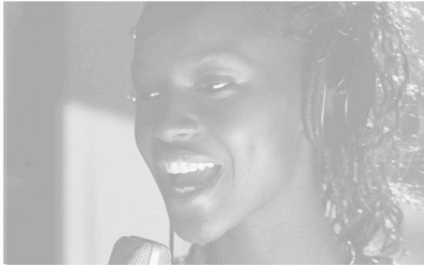
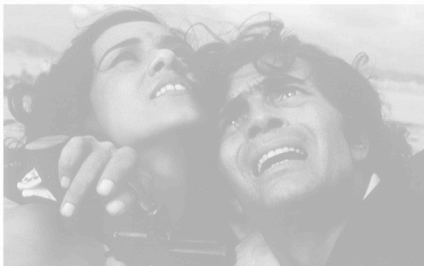


filmes falados



(Editores)
Frederico Lopes
Ana Catarina Pereira
.....
Covilhã, 2013



FREDERICO LOPES, ANA CATARINA PEREIRA (EDS.)

FILMES FALADOS
CINEMA EM PORTUGUÊS, V JORNADAS



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

ISBN: 978-989-654-107-1
Título: Filmes Falados: Cinema em Português, V Jornadas
Autores: Frederico Lopes, Ana Catarina Pereira (Eds.)
Ano: 2013

www.livroslabcom.ubi.pt

Índice

Apresentação.....	1
<i>Frederico Lopes</i>	
Agradecimentos	3
<i>Ana Catarina Pereira</i>	
V Jornadas de Cinema em Português.....	5
<i>J. Paulo Serra</i>	
Imagens e Letras	11
<i>António de Macedo</i>	
<i>A Dança dos Paroxismos e a desorganização da paisagem rural portuguesa.....</i>	<i>15</i>
<i>Patrícia Silveirinha Castello Branco</i>	
O facto “espectatorial”	25
<i>José A. Domingues</i>	
A inventividade como necessidade no Cinema Africano.....	41
<i>Marta Aparecida Garcia Gonçalves</i>	
A construção dialógica de <i>Non ou a Vã Glória de Mandar</i>	57
<i>Alessandra Zuliani</i>	
A poética épica a partir de Glauber Rocha.....	75
<i>Mauro Luciano Souza de Araújo</i>	
Mulheres por detrás das câmaras: a ficção de longa-metragem, mediada por um olhar feminino.....	95
<i>Ana Catarina Pereira</i>	
Metamorfoses da Literatura no Cinema de Fernando Lopes	109
<i>Eduardo Paz Barroso</i>	

Belarmino e Mauro: A personagem (des)construída na representação da cidade.....	131
<i>Rita Bastos</i>	
Contribuições do documentário para a (re)construção da memória sócio-histórica	155
<i>Isabel Macedo e Rosa Cabecinhas</i>	
Genealogias, filiações e afinidades no cinema português:	177
<i>Paulo Cunha</i>	
Videografias Indígenas: (des)construtivismo e performatividade: Do Novo Cinema ao cinema português contemporâneo	191
<i>Luiza Elayne Azevedo Luíndia</i>	

Apresentação

Frederico Lopes¹

As V Jornadas de Cinema em Português dão continuidade a um projeto desenvolvido pelo LabCom – Laboratório de Comunicação On-Line, na linha de investigação dedicada ao cinema, promovendo o encontro regular de estudiosos e investigadores do cinema que é feito em Portugal e no vasto universo de países que partilham a língua portuguesa.

Esta publicação, que intitulamos de *Filmes Falados*, é a versão impressa em papel² das comunicações apresentadas durante as V Jornadas Cinema em Português, realizadas na Covilhã, na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, de 22 a 25 de Outubro de 2012.

A quinta edição das Jornadas começou onde tinha terminado a edição anterior: no cinema experimental português. Desta feita, pondo em evidência o pioneirismo de Jorge Brum do Canto no seu primeiro filme, *A Dança dos Paroxismos*. Seguiu-se uma reflexão sobre o facto espectral, sendo apresentada a noção de espectador de cinema em Souriau, Schefer e Morin. A partir do filme *Nha Fala*, do cineasta guineense Flora Gomes, fomos convidados a olhar para a inventividade como necessidade no cinema africano. No âmbito dos estudos sobre o texto filmico de Manoel de Oliveira e os resultados da legendagem italiana dos diálogos originais, foi analisada uma conversação entre um professor e os seus discípulos no cenário da guerra colonial, presente no filme *Non, ou a Vã Glória de Mandar*. Sobre o cinema brasileiro foram apresentadas notas sobre o épico em Glauber Rocha a partir dos filmes *Antônio das Mortes* e *Idade da Terra*. Regressando ao cinema português, e à sua história, seguiu-se uma comunicação que destacou o papel das mulheres cineastas por

1) Professor Auxiliar na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior; membro do LabCom - Universidade da Beira Interior.

2) Estes textos estão disponíveis em formato electrónico em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/index.php> no sítio do LabCom – Laboratório de Comunicação On-line da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

detrás das câmaras, sendo analisada a ficção de longa-metragem mediada por um olhar feminino. Numa espécie de homenagem póstuma a um dos grandes cineastas portugueses recentemente falecido, foram apresentadas as relações entre cinema e literatura na obra de Fernando Lopes. De seguida, a partir de *Belarmino*, de Fernando Lopes e *Mauro* de João Salaviza, foi apresentado um estudo sobre a construção da personagem através das formas de representação da cidade de Lisboa. A comunicação seguinte debruçou-se sobre as contribuições do documentário para a construção da memória sócio-histórica a partir de uma análise dos filmes produzidos em Portugal entre 2007 e 2011. Finalmente, foram apresentadas as genealogias, filiações e afinidades entre o Novo Cinema e o cinema português contemporâneo.

Margarida Cardoso, António de Macedo e José Filipe Costa foram os cineastas convidados para participarem nesta edição das Jornadas de Cinema em Português.

Apresentámos dois filmes de Margarida Cardoso, *A Costa dos Murmúrios* e *Natal 71*, com a presença da cineasta e a sua participação nos debates.

José Filipe Costa, numa *masterclass* subordinada ao tema *O Processo Faz o Filme*, discutiu e confrontou a fase de pesquisa de *Chapa 23* e de *Linha Vermelha*, a procura e fixação de um ponto de vista e o modo como o processo de filmagem e montagem foram determinando as formas finais dos dois filmes. Para além disto, uma outra questão esteve em foco: como pode um filme responder às interpelações da vida em comunidade e da memória?

António de Macedo, impedido de o fazer “em corpo”, fez questão de nos “confidenciar o seu principal segredo de quando era fazedor de filmes”. Aqui se publica o texto que nos enviou e que foi lido no decorrer dos trabalhos.

Também eu, impossibilitado de estar fisicamente presente, pude disfrutar da qualidade das comunicações apresentadas e dos debates realizados através da Internet. Esta e outras inovações ficam a dever-se ao empenho de várias pessoas mas quero destacar a colaboração decisiva da doutoranda e colega do LabCom, Dr.^a Ana Catarina Pereira, que aceitou o convite para comigo organizar e dar continuidade a este evento, que esperamos poder continuar a assegurar todos os anos, assim continuemos a contar com o interesse demonstrado pela comunidade académica. Bem-hajam.

Agradecimentos

Ana Catarina Pereira¹

Para que a realização das V Jornadas de Cinema em Português tivesse sido possível, gostaríamos de começar por agradecer a todos aqueles que nos apoiaram na sua organização, nomeadamente:

- Ao Professor Doutor Paulo Serra, que, como presidente da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior, procedeu à abertura oficial destas jornadas.
- Ao Professor Doutor Luís Nogueira, director da licenciatura de Cinema da Universidade da Beira Interior, por todo o apoio prestado em termos científicos, logísticos e organizacionais.
- A todos os investigadores e investigadoras que nos enviaram as suas propostas de trabalho e que, no decorrer do evento, nos apresentaram as suas novas reflexões em torno desta temática tão abrangente que não é apenas o cinema português, mas antes o cinema em português. Falamos assim de uma arte que une estéticas distintas com um traço identitário comum: a língua portuguesa.
- Ao realizador, escritor, ensaísta e professor universitário, António de Macedo, nome incontornável do Novo Cinema Português, mas também do estudo das religiões comparadas, da história da filosofia e da literatura fantástica. Sentimo-nos particularmenet honrados com o seu testemunho escrito que, por motivos de saúde, e na impossibilidade de estar presente, fez questão de nos enviar, dirigindo-se aos nossos futuros cineastas – alunas e alunos das licenciatura e mestrado de Cinema, da Universidade da Beira Interior.

