversas causas que influyen en la evolución de estas colaboraciones como las políticas, las técnicas y las artísticas, nos centramos en las legislativas. En este sentido, analizamos los textos legales oficiales de la época e identificamos los que influyen en la colaboración hispano-portuguesa.

2. Legislación cinematográfica portuguesa (1940-1949)

La legislación cinematográfica lusa de la década de 1940 es bastante escueta. El Estado no apoya claramente el fomento de la industria nacional hasta casi el final de la década.

Su precedente más destacado es el Decreto n.º 13.564 de 2 de mayo de 1927 por el que se crea un registro especial de importadores y productores cinematográficos, se marca la obligación de informar a la Inspeção Geral dos Teatros de los nuevos títulos, temática de los mismos y de comunicar el local en el que se realiza el estreno. No obstante, dicho decreto pasará a la historia por su artículo 136, según el cual se hace obligatoria la exhibición

de una película de producción portuguesa de un metraje mínimo de 100 metros en todas las sesiones y será coloquialmente denominado “ley de los 100 metros”.

Los años 40 comienzan sin nueva legislación y tenemos que esperar hasta la publicación del Decreto-Ley n.º 36.058 de 24 de diciembre de 1946 del Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, para encontrar el texto que concreta la intención de ofrecer una protección al cine portugués, a la vez que se organiza la industria cinematográfica. El texto comienza:

“Não carece de demonstração a importância do cinema na vida dos povos modernos, o seu poder de insinuação nos espíritos, a sua influência como meio educativo, a sua força como instrumento de cultura popular. [...] Convém, tanto quanto possível, estimular a realização de filmes portugueses, em vista à progressiva nacionalização do espetáculo cinematográfico e à expansão no estrangeiro do justo conhecimento da nossa terra, do nosso povo e da nossa História.”

En este decreto también se establece que las películas extranjeras deben pasar por la comisión de censura y abonar una cantidad a la Inspeção dos Espetáculos, para poder obtener una licencia de exhibición, en función de su categoría. Para definirla diferenciamos entre los filmes de fondo, con metraje superior a 1:800 metros, y que incluye la categoría A, películas principales de programa de estreno, y la categoría B, películas de acompañamiento al programa de estreno. Y por otro lado los filmes de complemento, con metraje inferior a 1:800 metros, que diferencia entre categoría C, farsas y atracciones musicales, categoría D, dibujos animados, categoría E, documentales y películas culturales y educativas, y categoría F, actualidades.

Otra de las medidas de este decreto es la de no permitir el doblaje de películas extranjeras al portugués, salvo las producidas recíprocamente; y se establece el pago de una licencia adicional si el subtítulo no se realiza en estudios y laboratorios portugueses. La crítica y el público portugueses consideran las obras dobladas de los primeros años del período abordado meras

versiones de cintas españolas. En Portugal nunca ha existido una tradición de doblaje y las películas con estas características resultan antinaturales para la audiencia.

También se establece una cuota de pantalla por la que debe exhibirse una semana de largometrajes portugueses por cada cinco semanas de producciones extranjeras y se autoriza al Gobierno a firmar acuerdos destinados a fomentar el intercambio técnico, artístico y comercial cinematográfico.

En 1946, se crea el Fundo Cinematográfico Nacional, administrado por el Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo que se nutre de las citadas cantidades abonadas por películas extranjeras para conseguir licencias de exhibición, de los préstamos autorizados por el Gobierno, dotaciones especiales del Estado, donativos y legados particulares, subvenciones y de subsidios y créditos de entidades oficiales.

Dicho fondo se aplica en forma de préstamos y ayudas para financiar producciones portuguesas, premios para destacar las películas de mayor calidad, apoyo a estudios e investigaciones que contribuyan al perfeccionamiento de la cinematografía portuguesa o subsidios para cortometrajes documentales. Para la obtención de estas ayudas a la producción es necesario que las productoras presenten el guion, las fichas técnica y artística, un presupuesto y el plan de trabajo. Además, se cuenta con dicho fondo con vistas a la creación la Cinemateca Nacional.

El Decreto-Ley de 1946 también especifica los requisitos que debe cumplir una película para ser considerada portuguesa: sus diálogos deben ser en lengua portuguesa, tiene que ser producida en estudios y laboratorios portugueses situados en territorio portugués y ser representativa del espíritu portugués por su tema, ambiente, lenguaje y puesta en escena. Adicionalmente, el Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo se reserva la potestad de autorizar la participación de técnicos extranjeros en dichas películas.

El 18 de Febrero de 1948 se publica la Ley n.º 2.027 sobre el Fundo do Cinema Nacional, que debe proteger, coordinar y estimular el cine portugués, prestando especial atención a su función social y educativa, sin olvidar los aspectos artísticos y culturales. El fondo pasa a ser administrado por el Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo y por el Conselho do Cinema, constituido a su vez por el Secretário da Informação, por dos delegados de la Junta Nacional de Educação, por el inspector dos espetáculos, por un delegado del gremio o gremios que representan a la industria cinematográfica, por un delegado del sindicato o sindicatos representantes de los técnicos cinematográficos y por el jefe de la sección cinematográfica del Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Los ingresos del fondo proceden de las mismas fuentes que hemos visto anteriormente, añadiendo las cantidades correspondientes a las multas impuestas por incumplir la cuota de pantalla del cine portugués.

Se determina en la ley de 1948 que el fondo sea destinado a conceder subsidios a las productoras cinematográficas (la ayuda nunca puede exceder el 30% del coste presupuestado salvo en el caso de las películas consideradas de interés nacional por el Conselho do Cinema), cancelar préstamos a corto plazo contraídos por las productoras con la Caixa Nacional de Crédito, entregar premios a las mejores películas, técnicos y artistas, subsidiar estudios e investigaciones que promuevan la mejora técnica y artística del cine portugués y para apoyar la producción de cortometrajes que permitan el descubrimiento de nuevos talentos.

El 18 de febrero de 1948 se publica el Decreto-Ley n.º 37.639 en el que se establece que la Caixa Geral de Depósitos, Crédito y Previdência puede emplear el dinero del Fundo do Cinema Nacional para conceder préstamos a las productoras, importes que son depositados en dicha Caixa y solo están disponibles para el citado fin.

Poco antes de finalizar la década, el 11 de Abril de 1949, se publican tres decretos de gran importancia para el futuro de la cinematografía portuguesa.

El Decreto n.º 37.369 estipula que el Fundo do Cinema Nacional sea administrado de manera autónoma por el Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, teniendo en cuenta la opinión previa del Conselho do Cinema. La dotación al fondo se incluye desde ese momento en el presupuesto del Ministério das Finanças. Este Ministerio está autorizado a providenciar las necesidades del fondo en los presupuestos generales del Estado mediante decretos.

El Decreto n.º 37.370 detalla la administración del Fundo do Cinema Nacional, que será gestionado por un consejo compuesto por el Secretário Nacional da Informação y por los jefes de las secciones 1.ª y 3.ª del Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Este consejo es responsable de planificar anualmente el presupuesto de ingresos y gastos para el año siguiente, y se concreta que los ingresos del fondo sean entregados al Banco de Portugal. El decreto hace también referencia a los gastos, la rendición de cuentas, licencias de exhibición, subsidios y préstamos concedidos.

Como continuación al Decreto n.º 37.369, el Decreto n.º 37.371 declara que el Ministério das Finanças destina siete millones de escudos para el año 1949 con vistas a pagar los encargos del Fundo do Cinema Nacional.

3. Legislación cinematográfica española (1940-1949)

La legislación es un aspecto que afecta a la evolución de la cinematografía en España, sobre todo durante los años posteriores a la Guerra Civil, en los que el nuevo régimen tiene que definir su posición.

Tras la contienda se produce un pequeño receso en el ámbito cinematográfico además de una reorganización de la industria. El nuevo régimen fundamenta sus pilares en un totalitarismo que aplica un férreo control administrativo sobre la creación artística en general, y sobre el cine en particular, para evitar cualquier disonancia con el orden establecido.

Al igual que en Portugal, el régimen español es consciente de la importancia del séptimo arte como instrumento de propaganda y por ello establece una política de fomento y protección de la cinematografía patria nunca vista an-

teriormente. Tras la Guerra Civil, se establecen una serie de medidas para la regulación de la industria tomando como referencia Italia. Se trata de una política censora, a la vez que proteccionista, en la que la administración pública nacionalista imprime grandes dosis de intervencionismo.

El precedente más importante es la creación por parte del Ministerio de Industria y Comercio de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía a través de la Orden de 20 de octubre de 1939. Esta subcomisión está estructurada en dos secciones: Producción y Comercio. La primera de ellas, Producción, se subdivide en tres ramas: Estudios Cinematográficos, Laboratorios y Fotografía.

A partir de esa orden se suceden una serie de textos jurídicos que irán modelando la cinematografía al gusto del poder establecido. En la Orden de 9 de abril de 1940, se establece la obligación de las productoras de presentar al Departamento de Cinematografía los planes de producción de cada semestre por adelantado; exigencia que se une al control individual de cada película, lo que conlleva un dominio casi absoluto sobre creadores y productores.

Otra imposición del régimen, opuesta a la tendencia portuguesa y que nos acompaña indirectamente hasta nuestros días, se encuentra en la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 23 de abril de 1941 por la que se establece el doblaje obligatorio al castellano, prohibiendo la proyección de películas en otro idioma. Esta decisión va a favorecer a productores y distribuidores estadounidenses que consiguen penetrar y copar un mercado que no abandonan hasta nuestros días. Por esta misma orden se crea en 1941 el Fondo para el Fomento de la Industria Nacional.

De acuerdo con la Ley de 20 de mayo de 1941 se trasladan todas las competencias del Ministerio de Gobernación, relativas a prensa y propaganda, a la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FE de las JONS), adaptando el control ideológico a las premisas del partido único del franquismo.

La instauración de medidas protectoras continúa con la Ley de 19 de julio de 1944, de la Jefatura del Estado, de clasificación arancelaria de carácter protector para la industria nacional de cinematografía, que establece el pago de determinados impuestos para la importación de películas extranjeras según su duración y la categoría asignada por la Vicesecretaría de Educación Popular.

Durante el verano de 1945 se promulga la Ley de 27 de julio de 1945, que transfiere las competencias de la Vicesecretaría de Educación Popular a la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional, convirtiendo a la Administración en la responsable de las representaciones cinematográficas.

Uno de los motivos principales que promovía la producción, y la colaboración, en España era el de otorgar permisos de importación, que posteriormente serán denominados permisos de doblaje. Esta medida asociaba la realización de películas españolas con la obtención de permisos que autorizaban, a cambio, la importación de películas extranjeras. Muchas empresas productoras llevaban a cabo sus producciones con el fin de obtener los permisos de importación y cederlos después a las distribuidoras, operación especulativa por la que obtenían un beneficio económico y que ponía en duda la calidad de ciertos títulos. Durante esa época surgen en España múltiples productoras cinematográficas, algunas de ellas responsables de una sola cinta, cuyo negocio principal es el de ceder las licencias otorgadas para permitir la entrada de obras extranjeras a las que se sacaba más rendimiento. Tal como señala Santiago Pozo Arenas (1984:45), “con un aval bancario de un millón de pesetas se podían conseguir cuatro licencias de importación”.

De acuerdo con las órdenes del Ministerio de Industria y Comercio de 28 de octubre de 1941 y de 18 de mayo de 1943, para poder optar a medidas de fomento eran necesarios varios requisitos: la producción debería ser totalmente española, de una categoría decorosa y con un coste final de al menos 750.000 pesetas. Además, era necesario presentar el guion, el presupuesto, los miembros de los equipos técnicos y artísticos y la hoja de censura a

la Subcomisión Reguladora de Cinematografía. Tras obtener la aprobación de la Subcomisión, que conllevaba prioridad en el suministro de película virgen, podía comenzar el rodaje, que se llevaba a cabo con la supervisión intervencionista del Ministerio.

Al finalizar el film, este debía ser sometido a la Comisión de Censura, la cual podía encuadrarlo en las siguientes categorías:

1.^a Categoría: Aquellas películas que supusieran un avance considerable en cualquier aspecto de la producción, sin que otro cualquiera de ellos les hiciera perder la condición de muy buenas y merecedoras, por tanto, del mayor encomio y protección. Estas películas tenían derecho a entre tres y cinco permisos de importación, según el valor de las películas a importar.

2.^a Categoría: Comprendía las películas que sin suponer un avance considerable para la producción española, fueran en su conjunto de una calidad suficientemente buena para poder, con decoro, traspasar fronteras y merecer, por tanto, la protección del Estado. Estas películas tenían derecho a entre dos y cuatro permisos de importación.

3.^a Categoría: Aquí se incluían aquellas producciones que por su calidad artística o técnica supusieran un descrédito de la industria española, no merecedoras de apoyo alguno. No tenían derecho a ningún permiso de importación.

En relación a la importación de películas, según la clasificación que se les asignase y del presupuesto, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía otorgaba los permisos según el valor, la calidad y la procedencia de las películas a importar, teniendo también en cuenta los cupos de los países de origen y la disponibilidad de divisas. En algunos casos se podía aumentar el número de permisos.

Posteriormente, por medio de la Orden de la Vicesecretaría de Educación Popular de 15 de junio de 1944 se establecían las características de las películas clasificadas “de interés nacional”. Para optar a esta categoría, las

películas debían estar producidas en España con equipos técnicos y artísticos españoles, aunque podían optar a dicha clasificación producciones extranjeras que, de acuerdo con dicha orden, presentasen “valores artísticos, técnicos o políticos de carácter excepcional dentro de las inspiraciones del Estado”. La película en cuestión debía contener “muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos”, para ser clasificada en esta categoría especial. Estas películas contaban con una serie de ventajas tales como el estreno en la época más apropiada del año, prioridad en los reestrenos y la obligatoriedad de continuar con su exhibición si se completaba el 50% del aforo semanal del cine.