1) Doutoranda na Universidade da Beira Interior. Investigadora do LabCom e bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

- A Margarida Cardoso, realizadora de filmes como *A Costa dos Murmúrios* e *Natal 71*, que exibimos em duas sessões com sala cheia e intenso debate de ideias, recordando as melhores tradições cineclubistas de outrora. Contando com a sua presença, analisámos o conceito de lusofonia que percorre as suas obras, estabelecendo uma ponte com o Congresso Internacional Portugal – África – Brasil, que decorria em simultâneo, na Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.
- Ao realizador José Filipe Costa, representante de uma nova geração de documentaristas portugueses que prontamente se disponibilizou para uma masterclass aberta a todos os alunos e conferencistas presentes nas jornadas. O seu mais recente filme, *Linha Vermelha*, bem como todo o processo de pesquisa, fixação de um ponto de vista, filmagem e montagem foram debatidos numa sessão que intitulou de “O processo faz o filme”.
- À doutora Mércia Pires, pelo profissionalismo e incansável suporte em termos de secretariado, fundamental em eventos como este.
- À designer Madalena Sena, que tão bem cuidou do logotipo e de toda a imagem representativa destas V Jornadas de Cinema em Português.
- Aos colegas e investigadores do LabCom, João Nuno Sardinha, Marco Oliveira e Ricardo Morais, por todo o conhecimento técnico que aportaram e apoio prestado na divulgação do evento.
- Aos alunos de mestrado, António Lopes, Bárbara Castelo Branco e Fernando Cabral, pelo incansável e tão importante auxílio a diversos níveis, desde a receção dos convidados ao suporte técnico e logístico que todos notámos e elogiámos.
- Finalmente, uma palavra de agradecimento a todos os alunos, alunas, investigadores e investigadoras que ativamente participaram nos nossos debates e sessões, mostrando-nos o quão fundamental se revela o estudo de uma arte como o cinema, expressa numa língua comum. O seu incentivo será fundamental para que continuemos a percorrer este percurso iniciado há cinco anos.

V Jornadas de Cinema em Português

UBI/Covilhã, 22 a 25 de Outubro de 2012

J. Paulo Serra¹

Introdução

Se partirmos da definição de Benedict Anderson de que uma nação constitui, uma “comunidade imaginada”², então o cinema, enquanto arte de criar imagens em movimento, terá, nesse processo, um papel decisivo.

Em primeiro lugar porque, e ao contrário do que acontece com artes como a literatura, as imagens criadas pelo cinema podem ser vistas, e vistas por todos.

Mas o papel do cinema está longe de se limitar a essa evidência da forma (a imagem); ele prolonga-se no conteúdo.

Com efeito, quando no seu Manifesto das Sete Artes Ricciotto Canudo atribui ao cinema a designação de “sétima arte” – depois das seis identificadas por Hegel na sua Estética (Arquitetura, Escultura, Pintura, Música, Dança, Poesia) – ele fá-lo por ver no cinema (e cito) uma “arte de síntese total”, a “arte total em direção à qual todas as outras tenderam desde sempre”³.

Mesmo que não aceitemos esta tese de Canudo – até pela história que decorreu entretanto –, retenhamos pelo menos a sua ideia de que o cinema será, provavelmente, a arte que melhor nos dá a ver aquilo a que Hegel chamava o

1) Presidente da Faculdade de Artes e Letras da Universidade da Beira Interior.

2) Benedict Anderson, *Imagined Communities*. London, Verso, 1983.

3) “[...] cet art de totale synthèse qu’est le Cinéma [...]. *Nous avons besoin du Cinéma pour créer L’art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu.*” Ricciotto Canudo, *Manifeste des Sept Arts*, Paris, Séguier, 1995, p. 8.

“espírito de um povo”; ou, dito de outro forma, a arte em que um povo melhor se vê a si próprio.

Podemos, a este respeito, pôr mesmo a hipótese de que residirá aqui – na impossibilidade de nos confrontarmos com a nossa imagem própria – uma das razões essenciais pelas quais o cinema português é tão mal amado quer pelos poderes políticos quer pelo próprio público. Mas essa é uma hipótese cuja discussão deixarei para outra oportunidade.

Quero aproveitar esta para me referir àquilo que, nos últimos anos, a UBI tem feito *por amor* ao Cinema Português; e, digamos, também por uma certa obrigação, que decorre do facto de ser a única universidade pública portuguesa que tem uma licenciatura e um mestrado em Cinema (e, esperamos, terá em breve um doutoramento em Cinema, em consórcio com outras universidades nacionais).

1. O cinema português na UBI

1.1 Teses de doutoramento

Feitas

- Frederico Lopes, *O cinema português e o Estado Novo: os cineastas portugueses e a imagem da polícia* (2004);
- Manuela Penafria, *O documentarismo do cinema: uma reflexão sobre o filme documentário* (2006, sobre o documentarismo de António Campos).

Em andamento

- Ana Catarina Pereira, *O cinema português no feminino: As teorias feministas do cinema aplicadas à ficção de longa-metragem* (início em 2009/10, sob orientação do Prof. Tito Cardoso e Cunha);

- Rita Bastos, *Cidade(s) em ruptura: A representação da cidade no Novo Cinema Português* (início em 2010/11, sob orientação do Prof. Frederico Lopes).

1.2. Base de Dados do Cinema Português (<http://www.cinemaportugues.ubi.pt/bd/>)

De acordo com a sua Apresentação, e cito “Este espaço aberto elege o Cinema Português como seu objecto de estimação. Pretendemos dar visibilidade ao cinema Português através da recolha, processamento e difusão da informação, publicando trabalhos e promovendo o debate e a crítica entre estudantes, académicos e profissionais do sector.”

Acrescento eu que, no momento em que escrevo esta nota (dia 21 de Outubro, pelas 21.18) a Base de Dados inclui 9193 registos de filmes entre 1896 (Aurélio Paz dos Reis) e 2012.

O sítio em que se encontra a Base de Dados inclui, também, os programas e os resumos dos textos das Jornadas de Cinema em Português já realizadas e em curso – das I, em 2008, até às V, que aqui iniciamos.

O mesmo sítio tem uma hiperligação para o UBICINEMA, a que me refiro a seguir.

1.3 UBICinema

(<http://www.ubicinema.ubi.pt/index.html>)

De acordo com a sua Apresentação, o UBICINEMA “é o espaço de divulgação das actividades cinematográficas realizadas pelos alunos de primeiro e segundo ciclos do Curso de Cinema da UBI. No seu âmbito encontra-se a **MOSTRA**, um evento anual que serve para dar visibilidade aos projectos finalistas de cada um dos ciclos de estudo – licenciatura e mestrado – e a outros trabalhos extracurriculares realizados pelos estudantes de cinema.”

Tendo-se iniciado em 2007, o UBICINEMA tem, em 2012, a sua 6ª edição. Refira-se, ainda, que o sítio do UBICINEMA tem disponível o programa de cada uma das suas edições.

1.4. O ensino do Cinema Português na Licenciatura e no Mestrado em Cinema

Unidades curriculares

- História e Estética do Cinema Português (Licenciatura em Cinema – 3º ano, 1º semestre)

Da ficha de UC: “tem como objetivo o estudo do cinema português, articulando a vertente retrospectiva sobre os vários momentos históricos e respetivas propostas estéticas com a visão prospetiva de um seu futuro possível, assente no trabalho de pesquisa, análise, crítica e reflexão.”

- Cinema Português (Mestrado em Cinema – 1º ano, 1º semestre)

Da ficha da UC: “tem como objetivo aprofundar o estudo do cinema português, dos seus grandes cineastas, da “Escola Portuguesa”, do cinema português contemporâneo e da nova geração de realizadores.”

Docentes

O curso conta, no seu corpo docente, com dois professores convidados que estão diretamente ligados à história do cinema português, a saber:

- José Luis Carvalhosa

Diretor de fotografia em longas-metragens como *O Funeral do Patrão* (Eduardo Geda, 1976), a *Lei da Terra* (Filme colectivo da cooperativa Grupo Zero, 1977), *Os Emissários de Khalom* (António de Macedo, 1988), *Filha da Mãe* (João Canijo, 1990) ou *Ao Sul* (Fernando Matos Silva,

1995), para nos referirmos apenas a alguns do seu vastíssimo currículo. E isso sem esquecer também os seus documentários e séries televisivas, nomeadamente essa série de culto – falo de mim próprio – que é *Duarte & Companhia* (Rogério Ceitel, 1987).

- Luís Martins Saraiva
Diretor de som em filmes como *Deus, Pátria, Autoridade* (Rui Simões, 1975) e *Bom Povo Português* (Rui Simões, 1981).

2. Cinema em Português

Argumentar-se-á, e muito bem, que o que acabei de enumerar tem a ver com o Cinema Português – e não com esse universo mais vasto que o inclui, o Cinema em Português. Foi precisamente para dar o passo em direção a esse universo que o Professor Frederico Lopes se lançou, em 2008, na aventura das Jornadas de Cinema em Português que, como disse, têm neste ano de 2012 a sua quinta edição.

Aproveito, desde já, para agradecer aos organizadores – permito-me destacar aqui, para além do professor Frederico Lopes, a doutoranda Ana Catarina Pereira e a Secretária da Faculdade de Artes e Letras, Dra. Mércia Pires e, nas suas pessoas, todos os outros colaboradores que contribuíram para pôr de pé este evento; e, simultaneamente, para desejar as boas-vindas aos participantes, artistas e conferencistas, que se deslocam não só de vários pontos de Portugal, mas também do Brasil e de Itália.

3. Homenagem

Muito do que na UBI se tem feito em matéria de Cinema, e de Cinema Português e em Português, em particular, deve-se, de há muitos anos – praticamente desde os inícios – ao Prof. Frederico Lopes.

Assim, ao terminar esta nota, quero deixar aqui publicamente expresso, em meu nome pessoal e em nome da Faculdade de Artes e Letras da UBI, o nosso agradecimento ao Colega e Amigo sem cujo empenho, esforço e dedicação não estaríamos aqui.

Imagens e Letras¹

António de Macedo²

Gostaria de partilhar convosco esta oportunidade de estar presente na Universidade da Beira Interior, ainda que não em corpo, pelo menos em espírito, para vos confidenciar o meu principal segredo quando eu era fazedor de filmes.

É muito simples, e resumia-se a pôr em prática a máxima do grande autor clássico do cinema francês, René Clair: «Em cinema, tão importante como a máquina de filmar, é a máquina de escrever».

No meu caso, a criação literária, pura e simples, antecedeu a fase da criação fílmica, e devo esclarecer que quando falo em «criação literária», no que me diz respeito, refiro-me não só ao que produzo para ser publicado em livro, mas também à fase do meu trabalho que antecede a realização de qualquer filme meu. Já não faço cinema há mais de quinze anos, mas durante todo o tempo em que fui cineasta sempre dediquei uma atenção muito especial à escrita do guião, na qual eu me esmerava como se se tratasse de uma autêntica e exclusiva peça literária.

Ser escritor, para mim, é uma condição que me é inerente, é a raiz dos meus trabalhos ficcionais, literários ou cinematográficos – aliás, comecei a escrever ficção desde muito jovem, muito antes de pensar em vir a ser cineasta. Em consequência, quando eu fazia um filme fazia-o como um prolongamento, em matéria física espaço-temporal, visível e audível, do que eu imaginara ao escrever um certo texto – novela, peça de teatro ou guião. Por isso, sempre me desdobrei com a mesma facilidade na ficção narrativa – contos ou romances –, na criação de peças teatrais e na realização de filmes.

No fundo são meios de expressão que se prolongam uns aos outros e se explicitam mutuamente, permitindo-me – no meu caso – uma melhor percepção

1) Nota dos editores: por decisão do seu autor, este texto não respeita o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

2) Texto enviado pelo cineasta e apresentado na sessão do dia 25 de Outubro de 2012.

do universo ficcional em que estivesse a trabalhar, consoante o fazia através de um filme, de um romance ou de uma peça de teatro.

Por exemplo, em 1984 escrevi um conto, «A Noiva Vestida de Nuvens» – mais tarde incluído no meu livro de contos *O Limite de Rudzky*, publicado em 1992 –, onde trabalhei a ideia duma mítica cidade, Khalôm, a «sétima cidade de refúgio», que desce das galáxias como a Nova Jerusalém do Apocalipse e provoca transcendentais transformações. Esse tema pareceu-me promissor e decidi reaproveitá-lo num filme que realizei em 1987, *Os Emissários de Khalôm*, descobrindo-lhe novos desenvolvimentos e novas surpresas. Não contente com isso, voltei a abordar o tema numa peça de teatro, *O Osso de Mafoma* (publicada na colectânea *O Sangue e o Fogo*, 2011), onde a mítica cidade de Khalôm se materializa num deserto da Palestina do século décimo da era cristã, antes de um terrível combate entre um exército cristão e um exército muçulmano, onde morrem todos e só um guerreiro cristão sobrevive. Mas o assunto continuava a atrair-me e voltei a explorar a ideia dessa prodigiosa cidade com 240 mil anos que tanto surge no passado como no futuro, aqui como em impensáveis regiões do Universo, e escrevi um romance de ficção científica, *Sulphira & Lucyphur*, publicado em 1995, uma espécie de *space opera* onde o tema dos «emissários de Khalôm» ressurgiu e se revê em novas dimensões.

Eis-nos, portanto, em face de um significativo vai-e-vem entre conto, filme, teatro e romance!

Um outro exemplo é o meu romance *Erotosofia ou as Fontes Mágicas de Gerénia*, publicado em 1998, que re pega a matéria central do meu filme *Os Abismos da Meia-Noite*, de 1983, e, ambos, filme e romance, completam-se, complementam-se e decifram-se mutuamente.

Ainda um outro exemplo – entre tantos, possíveis! – é o do meu projecto de filme *O Pastor e o Magarefe*, que nunca cheguei a realizar porque me foram negados sistematicamente, em anos consecutivos, os subsídios do Instituto de Cinema, de modo que resolvi pegar no guião e retrabalhá-lo à maneira de uma novela. Foi publicada em 2004 com o título *As Furtivas Pegadas da Serpente*, que na verdade é um verdadeiro filme disfarçado de romance em formato de papel.

Podia alinhar outros exemplo de filmes meus e/ou de romances meus de que me servi para transmitir ideias (ou vislumbres de ideias) cuja luz interior nos ilumina com diferentes cores e matizes segundo passa através do cristal das *letras* ou do cristal das *imagens*.

Desde o *Domingo à Tarde ao Chá Forte com Limão*, em cinema, desde os *Contos do Androthélyls* a *O Cipreste Apaixonado*, em literatura, a busca é sempre a mesma nos seus múltiplos aspectos: desvendar o mistério da imaginação criativa, e o fascínio de descobrir mundos e seres virtuais que passam a existir com tanta força no mundo real como se sempre tivessem feito parte do mundo real, porque o universo virtual onde esses mundos e seres desenrolam as suas misteriosas existências tem uma força e uma vida que em muitos casos ultrapassam em energia e eternidade o que existe, passa e morre no triste e sensaborão mundo físico...

E com esta invocação ao poder da imaginação criadora cuja energia, tal como um fulgurante e sempre renovado *Big Bang* intelectual e espiritual, é igual à luz de que todas as coisas são feitas, despeço-me de todos vós fazendo votos para que estas jornadas de Cinema em Português cumpram o *desideratum* de dar a conhecer a misteriosa musa que anima a Alma Portuguesa, ao menos através de uma das infinitas facetas vivas que a eternizam – neste caso a Alma do Cinema.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

A Dança dos Paroxismos e a desorganização da paisagem rural portuguesa

Patrícia Silveirinha Castelo Branco¹

Resumo: Nesta apresentação pretendo abordar o filme *A Dança dos Paroxismos* (Jorge Brum do Canto, 1929) à luz de duas ideias principais. A primeira tem a ver com o diálogo que o filme enceta com a vanguarda francesa da mesma época, importando alguns aspetos e inovando noutros. A segunda, diz respeito ao carácter eminentemente disruptivo do filme no panorama nacional, facto que talvez ajude a explicar os mais de cinquenta anos de esquecimento a que a obra esteve votada. Procurarei aqui argumentar que o conceito de paisagem e a sua subversão, ou desorganização, é o ponto fulcral deste filme e funciona, simultaneamente, como o fator que o torna particularmente disruptivo e incómodo no contexto nascente do Estado Novo.

Palavras-chave: Cinema experimental; sensações; vanguarda; corpo.

Começando então a nossa análise, atentemos às palavras escolhidas por Brum do Canto para designar o seu primeiro filme: por um lado, *dança*, por outro, *dos paroxismos*. Se a primeira, *dança*, todos sabemos, naturalmente, o que significa, já a segunda, *paroxismos*, não é assim tão evidente.

De acordo com um dos dicionários mais citados da língua portuguesa, o dicionário da Porto Editora, o termo paroxismo vem do grego *paroxysmós*, que quer dizer “auge”, e significa, em português, “a maior intensidade de um acesso, de uma dor, de um prazer”. Em medicina, quer designar o “período de uma doença em que os sintomas são mais agudos”. Segundo ainda a definição da Porto Editora, paroxismos quer também significar “o estertor do moribundo,

1) Universidade da Beira Interior - Instituto de Filosofia da Linguagem, FCSH, Universidade Nova de Lisboa

a agonia antes da morte” (“Paroximos”, *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora*: 2013).

Assim, e para começar, temos o facto de, como título para este seu primeiro filme, Brum do Canto, ter escolhido dois termos: *dança* e *paroxismos* que sabemos agora exatamente o que significam. Mais, o segundo, *paroxismos*, é uma qualificação do primeiro. Quer dizer que Jorge Brum do Canto considera que o filme não trata de uma simples dança. Trata-se de uma dança da maior intensidade de uma dor, ou da maior intensidade de um prazer.