La redacción de la Orden del Ministerio de Educación Nacional de 31 de diciembre de 1946 (BOE del 25 enero 1947) modifica la fórmula de los permisos de importación por una de permisos de doblaje, que había dejado de ser obligatorio. En relación a la clasificación ya comentada, comienzan a concederse cinco permisos de doblaje a las “de interés nacional”, cuatro permisos a las de 1.^a categoría, dos a las de 2.^a y ninguno a las de 3.^a.

Un nuevo texto, la Orden del Ministerio de Educación Nacional de 12 de junio de 1947, reduce el número de permisos de doblaje a obtener, pasando a otorgarse tres o cuatro a las películas de 1.^a categoría, uno o dos a las de 2.^a categoría y ninguno a las de 3.^a. Se obvian las “de interés nacional”, al ser consideradas de 1.^a categoría. Al año siguiente se reducen aún más los permisos otorgados por medio de la Orden del Ministerio de Educación Nacional de 29 de julio de 1948, y pasan a concederse tres para las “de interés nacional”, dos para las de 1.^a categoría y uno para las de 2.^a.

Para compensar la entrada de cine extranjero, se hacía necesaria una normativa que asegurase una exhibición mínima de cine nacional. La creación de la cuota de pantalla debía haber supuesto la revitalización de la industria española, pero no fue así.

El primer referente en este aspecto es la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 10 de diciembre de 1941. Esta orden establecía un ratio de una semana completa de proyección de películas españolas de largometraje

por cada seis semanas de proyección de películas extranjeras de la misma categoría. Se dividía el año en dos partes: la primera de ellas, desde el 1 de octubre hasta el 31 de mayo, en la que las películas españolas exhibidas debían ser de estreno; y la segunda, desde el 1 de junio hasta el 30 de septiembre, cuando las películas que se proyectaban podían ser de reestreno. Adicionalmente, se fijaba la obligación de completar todas las sesiones con un cortometraje patrio.

La cuota de pantalla establecida en 1941 se ve modificada por la Orden del Ministerio de Industria y Comercio del 13 de octubre de 1944 (BOE del 15) que obliga a que por cada cinco semanas de proyección de películas extranjeras se proyecte una semana de películas nacionales, entendiéndose que la película española se proyectaría a continuación de la quinta semana de películas extranjeras. Según aquella orden, los locales que ofrecían dos programas semanales, generalmente situados en un entorno rural, establecían dos semanas y media de películas extranjeras, por media semana de españolas, siempre y cuando se incluyese un día no laborable en dicha media semana. Por otro lado, las salas que incluían tres programas semanales proyectaban una semana y media de películas extranjeras, por media semana de españolas. Además, esta orden prohibía casi por completo los programas dobles, al no existir suficiente material proyectable, ni español ni extranjero y determinaba además que las películas clasificadas en tercera categoría no pudieran exhibirse en salas de primera categoría, excluyéndolas de la cuota de pantalla y, sobre todo, del principal y más rentable circuito de Cinema Nacional.

Por último destacamos que los créditos estatales se convirtieron, en gran parte, en dinamizadores de la industria cinematográfica española debido a las dificultades económicas que atravesaba el país y a las escasas oportunidades reales de financiación. En consecuencia, se creó una importante medida de fomento con la Orden del Ministerio de Industria y Comercio de 11 de noviembre de 1941, por la que se institucionalizaba un crédito público a través del Sindicato Nacional del Espectáculo, gestionado por el Fondo para el Fomento de la Cinematografía Nacional, cuyos fondos provenían de

los cánones de importación y doblaje de películas en idiomas distintos al castellano. Para poder optar a esta ayuda, los productores españoles debían presentar el presupuesto, el guion, el plan financiero y las fichas técnica y artística. Estos créditos, hasta un 40% del presupuesto total, suponían una alternativa a la banca privada, que rara vez los concedía.

4. Conclusiones

Podemos afirmar que, durante este periodo, las leyes cinematográficas comienzan facilitando la coproducción, para pasar a perjudicarla hacia el final de la década.

La legislación portuguesa facilita en un principio la realización de colaboraciones, aunque fruto de las quejas por parte de la crítica y el público locales sobre las coproducciones iniciales del periodo abordado, sobre todo las relativas al doblaje, la legislación se va endureciendo hasta el punto de prohibir totalmente el doblaje al portugués de producciones con participación extranjera, protegiendo de esta manera el cine portugués en lengua portuguesa.

La producción durante este periodo aislado en la historia cinematográfica peninsular evoluciona al pasar inicialmente de rodar en un idioma y doblar a otro, a realizar dos versiones en las que los actores, diferentes en cada versión, actúan en el idioma de cada país coproductor. Observamos que, de las siete primeras películas estudiadas en orden cronológico de producción, seis se exhiben dobladas en Portugal. Sin embargo, las cuatro últimas se realizan por medio de un sistema de multi-rodaje, en el que se realizan versiones en cada idioma, sin doblaje, en las que los actores, diferentes en cada versión, actúan en el idioma de cada coproductor, y existe la posibilidad de modificar música y planos de localización, para adaptarlas al público de cada país.

Además se imponen otras medidas en las que las producciones en reciprocidad deberán tener un mínimo de elementos técnicos y artísticos portugueses. Esta nueva normativa será determinante para dar fin a este próspero periodo entre ambas naciones y propiciará que Portugal se centre en su cine nacional.

Por parte española, los cambios en la legislación implican la reducción paulatina de la cantidad de permisos de importación o doblaje otorgados a las empresas por cada film producido, y convierten la coproducción con Portugal en un negocio poco atractivo. España recupera paulatinamente las alianzas con sus anteriores socios, Italia y Alemania, con una capacidad de producción cinematográfica superior y menores condicionantes.

En resumen, la legislación cinematográfica de España y Portugal evoluciona y convierte la colaboración ibérica en un proceso cada vez más complicado, que reporta menos beneficios a las productoras de dos países que ya habían comenzado a distanciarse en otros ámbitos ajenos a lo cinematográfico.