Assim, logo no título estão claramente indicados os dois caminhos que nos devem orientar, creio, na abordagem estética desta obra. Brum do Canto deu-nos a chave, o código de acesso ao segredo deste filme logo no início: 1) por um lado, a ideia da ligação privilegiada do cinema ao movimento dos corpos, sendo o próprio cinema entendido como um movimento, como uma dança de imagens. Esta ideia ganha forma, não através da exploração das variantes rítmicas da montagem, como seria de esperar (relacionado este filme com os seus contemporâneos filmes soviéticos, franceses e alemães) mas, sobretudo, devido à sua relação com a ideia de desfamiliarização da paisagem rural portuguesa, como adiante procuraremos demonstrar. 2) Por outro, a proposta de fazer um cinema das sensações: uma dança dos paroxismos, isto é, uma manifestação corporal de uma sensação emocional. Estamos claramente no domínio de uma afetação exarcebada dos sentidos isto é, de algo que afeta, antes de tudo, as nossas perceções e a nossa relação percetiva com o mundo.

Mais uma vez, esta característica ganha uma dimensão inédita em relação com o conceito de paisagem, como procurarei demonstrar. Assim, argumentarei que o conceito de paisagem e a sua subversão, ou desorganização, é o ponto fulcral deste filme e funciona, simultaneamente, como o fator que o torna particularmente inovador, quer no contexto nacional, quer internacional.

No entanto, antes de desenvolver totalmente este aspeto, e independentemente da justiça ou injustiça das minhas alegações, gostaria de salientar que este título e este filme são inquestionavelmente importantes por várias ordens de razões que passarei a enunciar.

A mais imediata é o facto de este ser o primeiro filme experimental da história do cinema português e, indiscutivelmente, o primeiro onde as influências das

restantes vanguardas europeias se fazem sentir de forma evidente. O filme de Brum do Canto data de 1929. Portanto, é dois anos mais novo que *Douro Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira, o que, por si só, significa que os ventos das vanguardas europeias chegaram a Portugal dois anos mais cedo que décadas de historiografia nos ensinaram. Para tal “esquecimento” historiográfico seguramente contribuiu o facto de o filme de Brum do Canto, ao contrário do *Douro* de Manoel de Oliveira, ter ficado esquecido, literalmente esquecido, ao longo de mais de 50 anos. Na realidade, depois de uma exibição privada em 1930, *Dança dos Paroxismos* só voltou a ser apresentado em público na Cinemateca Portuguesa em 1984, cinquenta e quatro anos depois, trazido à luz pelo próprio autor a pretexto da *Retrospectiva Jorge Brum do Canto*.

Várias hipóteses podem ajudar a explicar o quase total esquecimento a que o filme foi votado durante praticamente todo o século XX. A mais simples será explicar, como faz Luís de Pina em 1987, que o filme foi ignorado do público durante cinquenta e quatro anos, pois esteve fechado nos cofres do produtor do filme: Mello Castelo Branco (Pina: 1986).

Mas seguir esta explicação seria tentar perceber as causas através das consequências, isto é, seria explicar a razão porque o filme ficou esquecido tomando o próprio esquecimento como explicação. O que nos parece verdadeiramente interessante é perceber, não que o filme ficou esquecido durante 54 anos, mas as razões porque isso aconteceu. E aqui gostaria de levantar algumas hipóteses a esse respeito. Estas não são apenas hipóteses de detetives, antes pelo contrário. Acredito que o facto de o filme ter ficado esquecido não foi um mero acaso, um azar do destino, da mesma forma como não foi um mero acaso que *Roda Lume* (1969) de Ernesto de Melo e Castro (o primeiro videopoema da história mundial), ter sido para sempre perdido, depois de destruído pela RTP logo após a sua 1ª exibição.

Estes dois casos do “mal amado cinema experimental português” remetemos, evidentemente, para as questões da censura ideológica, da censura artística e da censura estética do Portugal do Estado Novo. Na verdade, não há evidências que mostrem que *Dança dos Paroxismos* pudesse ter sido alvo da censura, exceto o facto de o próprio realizador nunca o ter querido estrear, nem mostrar, senão após o 25 de Abril, precisamente já em 1984. Uma ousadia de juventude,

realizado quando Brum do Canto tinha apenas 18 anos, *Dança dos Paroxismos* foi escondido (ou pelo menos esquecido) pelo próprio realizador até 1984. Inteligentemente esquecido, diríamos nós agora. De facto, muito dificilmente (e isso parece ter sido muito bem intuído por Brum do Canto) poderia haver espaço para um filme desta natureza, poderia haver lugar para uma obra que exaltasse as qualidades sensuais e sensitivas do cinema, poderia haver espaço para uma obra centrada nos sentidos e nas emoções, inspirada na apologia dadaísta da irracionalidade; dificilmente poderia haver lugar, dizíamos nós, para tal obra no panorama nacional da altura, dominado, por um lado, pelo moralismo salazarista que se foi sedimentando, por outro, por uma oposição política e por uma elite cultural de tendências marxistas e claramente esquerdistas (para quem a estética das sensações estava nos antípodas do ideal de arte como resistência e reconsciencialização social e política.)

Por isso mesmo o filme ficou esquecido. Sem lugar na paisagem política social e cultural portuguesa, aguardou que os ventos da história mudassem, que a ditadura e o moralismo a ela associado morressem, que o anjo da história redescobrisse forças, pulsões e energias e não só lutas de classe, retratos socialmente consciencializadores, enfim que a estética nacional se permitisse esquecer um pouco a política e voltasse a fruir a *aesthesis*, isto é, a afetação dos sentidos.

Terrivelmente, o filme realizado em 1929, só conheceu a sua primeira exibição pública em 1984. No entanto, se bem que não propriamente desastrosa, esta data revelou-se ainda relativamente precoce. Na verdade, só no novo milénio parecem estar reunidas as condições para a sua verdadeira redescoberta, como o demonstram a relativa curiosidade que o filme de 44 minutos tem despoletado nos últimos anos conhecendo várias exibições públicas (algumas delas em aliança com alguma da elite artística ligada à música – não fosse esta obra uma dança) e às artes plásticas portuguesas. Podemos até dizer que, atualmente, *Dança dos Paroxismos* é o filme que pode fazer uma verdadeira ponte entre o cinema e as outras artes, entre o cinema e os “novos cinemas” no panorama nacional. Finalmente descoberto (e apesar da relativa curiosidade e simpatia que desperta) ele tem-se mantido, não obstante, um produto quase ignorado pela Academia nacional.

É essa ignorância que aqui queremos também, nas nossas modestas pretensões, ajudar a combater. Assim, e depois deste longo preâmbulo de cariz histórico, político e social, retomamos ao objetivo que aqui nos trouxe: analisar e perceber este filme no contexto mais alargado da Europa e das vanguardas europeias dos anos vinte; e percebê-lo também na sua unicidade, isto é, naquilo que tem de específico e inovador.

Para nos ajudar nessa tarefa, desde logo, há que destacar claramente algo que já veio sendo sugerido nos parágrafos anteriores: a ligação de *Dança dos Paroxismos* às vanguardas francesas dos anos 20, nomeadamente ao cinema impressionista francês e a Marcel L’Herbier a quem, aliás, o filme é dedicado. E perceber essa ligação é retornar ao princípio: ao princípio desta comunicação e ao princípio do filme: o título e tudo aquilo que ele pretende denotar.

Recordemo-nos apenas de algumas ideias do “cinema puro” francês, e de L’Herbier, em particular, acerca da estética das sensações encontrada no novo meio cinema. Essa estética das sensações é bem ilustrada, por exemplo, pela provocadora afirmação de Francis Picabia em 1924, quando este afirma: “o cinema oferece-nos a vertigem, é uma espécie de paraíso artificial, promotor de sensações intensas ultrapassando o *looping* do avião e o prazer do ópio” (Picabia: 1924). Esta ideia da estética das sensações é ainda reforçada pela exploração da ligação da imagem à música, centrada nos ritmos e nos movimentos, em oposição à visão do cinema como prolongamento dos meios narrativos do teatro e da literatura, de Epstein, Deluc ou Dulac, por exemplo. Ora, esta ligação à música enfatiza, naturalmente, as questões do ritmo e do movimento e materializa-se, no cinema, não em melodias ou sinfonias abstratas, mas em verdadeiras danças na e da imagem. Diz o próprio L’Herbier a esse respeito: “realizar um filme, é inventar uma música de imagens, de sons, de ritmos; é compor valores visuais, sem nenhuma equivalência noutras artes” (L’Herbier: 1931).

Assim, num primeiro momento, *Dança dos Paroxismos* faz jus às seguintes ideias de uma “certa tendência” do cinema impressionista francês:

1. Especificidade e independência da imagem cinematográfica face às outras artes;

2. Autonomia artística do cinema assente na ideia de construção de ritmos e melodias visuais;
3. Desfamiliarização e disrupção perceptivas;
4. Oposição à lógica do discurso e da narrativa linear;
5. Pretensão de funcionar, não como uma representação dos corpos, mas antes como uma subversão do corpo da representação.