Referências bibliográficas

- ALVES COSTA, H. (1978). *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Boletín Oficial del Estado*. Disponível em <<http://www.boe.es/>>. Acedido em 10-IV-2016.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2002). *Un cinema herido: Los turbios años 40 en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- FERRO, A. (1950). *Teatro e cinema: 1936-1948*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1962). *Cine español*. Madrid: Rialp.
- Imprensa Nacional-Casa da Moeda*. Disponível em <https://www.incm.pt/>. Acedido em 10-IV-2016.
- MATOS-CRUZ, J. (1999). *O Cais do Olhar. O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

- PINA, L. (1986). *História do cinema português*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- POZO ARENAS, S. (1984). *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos, 1896-1970*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- RIBEIRO, M. F. (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português: 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- SALAZAR LÓPEZ, J. M. (1966). *Diccionario legislativo de cinematografía y teatro*. Madrid: Editora Nacional.
- TORGAL, L. (coord.) (2000). *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A. (1991). *La política de fomento de la cinematografía*. Madrid: Universidad Complutense.
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, A. (2000). *Historia de la política de fomento del cine español*. València: Ediciones de la Filmoteca-Institut Valencià de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

AS PERSPECTIVAS E POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O DESENVOLVIMENTO DE ARRANJOS INSTITUCIONAIS DO AUDIOVISUAL NO BRASIL E PORTUGAL

Renata Faria dos Santos¹

Resumo

O crescimento da indústria cinematográfica é marcado por transformações constantes, em um processo de produção cada vez mais complexo que necessita de maior entendimento sobre a forma de organização de seus arranjos, bem como as principais estratégias desenvolvidas para o setor.

Percebe-se que desenvolver estes arranjos, independentemente de sua situação econômica, pode favorecer uma maior interação entre os atores envolvidos, estimulando assim, a troca de conhecimento entre as empresas do setor, e influenciando diretamente o desenvolvimento econômico.

Neste contexto, a pesquisa em questão tem como objetivo desenvolver um referencial sobre o termo “arranjo institucional”, a fim de apresentar embasamento teórico que possibilite uma análise sobre o desenvolvimento dos setores de distribuição e exibição do cinema, além de apresentar a atual realidade e as principais políticas públicas desenvolvidas para o setor, tanto no Brasil quanto em Portugal.

Palavras-Chave: *Audiovisual. Políticas públicas. Arranjos institucionais.*

1. Renata Faria dos Santos é Doutora em Políticas Públicas, Estratégias e Desenvolvimento pelo Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora do curso de graduação em Administração no Centro Federal de Educação Celso Suckow da Fonseca- CEFET-RJ. Bolsista doutorado sanduíche Faperj. Contacto: renatafariasantos@hotmail.com

1. Introdução

Douglas North (1990: 3) define as instituições como sendo as regras do jogo em uma sociedade ou, formalmente, como as restrições elaboradas pelos homens que dão forma à interação humana. Ainda segundo North (1991: 97), são as instituições que geram a estrutura de incentivos em uma economia, pois à medida que a estrutura evolui, ela determina a direção da mudança econômica rumo ao crescimento, à estagnação, ou ao declínio. O autor destaca ainda, a importância das instituições como regras e como restrições ao que as pessoas podem fazer nos seus relacionamentos em sociedade, já que são as regras, as responsáveis por dar estrutura ao que as pessoas podem ou não fazer quando interagem entre si.

Contudo, desenvolver arranjos produtivos, independentemente de sua situação econômica, pode favorecer uma maior interação entre os setores envolvidos, estimulando a troca de conhecimento entre as empresas criativas e outros setores, e incrementando a sua influência no desenvolvimento econômico.

A indústria cinematográfica, foco principal de nossa pesquisa, segundo Howkins (2013: 122) consiste em quatro ramos principais: a produção cinematográfica americana (Hollywood e independente); a produção de outros países (Austrália, Brasil, Grã-Bretanha, Canadá, França, Alemanha, Itália, Índia, China, Hong Kong, assim como, em uma escala menor em outros 20 países); as distribuidoras globais pertencentes a americanos; e, finalmente, milhares de empresas locais que são proprietárias de salas de exibição, canais de TV e lojas de DVDs.

A indústria cinematográfica mundial produz cerca de 3.000 filmes por ano, atingindo um valor de US\$ 81 bilhões em termos de vendas através de bilheteria, vídeo e TV. A Índia produziu o maior número de filmes (mais de 1.000 no ano de 2005, seguida por Japão (650) e Estados Unidos (611)). Portanto, os filmes americanos dominam todos os mercados, exceto os da Índia e China. Dominam até mesmo, a Grã Bretanha, que possui uma indústria cinematográfica em que seus consumidores gastam de 70 a 80% de seu

dinheiro, em ingressos de cinema para assistir a filmes americanos. Com isso, o setor emprega 359.000 pessoas, divididas em produção (199.000), salas de exibição e vídeo locadoras (132.000), e (28.000) em outras áreas (HOWKINS, 2013: 123).

Neste contexto, o trabalho em questão tem como objetivo desenvolver um referencial teórico que sirva para a análise do desenvolvimento dos arranjos institucionais do cinema. Visa ainda, identificar a posição do mercado de cinema tanto no Brasil quanto em Portugal, buscando apresentar seus dados e as principais políticas públicas desenvolvidas para o setor.

1.2. Justificativa

Esta proposta se justifica, pois, a partir de um melhor entendimento de como é a dinâmica dos arranjos do audiovisual no Brasil e em Portugal, poderão ser viabilizadas ações e políticas de incentivos utilizadas pelos dois países, a fim de demonstrar quais são as forças e fraquezas encontradas por cada um, e qual a contribuição que cada experiência pode trazer no combate às dificuldades das organizações deste setor.

Por ser de caráter multidisciplinar, a pesquisa busca desenvolver uma análise comparativa entre duas realidades diferentes, que demonstre as principais ações desenvolvidas por Brasil e Portugal, para o desenvolvimento dos arranjos de distribuição e exibição do audiovisual, bem como as principais semelhanças, dificuldades e resultados.

2. Metodologia

O presente trabalho está estruturado em uma vertente teórica, que será abordada qualitativamente, baseada em revisão da literatura de caráter técnico-científico, buscando sustentar a investigação sobre os arranjos criativos do audiovisual. A coleta de dados terá origem no levantamento sobre o desenvolvimento e atuação dos arranjos institucionais do audiovisual, e fará uso de artigos e sites especializados.

3. Referencial teórico

3.1 Dados do cinema

3.1.1 No Brasil

O cinema do Brasil existe como exibição e entretenimento desde julho de 1896, e como realização e expressão desde 1897. Porém, diferente do que ocorreu nos Estados Unidos e na Europa, o cinema brasileiro demorou a ser desenvolvido, surgindo somente na década de 1930 as primeiras empresas cinematográficas, que foram as produtoras de filmes do gênero chanchada. Com o objetivo de despertar o interesse da população pelo cinema nacional, vários meios passaram a ser utilizados para fortalecer a indústria cinematográfica no Brasil, tais como os documentários e os cinejornais/jornais de atualidades. O auge do cinema brasileiro comercial, no século XX, ocorreu nas décadas de 70 e 80, com a produção de 1000 filmes por ano.

Para a FIRJAN (2012), o segmento de *Filme & Vídeo brasileiro* se diferencia por possuir mais empresas que empregados: são 81 mil empresas e 30 mil empregados. Este fato ocorre devido à prática de profissionais do setor trabalharem em empresas próprias, sem vínculos empregatícios. Embora os fotógrafos representem um bom exemplo, são os *montadores de filme*, os principais profissionais do segmento, com cerca de 13 mil empregados. Já em relação à remuneração, os *autores roteiristas*, estão entre os mais bem pagos, com um salário médio de R\$ 7.347 (R\$ 2.046,52), bastante superior à média do núcleo criativo de *Filme & Vídeo* (R\$ 1.661/ R\$ 462,67).

Analisando dados mais recentes, verifica-se que o cinema brasileiro em 2015 apresentou um crescimento de 11,1% em relação ao ano de 2014, sendo a segunda maior taxa de crescimento desde 2009, e atingindo um público em salas de cinema de 172,9 milhões de espectadores. O ganho de bilheteria também foi a maior nos últimos cinco anos, somando R\$ 2,35 bilhões (654 milhões de dólares) e refletindo um aumento de 20,1% ao do ano anterior (ANCINE, 2016).

Tanto os filmes brasileiros quanto os estrangeiros contribuíram para um aumento de 18%, tanto em termos de público, quanto de renda em relação a 2014. Portanto, a variação da obra brasileira em relação à estrangeira foi maior, já que a participação de público dos filmes brasileiros passou de 12,2% em 2014 para 13,0% em 2015, elevando o número de espectadores de filmes nacionais a 22,5 milhões.

Assim, das 20 maiores bilheterias em 2015, três foram de filmes brasileiros, e responsáveis por 43% do público de obras nacionais e por 6% do público total, conforme se observa na tabela 1 abaixo:

#	Título Brasil/ Original	Distribuidora	Gênero	País	Espectadores	Renda (R\$*) USD
1	Vingadores: A Era de Ultron / Avengers: Age of Ultron	Disney	Ficção	EUA	10.129.071	146.184.931,00 \$ 40,720 milhões
2	Velozes e Furiosos 7/ Furious 7	Universal	Ficção	EUA	9.857.946	142.465.883,37 \$39,68 milhões
3	Minions/ Minions	Universal	Animação	EUA	8.912.034	119.997.911,59 \$33,42 milhões
4	Cinquenta Tons de Cinza/ Fifty Shades of Grey	Universal	Ficção	EUA	6.685.086	87.741.026,57 \$24,44 milhões
5	Jurassic World: O mundo dos dinossauros/ Jurassic World	Universal	Ficção	EUA	6.356.559	90.707.161,19 \$25,267 milhões
6	Star Wars: Episódio VII - O despertar da Força / Star Wars: The Force Awakens	Disney	Ficção	EUA	5.558.321	90.448.267,00 \$25,194 milhões
7	Jogos Vorazes: A esperança - O final/ The Hunger Games - Mockingjay: Part 2	Paris	Ficção	EUA	4.390.141	63.476.282,63 \$17,681 milhões
8	Cinderela/Cinderella	Disney	Ficção	EUA	4.199.697	50.079.019,00 \$13,949 milhões

9	Divertida Mente/ Inside Out	Disney	Animação	EUA	3.780.325	45.644.493,00 \$12,714 milhões
10	Loucas pra Casar	Downtown/ Paris	Ficção	Brasil	3.726.497	45.687.874,53 \$12,72 milhões
11	Bob Esponja: Um Herói Fora d'água / The Spongebob Movie: Sponge Out Of Water	Paramount	Animação	EUA	3.719.487	48.261.491,00 \$13,44 milhões
12	Vai que Cola - O Filme	H2O Films	Ficção	Brasil	3.307.837	41.803.908,21 \$ 11,64 milhões
13	Hotel Transilvânia 2/ Hotel Transylvania 2	Sony	Animação	EUA	3.271.611	42.066.767,93 \$11,72 milhões
14	Os Pinguins de Madagascar / The Penguins of Madagascar	Fox	Animação	EUA	3.133.098	40.476.215,00 \$11,27 milhões
15	Homem-Formiga/ Ant- Man	Disney	Ficção	EUA	2.927.606	41.539.259,00 \$11,57 milhões
16	A Série Divergente – Insurgente/ A Série Divergente - Insurgente	Paris	Ficção	EUA	2.819.817	39.037.020,04 \$10,87 milhões
17	Missão impossível - Nação secreta / Mission: Impossible - Rogue Nation	Paramount	Ficção	EUA	2.711.422	37.270.687,00 \$10,38 milhões
18	Uma Noite no Museu 3: O Segredo da Tumba/ Uma Noite no Museu 3: O Segredo da Tumba	Fox	Ficção	EUA	2.707.296	30.904.464,00 \$ 8,61 milhões
19	O Último Caçador de Bruxas/ The Last Witch Hunter	Paris	Ficção	EUA	2.658.580	34.438.709,33 \$9,59 milhões
20	Meu Passado Me Condena 2	Downtown/ Paris	Ficção	Brasil	2.639.935	32.941.689,75 \$9,17 milhões

Tabela 1 - Ranking dos 20 títulos com maior bilheteria em 2015. Fonte: ANCINE.

*Como os dois países em análise utilizam moedas diferentes, optou-se pela conversão por dólar. Tendo como base: 1 euro (1.14 dólares) e 1 dólar (3,59 reais).

Apesar do aumento na distribuição de filmes em relação a 2014, as distribuidoras nacionais tiveram um retorno financeiro pior que o das distribuidoras internacionais, tendo uma redução em termos de renda de 26,8% em 2014 para 23,7% em 2015, configurando assim o menor resultado nos últimos seis anos. Já a renda dos títulos distribuídos pelas distribuidoras internacionais em 2015 atingiu R\$ 1,77 bilhão (\$493 bilhões), tendo um acréscimo de 23,7% em relação a 2014, o que representou uma fatia de 75,4% da renda em bilheteria.

Dentre as três distribuidoras com maior participação de mercado (Universal, Disney e Fox), a Universal foi a distribuidora com maior participação de mercado em 2015, com 20,8%, e com renda acumulada de R\$ 489,1 milhões, o equivalente a 136,2 milhões de dólares.

No que tange os títulos brasileiros distribuídos, as distribuidoras nacionais conquistaram a maior parte da renda em 2015, com o aumento de participação para 85,4%, contra 81,2% em 2014. Portanto, mesmo com uma redução expressiva de 11,8% em relação ao ano anterior da renda das distribuidoras internacionais, não houve impedimento para que a renda total com filmes nacionais crescesse 25,1% em relação a 2014, alcançando assim R\$ 277,6 milhões (\$ 77,16 milhões).