Creio que estes elementos atravessam todo o filme e justificam esteticamente quer a construção narrativa, quer a construção e o trabalho *na e sobre* a imagem.

Ao nível da estrutura narrativa o filme balança entre o absurdo e as evocações oníricas de inspiração claramente surrealista, curiosamente cruzando personagens cavaleirescas medievais (que parecem ter sido diretamente retiradas de uma representação teatral feita por atores amadores num qualquer teatro de província) e a paisagem popular e rural portuguesa. O protagonista de *Dança dos Paroxismos* é o próprio Brum do Canto (vestido de cavaleiro andante) em busca da sua amada num espaço e tempo absurdos e não lineares nem veristas. Quer Brum do Canto quer a sua amada são personagens híbridas balançando entre uma atualização cinematográfica de histórias de cavaleiros teutónicos e quixotescos e um assumir declarado do absurdo (onde se misturam atores com figurantes, faunos e princesas mágicas com saloios portugueses); numa palavra, onde se cruzam entidades maléficas de um imaginário claramente nórdico e celta, com camponeses e lavadeiras da paisagem do Portugal rural da época.

Ora, estas várias camadas ao nível da ação e da representação, desde os retratos veristas, a cenários e personagens totalmente ilusionistas, misturando ordens de imagens totalmente subjetivas com camadas descritivas, hibridizando elementos absurdos e puramente formais com sentimentos exacerbados, misturando ironia com emoção verdadeira, tornam essa obra (e aqui fazemos nossas as arrebatadas, apesar de breves e não muito paroxísticas, palavras de João Bénard da Costa): “muito mais do que um exercício de estilo, um dos exemplos mais curiosos do vanguardismo europeu de então” (Bénard da Costa, 1991).

Assim, abordar esta obra de Brum do Canto é, necessariamente, um gesto com dois sentidos: um de aproximação às vanguardas europeias da época, (procurando traços de continuidade e de rutura com a estética e os procedimentos

experimentais do impressionismo e do dadaísmo e até do surrealismo francês) e, outro, de procura da sua solidão, isto é, da sua unicidade encontrada nas características que tornam este filme, e retomando as palavras de Bénard da Costa, “um dos exemplos mais curiosos do vanguardismo europeu de então.”

Começamos pelo enredo. Reconhecidamente inspirado num poema do líder do parmesianismo, Leconde de Lisle, intitulado “Les Elfes”, Brum do Canto propõe aqui uma abordagem originalíssima que coloca o imaginário do poema dentro da paisagem portuguesa. Mistura assim criaturas da mitologia nórdica e céltica, com planícies ibéricas, cavaleiros do Graal com Sanchos Panças, Wagner com Cervantes, teatro e poesia com um novo meio artístico da imagem em movimento, isto é, com imagens e percepções dançantes e fluídas.

O título do poema que inspirou o filme é precisamente “Les Elfes” e os Elfos, recorde-se, na mitologia escandinava e celta são jovens de grande beleza, divindades menores que vivem em harmonia com a natureza em florestas, junto à água ou noutros lugares naturais. E são precisamente os Elfos que dançam na Dança dos Paroxismos. Literalmente: o que dança na Dança dos Paroxismos são os Elfos e, com eles, as imagens, as percepções e a paisagem nacional. Os Elfos (ou Silfos como é traduzido por Brum do Canto) são seres transcendentais e, ao mesmo tempo imanentes, tal como a dança é uma imanência transcendente, é a incorporação material de uma emoção. Encontramos neste filme vestígios de uma religiosidade panteísta que descobre a transcendência na imanência, precisamente a mesma dança que o cinema deste filme dança (começamos agora a perceber melhor porque o filme permaneceu sabiamente escondido).

Mas, o que é verdadeiramente interessante nesta obra de Brum do Canto não é a adaptação cinematográfica relativamente dadaísta e criativamente absurda, relativamente inspirada e artesanal de um poema: é, obviamente, o facto deste filme afirmar que a especificidade do cinema e a sua revelação enquanto arte não passa pela importação dos modelos do teatro e da literatura, mas antes se encontra na exploração de efeitos eminentemente visuais potenciados pelo dispositivo cinematográfico. Efeitos que aproximam o cinema da dança e, neste caso, o transformam numa verdadeira *Dança dos Paroxismos*. Repetimos: a dança dos Elfos neste filme é a dança das imagens em passagens que evocam

uma alteração perceptiva e a desfamiliarização do quotidiano, que nos transportam para uma desfamiliarização da paisagem portuguesa.

E aqui tocamos naquele que me parece ser o ponto mais original e mais interessante no contexto da nossa cinematografia desta obra de Brum do Canto: o seu tratamento da paisagem rural nacional.

Como bem nos recorda Inês Sapeta, “em português, a palavra paisagem é uma adaptação do francês *paysage* que, como o italiano *paesaggio*, o inglês *landscape*, o holandês *landschap* ou o alemão *landschaft*, significa, literalmente, dar uma forma à terra” (Sapeta: 2013). Daqui resultam dois traços fundamentais da ideia de paisagem: uma ligação ao olhar (dar forma) e outra à natureza. Deduz-se assim que a paisagem é tanto o resultado de um processo de individuação (uma paisagem não é a natureza toda, mas uma vista limitada sobre o todo natural, resultando de uma relação específica com esta – daí poder dizer-se uma paisagem, mas só a natureza); como emerge de um processo de ordenamento, que inclui a ideia de composição (criação de ligações e arranjos entre os elementos incluídos nesse quadro ou vista) e a definição de um lugar a partir do qual se vê (ver Sapeta: 2013).

A paisagem é assim, tradicionalmente, o local privilegiado da racionalização e organização do olhar e do espaço, por um lado, e do aparecimento de uma subjetividade, por outro; aparecimento de uma subjetividade que *vê* e que *dá* forma. Ora, o que é radicalmente novo nesta obra de Brum do Canto é o facto de a paisagem não surgir nem organizada, nem tão pouco nos ser apresentada como uma totalidade autoexplicativa e autoevidente. A paisagem rural portuguesa, as planícies, os rios, as lavadeiras, os moinhos, os saloios com os seus trajes típicos aparecem, não como algo autoevidente, mas como uma ideia subvertida e absurda. Isto acontece em inúmeros momentos ao longo do filme dos quais destaco as imagens do mar invertidas, o surgimento inesperado de elementos totalmente estranhos e surpreendentes, os planos e sequências em que a câmara nos dá movimentos acelerados e totalmente desorganizados, os planos que nos oferecem movimentos não realistas e impossíveis, isto é, absurdos.

Assim, em *A Dança dos Paroxismos*, o cinema não reitera, nem representa a paisagem: desorganiza-a e, ao fazê-lo, eleva a imagem ao estatuto de Arte.

O mesmo se passa com o tempo, devemos dizê-lo: *Dança dos Paroxismos* não tem tempo nenhum, exceto o seu próprio tempo. “Em um tempo e lugar incertos” diz o filme no início estabelecendo a temporalidade da ação. Nesse sentido, o filme demonstra que há uma duração associada ao filme, ao cinema, ao desenrolar do tempo, e que essa duração não tem nada de realista, nem de abstrato. É um tempo que advém da experiência concreta, da duração e do movimento dos corpos num determinado espaço: tal como a dança.

Para terminar gostaria apenas de deixar uma interrogação e perguntar: o que falta a esta *Dança dos Paroxismos* para ser reconhecido como um objeto verdadeiramente inovador e interessante, não só no panorama do cinema nacional, mas também internacional?

Atrevo-me a adiantar uma hipótese: talvez os arrebatados (paroxísticos, decididamente) textos de L’Herbier, ou as paroxísticas frases de Deluc a propósito do cinema puro. Talvez faltem apenas as exaltadas defesas da fotogenia de Epstein ou as provocadoras afirmações de Picabia.

Resta-nos a nós, paroxísticos espectadores e arrebatados académicos, desempenhar esse papel.

Referências bibliográficas:

Costa, J. B. da (1991), *Histórias do Cinema*. Lisboa, Europália / INCM.

L’Herbier, M. (1931). Citado em *Marcel L’Herbier ou L’Intelligence du Cinématographe*, *L’Avant Scène*, 209, junho de 1978.

Picabia, F. (1924). Citado em Patrick Haas (Ed.) *Cinéma Intégral: de la peinture au cinéma dans les années vingt*. Paris: Transédition, 1985.

Pina, L. de (1986). *História do Cinema Português*. Lisboa: Europa-América.

Sapeta, I. (2013). “Paisagem: Sobre a reconfiguração cinematográfica da descrição da natureza” in *Cinema: um compêndio filosófico*. Universidade Nova de Lisboa (no prelo).

Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora, 2013. <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/paroxismos>, consultado a 30 de janeiro de 2013.