Em relação ao setor de exibição, que também será foco da pesquisa, nota-se que em 2014 o parque exibidor brasileiro manteve o ritmo de expansão e fechou o ano com 2.833 salas de exibição, tendo um número maior de salas apenas na década de 1970. No final do ano havia 746 complexos cinematográficos, localizados em 398 municípios. Já no ano de 2015, foi verificado um total de 3.013 salas de exibição, oriundas de 58 novos complexos (com 252 novas salas), outros 11 complexos reabertos e oito que ampliaram seu número de telas, totalizando um acréscimo de 304 novas telas. No entanto, mesmo com 99 salas sendo fechadas definitivamente ou temporariamente para reforma, ou seja, mais que o dobro de salas fechadas em 2014 (41), ainda assim, o parque exibidor do país apresentou crescimento de 6,4%.

3.1.2 Em Portugal

A história do cinema em Portugal parece ter seu marco inicial em 1896: primeiro em Junho, com a apresentação em Lisboa do Animatographo Rousby e, depois, em Novembro, no Porto, com as primeiras apresentações públicas de Aurélio da Paz dos Reis. Outro momento significativo seria a criação da produtora portuense Invicta Film, que na viragem dos anos 10 para os 20 animou com grande entusiasmo o panorama cinematográfico português, investindo em sucessivos projetos de grande orçamento, tais como *Amor de perdição* (1921, Georges Pallu) ou *Mulheres da Beira* (1921, Rino Lupo)

A chegada do cinema sonoro iria transformar as condições de produção e recepção do cinema em Portugal, surgindo também os primeiros “fonofilmes”: *A Severa* (1931, Leitão de Barros), *A Canção de Lisboa* (1932, Cottinelli Telmo) ou *Aldeia da Roupa Branca* (1938, Chianca de Garcia). Devido a um forte apoio estatal, resultado de uma política de doutrinação ideológica através da cultura, onde a figura tutlar de António Ferro foi determinante, o cinema português beneficiaria também do surgimento da Tobis Portuguesa, o primeiro estúdio de cinema sonoro português. Os anos 30 e 40 foram anos de forte crescimento do espectáculo cinematográfico e da sua consolidação como fenómeno social e cultural.

A falência do projeto político e cultural de Ferro e o surgimento da televisão pública (1957) fizeram recuar os apoios públicos à produção. A década de 50 é então um período de menor fulgor produtivo, mas é sobretudo o período de afirmação de núcleos de muito interventivos na oposição à política cultural do Estado Novo, como o movimento neo-realista e o movimento dos cineclubes. Seria neste período que se ensaiariam várias tentativas de renovação do cinema português, quer nos seus aspectos técnicos como estéticos. O Novo cinema português traria muitas inovações nos modos de produção, com equipas mais reduzidas e rodagem fora do estúdio, rompendo definitivamente com o passado.

Mas as dificuldades de circulação acentuam-se e o produtor António da Cunha Telles, a grande referência deste período, acaba por falir. Enquanto é ignorado ou pouco visto pelo público português, estes filmes começam um processo de internacionalização que alteraria a forma de fazer e ver cinema em Portugal.

Na viragem para os anos 70, o modo de produção cooperativo impõe-se no cinema português, com o surgimento de várias cooperativas de realizadores como o Centro Português de Cinema, logo seguido pelas Cinequanon, Cinequipa, Grupo Zero, entre outros. Esgotado com o fim do processo revolucionário português (1974-76), o modo de produção cooperativo é substituído por um modelo de produção que acentará, nas décadas seguintes, na co-produção, sobretudo com os países ricos da Europa. Este modelo permitiu, ao longo dos anos 80 e 90, a afirmação internacional de cineastas como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, João Botelho e Pedro Costa, entre outros.

Assim, nos deparamos com a realidade do cinema português, que de acordo com o Instituto do Cinema e Audiovisual (2016) vinha tendo um resultado negativo nos últimos anos, e que em 2015 apresentou uma melhora considerável, levando cerca de 14,5 milhões de espectadores às salas de cinema e conquistando um crescimento de 20,1% em relação ao ano anterior. O ganho em bilheteria também apresentou um aumento, somando uma receita bruta de bilheteria de 74,9 milhões de euros (€85,4 milhões), representando assim, um crescimento de 19,4% em relação ao ano anterior.

Porém, como demonstra a tabela abaixo, dentre os vinte maiores sucessos de bilheterias em 2015 em Portugal, apenas dois são de produção portuguesa, e responsáveis por 10,94% do público total, o equivalente a 787.206 espectadores.

#	Título Portugal/ Original	Distribuidora	Gênero	País	Espectadores	Renda Euro/ dólares
1	Mínimos/Minions	NOS Lusomundo Audiovisuais	Animação	US	937 383	€4 729 746,78 \$ 5.392 milhões
2	Velocidade Furiosa 7/ Furious 7	NOS Lusomundo Audiovisuais	Ficção	US, JP	832 800	€4 423 888,44 \$ 5.043 milhões
3	O Pátio das Cantigas	NOS Lusomundo Audiovisuais	Comédia	PT	606 555	€3 097 347,97 \$ 3.531 milhões
4	As Cinquenta Sombras de Grey/ Fifty Shades of Grey	NOS Lusomundo Audiovisuais	Ficção	US	501 600	€2 636 859,93 \$ 3.006 milhões
5	007 Spectre/ Spectre	NOS Lusomundo Audiovisuais	Ação	US, GB	447 178	€2 454 458,22 \$2.798 milhões
6	Divertida-mente/ Inside Out	NOS Lusomundo Audiovisuais	Animação	US	442 235	€2 216 494,23 \$ 2.527 milhões
7	Star Wars: O Despertar da Força/ Star Wars: The Force Awakens	NOS Lusomundo Audiovisuais	Ficção	US	408 622	€2 477 913,86 \$ 2.825 milhões
8	Mundo Jurássico /Jurassic World	NOS Lusomundo Audiovisuais	Ficção	US	328 745	€1 871 718,56 \$ 2.134 milhões
9	Missão Impossível: Nação Secreta/ Mission: Impossible - Rogue Nation	NOS Lusomundo Audiovisuais	Ficção	US	324 735	€1 761 263,50 \$ 2.008 milhões
10	The Hunger Games: A Revolta - Parte 2/ The Hunger Games: Pockingjay - Part 2	PRIS Audiovisuais	Ação	US	319 936	€1 691 349,05 \$ 1.928 milhões
11	Vingadores: A Era de Ultron/Avengers: Age of Ultron	NOS Lusomundo Audiovisuais	Ficção	EUA	260.562	€ 1.339.889,38 \$ 1.527 milhões

12	Ted 2/Ted 2	NOS Lusomundo Audiovisuais	Comédia	EUA	228.933	€ 1.162.375,79 \$ 1.325 milhões
13	Home: A Minha Casa/ Home	Big Picture 2 Films	Animação	EUA	218.933	€ 1.105.075,38 \$ 1.172 milhões
14	Cinderela /Cinderella	NOS Lusomundo Audiovisuais	Ficção	EUA	209.444	€ 1.028.367,44 \$ 1.172 milhões
15	A Viagem de Arlo The Good Dinosaur	NOS Lusomundo Audiovisuais	Animação	EUA	198.009	€ 977.704,68 \$ 1.114 milhão
16	Hotel Transylvania 2/ Hotel Transylvania 2	Big Picture 2 Films	Animação	EUA	197.947	€ 983.417,47 \$ 1.121 milhão
17	Sniper Americano/ American Sniper	NOS Lusomundo Audiovisuais	Drama	EUA	188.466	€ 977.075,76 \$ 1.114 milhão
18	O Leão da Estrela	NOS Lusomundo Audiovisuais	Ficção	PT	180.651	€ 922.353,13 \$ 1.051 milhão
19	Paddington/ Paddington	NOS Lusomundo Audiovisuais	Comédia	FR/ Reino Unido	178.901	€ 851.460,89 \$ 970.665 mil
20	Perdido em Marte/ The Martian	Big Picture 2 Films	Ficção	EUA	172.006	€ 943.751,88 \$ 1.076 mil

Tabela 2 - Ranking dos 20 títulos com maior bilheteria em 2015. Fonte: ICA.