O facto “espectatorial”

José A. Domingues¹

Resumo: O espectatorial é um facto extremamente significativo no âmbito dos estudos filmicos (Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*, 1993; Michele Aron, *Spectatorship – the power of looking on*, 2007). Está ligado de modo muito forte a uma experiência eminentemente individual, psicológica, estética, numa palavra, subjetiva (Jacques Aumont, *Le film et son spectateur* [cap.5 de *L'esthétique du film*, 2008: 159]). Para Étienne Souriau, o facto espectatorial é um nível de um universo filmico. Trata-se de um nível que concerne os factos mentais pelos quais o sujeito entende o universo da diegeses, de acordo com os fenómenos que são projetados no ecrã. É no estudo “La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie” (publicação na *Révue Internationale de Filmologie*, 1950-51, pp. 231-240) que o autor distingue o facto espectatorial entre os diversos níveis da estrutura filmica. A distinção permite, desde logo, uma primeira instauração do nome. Em Edgar Morin, a espectatorialidade apresenta-se-nos como um desejo de identificação do espectador de cinema com um mundo imaginário. A imagem do filme elabora, nesta perspectiva, uma visão de um mundo invisível e ao mesmo tempo presente. Com esta visão, o sujeito espectador estabelece uma relação com uma existência humana determinada – é esta relação, no que ela implica de incorporação do espectador no filme, que propõe Edgar Morin em *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1958). A noção de espectatorialidade desenvolvida por Jean-Louis Schéfer, em *L'homme ordinaire du cinéma* (2000), pertence a uma configuração de análise diferente. A relação do espectador com o filme é, com este autor, reportada às imagens, ao poder que as imagens têm de produzir e destruir campos de significação e memória. Liga o cinema a uma experiência da imagem – do mundo e do movimento das imagens (*idem, Du monde et du mouvement des images*, 1997) nasce a condição do espectador.

Palavras-chave: Universo filmico; facto espectatorial; experiência subjetiva.

1) Universidade da Beira Interior/Instituto de Filosofia Prática

Conceito - Facto “Espectatorial”

Jacques Aumont e Michel Marie² notam a especificidade do termo no vocabulário filmológico proposto por Étienne Souriau no ensaio *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie* (1950 - 51: 237, 238). O termo é proposto aí para diferenciar níveis de organização do universo fílmico – de modo a suscitar a elucidação deste plano estrutural como o autor o apresenta, propomos, de seguida, tradução de parte do texto que se lhe refere.

Os factos espectatoriais. Designo facto “espectatorial” todo o facto *subjectivo* que põe em jogo a personalidade psíquica do espectador. É por vezes delicado (mas particularmente útil) de discernir com clareza o que é filmofânico e o que é espectatorial: as duas ordens de factos, com efeito, são paralelas e concomitantes. É no decorrer da filmofania que o espectador é sede de um grande número de factos com relevância psicológica. Mas mesmo quando os factos são concomitantes, o princípio da distinção entre eles é muito notório: é o do objetivo e o do subjetivo. Dizíamos: o tempo filmofânico é objetivo, cronometrável. Pelo contrário, o tempo espectatorial é subjetivo. É o que está em causa quando o espectador julga que “isto é muito lento” ou que “é muito rápido”. No decorrer da sessão, em tese geral e enquanto tudo “corre bem”, o tempo interior do espectador molda-se ao dado filmofânico, e todos os ritmos, todos os efeitos agógicos de aceleração ou de acalmia, etc., são adoptados pelo espectador nos seus ritmos interiores concomitantes. Mas, por vezes, produzem-se desprendimentos: é o que acontece em certos excessos de acelerações nos dados ecrânicos. O crescendo de tumulto e de velocidade de uma algazarra leva consigo o espectador, mas até um certo ponto, um certo limiar. Passado esse limiar de velocidade, o espectador deixa de “realizar” o que se passa, e fica com uma impressão de confusão e de agitação ou de desordem ecrânica.

2) <http://cineartestoamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>

A mesma disjunção entre o espectatorial subjetivo e os dados objetivos, filmofânicos e diegéticos, nos aparece todas as vezes que há erro de interpretação, ou sobretudo *incerteza* (acidental e desastrosa) na interpretação. Num dado momento essencial do filme *Les Visiteurs du Soir* (*Trovadores Malditos*, 1942, de Marcel Carné): a cena da paragem do tempo, tão curiosa para os que estudam o tempo fílmico, muitos espectadores, entre os que vêem o filme pela primeira vez, ficam desconcertados – não compreendem, crêem inclusive que se trata de um acidente técnico da projeção. A partitura musical, aliás muito interessante (acabam de a tocar em concerto, recentemente, sem o filme, sendo esse, provavelmente, um facto inédito na história da música fílmica), é talvez responsável por um pequeno erro expressivo que facilita esta impressão de acidente técnico. Seja, porém, como for, os desprendimentos deste género são factos importantes, que só por si bastavam para exigir a distinção filmológica dos factos espectatoriais em relação aos outros, nomeadamente à filmofania objetiva. É plausível uma outra razão, igualmente essencial: os factos espectatoriais prolongam-se muito para além da duração filmofânica. A impressão do espectador à saída (tão importante quanto ao juízo de conjunto a propósito do filme), e do mesmo modo todos os factos, particularmente interessantes para os sociólogos e que dizem respeito à profunda influência exercida pelo filme *posteriormente*, seja pela lembrança, seja por uma espécie de impregnação (modificação da maneira de andar, das atitudes culturais, do estilo de vida, etc., etc.) são *factos espectatoriais pós-filmofânicos*. Da mesma maneira, ainda, o estado de expectativa criado, por exemplo, pelo cartaz, é um *facto espectatorial pré-filmofânico* que pode ter importância quanto à atitude do espectador perante o filme.”

O plano exposto procura qualificar a experiência do espectador de cinema no instante em que dirige o olhar para o filme. Trata-se, neste contexto filmológico, de revelar algo que é importante para a teoria do cinema, de que lhe diz respeito o espectador, por outros termos, a sensibilidade do espectador como estando unida ao filme como um dos seus factos estruturantes. Quer dizer que o espectatorial é um facto de relevância psicológica com interesse. Este facto surge como

concomitante com factos objetivos. E se a diferença entre as duas ordens de factos é notória, na medida em que os factos objetivos se medem e os subjetivos, o que os vem a considerar, é uma sensibilidade, mesmo assim são concomitantes. É o tempo subjetivo que adota o tempo filmofânico objetivo, assim como aos outros tempos independentes do filme. É o sentido ou a sensibilidade subjetivos que inclui todo o facto objetivo. A subjetividade repete sob a forma do estado psíquico interno o movimento exterior, isto é, a aceleração ou lentidão moram já no espectador, são nele como uma condição transcendental.

O sujeito espectador realiza pela experiência interior uma conjugação com experiências externas. Contudo, a união não é imediata, ela sofre cortes, desajustamentos, disjunções. Passa por momentos de uma impressão de desprendimento, de uma desconexão. Estes cortes são factos espetatoriais, parecendo, todavia, acidentes técnicos. Estes cortes, ainda, são factos espetatoriais pós-filmofânicos dado prenderem-se com a sensibilidade à duração ou extensão do filmofânico, ou factos espetatoriais pré-filmofânicos pelo que revelam do estado psíquico da expectativa de ver o filme. Logo, o estar perante o filme não é regulado pelos dados da filmofania em exclusivo.

Natureza

A experiência psíquica reportada ao facto subjetivo da espetatorialidade sugerida por Souriau é uma indagação que Jacques Aumont leva a efeito em “Le film et son spectateur”, capítulo de *Ésthétique du film*. Para Aumont, o espetatorial é um modo de compreender o cinema centrado sobre uma experiência estética. Aumont afirma-o claramente: “é, pois, a relação do espectador com o filme como experiência individual, psicológica, estética, numa palavra, *subjetiva*: interessamo-nos pelo sujeito-espectador e não pelo espectador que é uma estatística” (Aumont, 1994: 159).

Aumont ocupa nesta interpretação da natureza estética do facto da espetatorialidade um lugar importante e é a partir dele que desenvolvemos as considerações seguintes. Aumont opta por uma apresentação histórica da questão do espectador como uma problemática que está associada formalmente a

múltiplos estudos da atividade espectatorial humana e a representações teóricas do fenómeno fílmico.

Como se fará a história do estudo da estética da espectatorialidade?

1. A partir da indagação do cinema nos seus inícios (séc.XIX) é feita a explicação dos fenómenos da ilusão representativa no cinema e o estudo das condições psicológicas que pressupõem esta ilusão no espectador do filme (Hugo Munsterberg e Rudolf Arnheim).
2. Procura-se, a seguir, o seu modo de estruturação num conjunto complexo de fenómenos como a atenção ou a memória, o imaginário, as emoções, em termos de formas de um mundo psicológico humano.
3. Falando de emoções – nos anos vinte do século passado esta característica psicológica é induzida em cinemas muito diferentes, levando a montagens com a intenção declarada de forçar uma determinada essência do emotivo (excitação ou calma, simpatia ou antipatia), (Griffith, Poudovkine e Eisenstein).
4. Nos anos cinquenta admite-se a tese do espectador de cinema como resultante dos constrangimentos dos impactos emotivos das imagens cinematográficas do cinema de propaganda. Esta tese interessa-se, primeiramente, pelas condições psicofisiológicas da perceção da imagem dos filmes. As imagens fílmicas resultam de um processo psíquico, o que leva a concluir que o espectador não é um simples registador passivo de impressões externas, mas consiste numa atividade subjetiva de interpretação. Assim se podem distribuir as características do espectador ao longo de uma perceção que os estudos abordam pelas idades e pelos grupos sociais dos espectadores. O espectador aparece a uma outra luz, como um ação feita de ritmos bio-eléctricos, onde o psicológico é homogéneo do objeto físico da imagem do filme, composto de uma espacialidade de intensidade luminosa distribuída na superfície de um ecrã.

5. Quanto à perspectiva estética do filme e do espectador, Souriau é, efetivamente, no estudo filmológico, a contribuição mais destacada, o pensamento de arquétipo da estética do espectador de cinema no sentido filosófico do termo – retirado do sentido que Mikel Dufrenne (2001) guarda da ideia estética de Kant, a estética filosófica é um modo que requer que a sensibilidade humana seja solicitada e experimentado o prazer. No sentido nominal, estética acentua o *aistheton*, o sensível que solicita a sensibilidade, e distingue, por um lado, a forma e, por outro, o conteúdo. A sensibilidade estética é de ordem formal (função da forma ou epifania do sensível que ela transporta consigo), algo que escapa ao entendimento. É na forma que o sensível se revela. Fabricar esta forma que é estética será a operação própria do cinema, na medida em que este experimenta uma problemática formal nos termos em que é posta pela estética, na medida em que este seja, na reflexão e na prática, auxílio dos benefícios desta sensibilidade.

O facto “espectatorial”

Com Étienne Souriau elabora-se na teoria do cinema a necessidade de uma interpretação de um elemento que parece alimentar o próprio cinema – verdadeiramente é ao facto espectatorial que cabe fazer a ligação do universo filmico. Será esta ligação o principal motivo da apresentação do argumento de Souriau que em seguida fazemos.

Étienne Souriau em “La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie” começa por desenvolver uma reflexão dos diferentes níveis do filme, de que fornece uma tentativa de sistematização através da identificação de um vocabulário filmológico. O vocabulário fica delimitado aos termos: afilmico, profilmico, filmográfico, filmofânico ecrânico, diegese, facto espectatorial e criativo [*créatoirel*]. Estes oito termos constituem-se como componentes conceptuais da teoria do filme e do pensamento filmológico do cinema. Souriau pretende com o exame conceptual formar uma investigação segura do todo do universo do filme. Os componentes conceptuais são assimilados igualmente, aí, a elementos estruturantes dos géneros cinematográficos.

A reflexão apresenta-se como uma lição de teoria do filme. Realiza-se no primeiro semestre de 1950-51, no Institut de Filmologie. A lição integra o primeiro capítulo do volume intitulado *L'univers filmique*, publicado em 1953 – Étienne Souriau redigiu também o prefácio do volume. *L'univers filmique* aparece como uma resultante das sessões de seminário colectivo dirigidas pelo próprio Étienne Souriau, de que fez parte um pequeno grupo de investigadores – Henri Agel, Jean Germain, Henri Lemaitre, François Guillot de Rode, Marie Thérèse Poncet, Jean-Jacques Riniéri e Anne Souriau. A decifração dos elementos inventariados, componentes do filmico, e a sua ligação, da sua estrutura, adquire o valor de uma epistemologia filmológica. Vemos que importância tem o pressuposto epistemológico na seguinte passagem do texto de Souriau (1950 - 51: 231):

(...) os termos que vos proponho foram objecto de um estudo prévio muito cuidadoso: nasceram de um trabalho de equipa. Foram discutidos, sob a minha direcção, por investigadores cujas observações e sugestões me foram absolutamente preciosas. Acredito inclusive que não podíamos chegar mais longe no que diz respeito à escolha dos termos e formação, tendo em conta, ao mesmo tempo, o valor de notação e a sua comodidade para o uso. Em todo o caso, é seguro uma coisa: as *noções* que estes termos exprimem são noções de base, elementares, mas importantes e indispensáveis: sem elas não há filmologia científica e rigorosa.

Porque a filmologia é, deve ser, quer ser uma ciência. E se a ciência não é, somente, de acordo com a fórmula inconfundível de Condillac, “uma língua bem concebida”, no mínimo ela exige-a, ela supõe-na. Recusar o esforço que é necessário para estabelecer esta língua, para a adoptar, para nela se apoiar, para a manipular com correção e normalmente, é condenar-se, antes de tempo, ao regime das questões mal postas, das pesquisas vagas e sem resultados positivos e sólidos, observações mal redigidas, estudos provisórios e apenas confusamente heurísticos. Peço-vos este esforço. E peço-o também, com muita insistência, a todos os que, no mundo, (e eles são bastante numerosos) se dedicam a este tipo de pesquisas e de estudos. Repito que estes termos passaram por um grupo de discussão. E correspondem, muito simplesmente, a coisas absolutamente evidentes e

indiscutíveis no que concerne a estrutura de conjunto (e ela é, para todos os efeitos, muito positiva) das realidades que estudo aqui sob o nome de universo filmico.

A pesquisa dos termos filmológicos visa ser, no objetivo de Étienne Souriau, como é claro, uma referência das realidades diferenciadas do filmico. Isto quer dizer, em primeiro lugar, que o filmico é uma estrutura diferenciada e, em segundo lugar, que é nos termos que os equívocos, as multiplicidades, as diferenças, do filmico em geral emergem. Os termos contêm os diferentes modos de existir do universo filmico. Vemos, assim, que uma complexidade se forma e todos os níveis participam na sua organização e que a preocupação essencial de Souriau é manter a unidade do filme, a composição universal do filme. A expressão “universo do filme” procura observar o modo extremamente complexo da participação da totalidade em cada um dos seus fragmentos. Os postulados de base da lógica de classes, de relações tomadas em consideração para apresentar um julgar que dá vida ao “Universo do discurso”, de Morgan (Boole, Venn, Stanley, Jevons, etc.), define a unidade no domínio do filme. A unidade do discurso é a unidade que conhecemos e que nos legitima falar – entende-se aqui a unidade como relação que possui uma especificidade única que atravessa como uma lei o conjunto e cada uma das suas partes. Esta unidade de cada elemento na sua relação com o todo é criada de acordo com uma validade. O princípio lógico influenciado pela relação faz perceber intelectualmente a homogeneidade dos processos, associações, dentro do universo filmico, bem como a existência de particularidades cuja construção própria diz respeito, por exemplo, menos à narração e mais aos meios técnicos, menos à realidade empírica e mais aos mitos, que organiza segundo um modelo determinado, o que pode chamar-se de géneros cinematográficos.

Segundo as organizações exploradas, são três os géneros cinematográficos a que Souriau faz referência:

1. O filme documentário. Étienne Souriau propõe o documentário *Os pescadores de pérolas* do Oceano Índico, mas não serão diferentemente

percebidos os documentários de Gonçalo Tocha, *Balaou* (2007), *É na Terra não é na Lua* (2011). Dá do género a seguinte explicação:

Pelo facto de compreender que se trata de um documentário, compreendo que se me apresenta (ou que se pretende apresentar-me, podendo haver aí um pequeno coeficiente de trucagem, pouco importa) um canto tomado do mundo real, algures nesta Terra, num local existente, onde estão real e atualmente os seres e as coisas que me fazem ver, e de que realizam para mim, apesar da distância, uma presença sensível no ecrã. (Souriau: 232)

2. O filme de drama. O exemplo dado para ver é *Ladri di Bicicletta* (1948), de Vittorio De Sica. Em português podemos sugerir *Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira. Com o que este género tem a ver:

(...) sei sem dificuldade que o universo proposto não repete pura e simplesmente o mundo real, histórico, geográfico ou social. Sei que as personagens principais por quem pedem que me interesse, são somente apresentadas pela ficção que o filme torna sensível; que a sua aventura é imaginária e devida à invenção cinematográfica. Portanto, diante de mim há um universo de ficção, mas no seu todo assemelha-se muito ao mundo real, ou pretende ser a sua expressão. É sobre esta semelhança, ou esta qualidade expressiva, do mundo que me propõem em relação ao mundo real que se funda toda a estilística do filme. A relação entre estes dois universos é fundamental. (*Idem, ibidem*)

3. O filme fantástico. A sugestão de visionamento de Étienne Souriau é o filme *I Married a Witch* (1942), de René Clair. Em português talvez possa ser *Que Farei Eu com esta Espada?* (1975), de João César Monteiro, na sequência do navio que transporta o vampiro. A descrição de Souriau deste género:

Desta vez, o universo apresentado separa-se bastante do mundo real: [No filme *A minha mulher é uma bruxa*] vejo agora vassouras que se movem

só por si, seres humanos que voam nos ares ou se fecham invisíveis em garrafas dentro das quais falam. Já não há respeito pelas leis da natureza; e este mundo obedece a leis recebidas aliás de um conhecido sistema de crenças supersticiosas: pedem-me, durante toda a duração da contemplação do filme, para adotar provisoriamente, por jogo, por complacência, por curiosidade pelos efeitos fílmicos que daí resultam, um universo desta natureza. Pouco importa que eu lhe dedique mais ou menos boa vontade: em todo o caso, é este universo o que o filme *apresenta*. (*Idem, ibidem*)

A série de universos – géneros –, variações do universo fílmico geral, estabelece-se “com as suas personagens, os seus seres e as suas coisas, as suas leis gerais, o seu tempo e o seu espaço próprios” (*idem, ibidem*). A possibilidade de entender estes universos simultâneos autoriza a representação do universo fílmico geral. São modos de *apresentação*, como vê Étienne Souriau, de um todo do universo fílmico, ao qual se subordinam. Donde extrai esta ideia fundamental do que o universo fílmico é a condição:

(...) através de todas as variedades, as diferenças, as singularidades, permanece comum a todos os universos de todos os filmes (pelo menos até nova ordem e relativamente ao que foi feito ou será feito ainda durante muito tempo, segundo toda a probabilidade e na medida em que as condições gerais desta arte permaneçam, de um modo geral, as mesmas). (*Idem, ibidem*)

Para um entendimento da estrutura do universo fílmico, a questão de saber a relação que este universo tem com o espectador, Étienne Souriau salienta uma das suas principais características, aliás, a mais imediata:

(...) é, primeiramente, um universo que só nos atinge diretamente por duas ordens de sensações: a da vista e a do ouvido (sendo todos os outros géneros sensoriais apenas invocados indiretamente). Mesmo no maior número dos seus casos particulares, este mundo é despido de cores. Eis o aspeto físico. No aspeto moral é certamente mais vivo, mais excitado, muitas

vezes mais patético (ou de um patético mais consistente e mais conciso) que o mundo vulgar. Dirige-se a mim, espectador, e arrasta-me, respeitando completamente o meu direito de permanecer sentado tranquilamente num “fauteuil”, etc., etc.. (*Idem*: 232 - 233)

Como nota Christian Metz (1980), este universo dirige-se ao espectador, é feito para o espectador, instaura um mundo para o qual o espectador é convidado, o que salva, deste modo, a insegurança e desinteresse da vida quotidiana onde tudo se passa como se o prazer que ele encontra não fosse um prazer puro e o lançasse numa aventura sem atrativo. O sentido desse universo filmico é justificado, deste modo, pelo espectador. Metz diz mesmo que o “mundo do filme orienta-se para uma ‘finalidade constitucional’ que é essencialmente ‘atraente’ para o espectador” (Metz, 1980: 150) Esta atração orienta a estrutura. É o que faz o sentido deste universo tender a afirmar uma narração, segundo a perspectiva de uma construção que é feita para fornecer [o sentido] “por alusão”, ao espectador. A experiência do espectador de cinema é, nesse ponto, de prazer ou de terror. Mas é, no entanto, uma finalidade bem dirigida, ao nível de uma finalidade de profundidade, uma profundidade que Freud trabalhou. O que quer dizer que o ponto essencial de uma densidade do tempo do universo filmico está para além do tempo cronológico. Por exemplo, a sensação de que se passa mais numa hora de filme que numa hora da própria vida deve ser reinserido no universo em que se joga esse tempo. Esse tempo denso do universo do filme é um tempo psíquico, calculado em relação a uma sensação interna dos ritmos que Souriau chama de filmicos. Significa que se infirma uma essencial convivência dos ritmos entre as flutuações interiores do espectador, que todas são apanhadas dentro de tempo do filme.

O filme surge no espectador como uma *viagem imóvel*. Por outras palavras, o filme esconde sempre uma relação entre as coisas do universo do filme que só com a ajuda do ponto espectadorial se percebe. Através do ponto da espectadorialidade fica-se na posse de uma relação funcional importante para pensar todos os factos que Souriau inventariou situados ao nível do ecrã. Donde, os movimentos da câmara são a condição operatória executiva de um movimento do universo do filme e da espectadorialidade. Não são isolados os factos da investigação levada

a cabo neste domínio por Souriau. Metz põe em relevo esta unidade na analítica filmológica traduzindo num exemplo as aproximações entre as condições técnicas, operativas, e as condições espectatoriais subjetivas:

Suponhamos uma personagem filmada em plano médio. O cineasta mostra-no-la depois em plano aproximado. Ora, nenhum espectador acredita que a personagem mudou de tamanho, por isso a mudança “nunca é interpretada como um acontecimento da diegese”, mas como um movimento do ponto de vista que pertence às regras do filme (...). Sempre que o enquadramento muda (montagem, movimento de aparelho) e o objeto não se mexe, o espectador tem a impressão que o dado profilmico se desloca (não na diegese, mas relativamente à lucarna rectangular convencionada, e para se apresentar diante de nós com um perfil mais interessante) e que ele próprio, espectador, também se desloca, mas mais uma vez de maneira virtual, sem se levantar da cadeira, com o fim de “participar por uma espécie de consentimento ativo” neste desdobramento espacial que, da parte do mundo filmico é (fenomenalmente) “espontâneo”. Uma variação de enquadramento é, por conseguinte, “um ato comum que não exige nenhum esforço”, um desses acontecimentos “que podiam chamar-se psicomotores” e que são adequados ao desígnio filmico, apesar das suas semelhanças com os “movimentos imaginários” sonhados ou fantasiados. (*Idem*: 151 - 152)

Do acto filmico passa-se ao imaginário, substantificando-se a passagem pela aparição (fenomenal) de uma homogeneidade, uma combinação entre filmofânico, diegese e espectatorialidade. Mas o universo situado ao nível do ecrã é simultaneamente o lugar onde todavia existe o despertar de uma intrusão. Os fenómenos de transições, por exemplo os limpa-para-brisas de um automóvel quando estão em movimento, são fenómenos que ficam situados preceptivamente ao nível do ecrã e em que os efeitos psíquicos atravessam uma abertura indefinida. Através da análise destas espécies de momentos de transições chega-se a indicadores heterogéneos significativos. A ligação tópica destes momentos é

sem inerência ao universo do filme. Ou: aludem mais claramente a um acordo de função (outro exemplo é a música de acompanhamento de um filme) atmosférica, um sincretismo de afetação ao filme. Trata-se da ideia de uma presença virtual (fora de campo), em movimento secundário, sempre frágil, que não tem quase nada de essencial.

Representar fenomenologicamente as pontuações filmicas sem lugar de referência na tónica geral do filme é o que Metz imputa a Souriau como o elemento que a sua análise subestima. Caberá segundo ele a um Marcel Proust do cinema estudar os entrelaces e as tessituras da escrita filmica. Contar como com a montagem, as alternâncias, as repetições deslocadas, como com os textos, se estabelece a criação de uma afinidade real com o registo do subjetivo. É evidente, de facto, que um novo repertório de investigação do cinema se descobre em Souriau que mobiliza a investigação filmológica, podendo dizer-se que o conjunto de problemas que mostrou vem corresponder ao esquema estético de fundo do seu pensamento. Por fim, o que está em jogo no nascer da reflexão filmológica de Souriau é a sua própria sensibilidade de espectador, uma manifestação fenomenológica do seu próprio sentir.

Extensões

As investigações filmológicas da espectadorialidade posteriores privilegiam de modo notório temáticas que têm que ver com a realidade tecida a partir de Souriau. De modo a indiciá-lo, reportamos as investigações seguintes:

1. O homem imaginário. A essa indagação do imaginário se presta *Le Cinéma ou l'Homme Imaginaire* (1958), de Edgar Morin. Trata-se de analisar a experiência da espectadorialidade como um desejo de identificação do espectador com o mundo do mito da criação cinematográfica.
2. O espectador vulgar. O espectador de cinema para Jean-Louis Schéfer, em *L'Homme Ordinaire du Cinéma* (2000), reporta-se à imagem, até desaparecer nela. O movimento da imagem concentra todas as relações deste

espectador com o cinema. As imagens produzem sentido e depois destroem sentido e memórias. Refletem como que uma experiência de construção e desconstrução, em simultâneo, de conhecimento. Significa, por outras palavras, que a imagem permite revelar uma experiência onde o espectador não se pode (re)ver – porque é unicamente uma experiência do mundo e do movimento das imagens. Deste mundo e movimento nasce a condição do espectador vulgar para Schefer.

3. A subjetividade espectral. Judith Mayne, no estudo *Cinema and Spectatorship* (1993), é isso mesmo que expõe. O que aí escreve vai ao encontro da linha filmológica: “Espectatorialidade torna-se, para o meu entendimento, algo que um filme ou o realizador faz, não algo