A área de distribuição cinematográfica teve uma melhora considerável em relação a 2014, apresentando um aumento de 19,4% em sua receita bruta total em 2015, passando de 62,7 milhões de euros (\$71.480 milhões) para 74, 9 milhões (\$85.386 milhões). Dentre as distribuidoras com maior participação de mercado, a NOS Lusomundo Audiovisuais foi a líder do setor com uma quota (espectadores) de 72,8%, seguindo-se a Big Picture 2 Films (15,4%) que, no seu conjunto, representaram 88,2% do mercado nacional.

A quota do cinema português em 2015 atingiu 6,5%, sendo o índice mais alto desde 1975, segundo registros de exibição do ICA. Dentre os filmes nacionais estreados, O Pátio das Cantigas, de Leonel Vieira foi o mais visto, com mais de 600 mil espectadores e 3,1 milhões de euros de receita de bilheteria, o equivalente a 3.540 milhões de dólares.

Em 2015 foram estreadas 355 longas-metragens, 137 das quais eram de origem americana e 168 de origem europeia. Diante dos dados apresentados pelo ICA (2016), vale ressaltar que a preferência do público português ainda é por filmes americanos, já que 70,3% dos espectadores assistiram a filmes norte-americanos e apenas 19,9% aos europeus. O filme *Mínions* foi o mais visto em 2015, registrando mais de 937 mil espectadores e uma receita de bilheteira de 4,7 milhões de euros.

Percebemos que a empresa NOS Lusomundo mantém também a liderança no ramo de exibição, com a identificação de NOS Lusomundo Cinemas apresentou um faturamento em 2015 de 46,655 milhões de euros (\$53.186 milhões), o correspondente a 62,3% de toda a receita bruta arrecada. Seguida pela UCI com uma receita bruta de 8,053 milhões de euros (\$9.180 milhões) e a Orient Cine Place com 6,686 milhões de euros (\$7.53). Representando 10,7% e 8,9% respectivamente do mercado.

3.2 O desenvolvimento de Políticas Públicas para o audiovisual

Autores como Melo (1999) e Arretche (2003) apontam a necessidade de um maior número de pesquisas na área de políticas públicas no Brasil, já que esta se caracteriza por uma baixa capacidade de acumulação de conhecimento, em função da proliferação horizontal de estudos de caso e da ausência de pesquisa.

Assim, desde a década de 1990, a atuação dos novos atores sociais vem modificando os mecanismos e os processos de tomada de decisão, fazendo emergir um novo regime de ação pública, descentralizado, no qual são criadas novas formas de interação entre o poder público e a sociedade, através da participação social.

Neste sentido, presume-se a necessidade de implementação de uma política que incorpore a comunidade, não somente por ser mais democrático, mas também por ser mais eficiente e eficaz. Percebe-se quando há a participação da comunidade, a tendência é que a avaliação seja levada mais a sério e que apresente resultados de forma mais clara e objetiva.

Neste contexto, e diante da necessidade de ampliação de políticas públicas para o desenvolvimento do setor em análise, seguem alguns programas em destaque tanto no Brasil, quanto em Portugal, conforme demonstram os Quadros 1 e 2 abaixo:

PROGRAMA	O QUE É?	COMO FUNCIONA?	RESULTADOS
O Cine Mais Cultura (2007).	Espaços criados para exibição de filmes brasileiros com equipamento de projeção digital, obras brasileiras, em DVD, Cada espaço recebe um kit contendo telão (4m X 3m), aparelho de DVD, projetor, mesa de som de quatro canais, caixas de som, amplificador, microfones sem fio e centenas de filmes brasileiros (curtas, médias e longas metragens, além de documentários e animações).	Os equipamentos, as obras e as oficinas de capacitação cineclubista são disponibilizados através de editais e parcerias diretas, atendendo primeiramente as periferias das cidades. Os editais são direcionados às pessoas jurídicas, sem fins lucrativos, que tem como objetivo possibilitar o encontro e a integração da população brasileira com o audiovisual de seu país, mediante a oferta de bibliotecas comunitárias, pontos de cultura, associações de moradores ou até mesmo escolas e universidades públicas.	Acesso ao cinema nacional e apoio à difusão da produção audiovisual brasileira mediante a exibição não comercial dos filmes produzidos.
Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC).	Foi implantado pela Lei Rouanet (8.313/1991), com o objetivo de estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais, e promover a difusão da cultura.	Mediante incentivos do FNC (Fundo de Natureza Contábil, que funciona com o apoio de fundo perdido ou de empréstimos) e o Incentivo Fiscal (mediante proposta ao MinC; se aprovada, é autorizada a captação de recursos junto à pessoas físicas ou empresas.	Em 2015, foram apresentados 11.270 projetos, sendo 5436 aprovados e 3141 apoiados (SALIC NET, 2016).

Núcleos de produção digital.	Espaços gratuitos e acessíveis a todas as classes da sociedade, voltados para a produção e difusão do conteúdo audiovisual brasileiro.	Fornece equipamentos adequados, bem como serviços técnicos especializados. Os equipamentos são entregues aos Núcleos, por meio de comodato, podendo ser doados após a avaliação do espaço por um período de dois anos.	Estes empréstimos já estão gerando resultados, como o caso do filme produzido pelo NPD de Sergipe, exibido na mostra do Festival do Cinema Brasileiro de Paris em 2010.
A Lei do Audiovisual 8.685/93.	Possibilita um abatimento do IR devido, de 100% dos valores utilizados na compra de certificados de investimento, até o limite de 3% para pessoa jurídica e 6% para pessoa física.	Estas porcentagens investidas poderão ser lançadas na contabilidade como despesa operacional, permitindo uma redução do lucro tributável, e um novo cálculo de Imposto de Renda devido a menor.	Além do desconto o titular participará das receitas do filme em todas as mídias e territórios, além da associação da imagem institucional ao produto.

Quadro 1 - Programas de incentivo ao audiovisual no Brasil. Fonte: ANCINE.

PROGRAMA	O QUE É?	COMO FUNCIONA?	RESULTADOS
Concursos públicos promovidos pelo ICA em cumprimento do disposto no Decreto-Lei n.º 124/2013, de 30/08. (Exibição não comercial)	Apoia a exibição, em circuitos alternativos, de obras nacionais, europeias, ou de outros países cuja distribuição em Portugal seja inferior a 5% da quota de mercado.	Podem candidatar-se as pessoas coletivas sem fins lucrativos inscritas no ICA que tenham por objeto a promoção da cultura cinematográfica. Os apoios atribuídos compreendem um período de dois anos.	Apoio financeiro de €150.000, com um valor máximo de €25.000 por projeto.
Programa de apoio à distribuição de obras nacionais em mercados internacionais.	Comparticipação nas despesas de execução do plano de distribuição de obras cinematográficas nacionais em salas de cinema no estrangeiro.	Candidatos têm de deter os direitos sobre as obras cinematográficas e apresentar contrato de distribuição das obras em território estrangeiro. Não pode exceder 80% do custo orçamentado do plano de distribuição das obras elegíveis, e não pode em caso algum ser superior a € 7.500,00.	Apoio num montante global de € 350.000 em 2015.

Contribuir para a formação de públicos nas escolas.	Um programa criado com o objetivo de formar públicos escolares de forma a garantir-lhes os instrumentos básicos de leitura e compreensão de obras cinematográficas e audiovisuais, despertando-lhes o hábito de ver cinema ao longo da vida;	O apoio destina-se a suportar as despesas com a realização de planos anuais de ações de formação, a executar em 3 anos, com início no ano de abertura de concurso, destinadas a crianças e jovens, com vista à formação de públicos de cinema.	Com meta de apoiar 20 escolas, atingiu 35 escolas, com uma taxa de realização de 137,5%.
Programa de apoio à exibição.	Apoia a exibição de obras nacionais, europeias, ou de outros países cuja distribuição em Portugal seja inferior a 5% da quota de mercado, relativamente ao número de espectadores, verificada no ano anterior à abertura de concurso.	Os candidatos têm que explorar salas que tenham: a) Um sistema informatizado de emissão e transmissão de dados de bilheteira. b) No ano anterior, ou se comprometam a ter a realização de um número mínimo de 100 sessões por ano; c) Frequência anual mínima de 5.000 espectadores por ano; d) Exibido durante o ano anterior, ou no que decorre uma percentagem mínima de 40% da programação de filmes.	Apoio no total de 150.000 euros às empresas exibidoras.
Programa de apoio à realização de festivais de cinema em território nacional.	Os apoios atribuídos no âmbito do presente subprograma têm natureza de apoio plurianual à realização de festivais, compreendendo um período de três anos.	Podem candidatar-se as entidades promotoras de festivais inscritas no Registo das Empresas Cinematográficas e Audiovisuais, que tenham por objeto a organização de festivais de cinema em território nacional. O apoio financeiro não pode exceder 50% do custo total de cada edição do festival.	Meta de participação em 2014 de 3 presenças, obtendo 6 presenças, o equivalente a uma taxa de realização de 137,5%.

Quadro 2 - Programas de incentivo ao audiovisual em Portugal. Fonte: ICA.

4. Considerações finais

Com base nos dados qualitativos e quantitativos apresentados, percebemos que embora o número de espectadores seja infinitamente menor que no Brasil, Portugal ainda apresentou um melhor resultado no ano de 2015, haja vista que o cinema português teve um crescimento 9% maior que o brasileiro, porém em termos de resultados financeiros, identificamos que a evolução na receita foi um pouco inferior a do Brasil, o equivalente a 19,4% contra 20,1%.

Percebe-se ainda, que a participação do público brasileiro em filmes nacionais foi de 13% em 2015, sendo bem maior quando comparada ao número de espectadores portugueses à produção nacional que foi de apenas 4,1. Desta forma, identifica-se a necessidade de maior incentivo à população para as salas de exibição de filmes nacionais nos dois países, seja mediante uma maior divulgação ou descontos oferecidos aos espectadores às sessões nacionais.

Em relação à gestão dos arranjos de exibição e distribuição é importante que as instituições de apoio continuem a melhorar seu papel de facilitadoras, oferecendo capacitação e atualização aos gestores das empresas de distribuição e exibição de filmes, a fim de que, as que ainda não se consolidaram no mercado, consigam também atingir um percentual mais próximo ao alcançado pelas grandes empresas dos setores.

Referências bibliográficas

- ANCINE (2016). *Anuário estatístico do cinema brasileiro*. Disponível em <<http://oca.ancine.gov.br/>>. Acesso em: 23/03/2016.
- ARRETCHE, M. (2003). “Dossiê agenda de pesquisa em políticas públicas”, in *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 51, fev., 7-9.
- FIRJAN (2012). *A indústria criativa. Mapeamento da indústria criativa no Brasil*. Outubro. Disponível em <<http://www.firjan.org.br/economia-criativa>>. Acesso em: 25/07/2014.
- HOWKINS, J. (2013). *Economia Criativa- Como ganhar dinheiro com ideias criativas*. São Paulo: M. Books do Brasil.

- ICA (2014). *Exibição e distribuição*. Disponível em <<http://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao>>. Acesso em: 20/03/2016.
- ICA (2016). *Dados do cinema em Portugal*. Disponível em <<http://www.ica-ip.pt/pt/newsletter/archive.php>>. Acesso em: 20/03/2016.
- MELO, M. A. (1999). “As sete vidas da agenda pública brasileira”, in Rico, E. M. (org.). *Avaliação de políticas sociais: uma questão em debate*. São Paulo: Cortez, 11-28.
- NORTH, D. C. (1990). *Institutions, institutional change and economic performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NORTH, D. C. (1991). “Institutions”, in *The journal of economic perspectives*, v.5, n.3, 97-112.
- PINA, L. (1986). *História do cinema português*. Lisboa: Europa-América.

A woman with long dark hair, wearing a white long-sleeved shirt, blue jeans, and dark boots, is standing outdoors and taking a photograph with a camera. She is positioned on the left side of the frame. The background shows a paved area, some greenery, and a building. A large, dark, curved architectural element is visible on the right side of the image. The text is overlaid on a semi-transparent dark grey rectangular area in the center-right of the image.

A presente publicação reúne doze das vinte e uma comunicações apresentadas durante as IX Jornadas Cinema em Português que decorreram entre 27 e 29 de abril de 2016 na UBI, organizadas pelo Labcom.IFP, da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior. A nona 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 da presente publicação é retirada do filme Arte Pública, da investigadora e realizadora brasileira Michelle Sales que esteve presente para apresentar o filme na sua estreia em Portugal e para participar no debate que se seguiu sobre arte contemporânea e espaço público.

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt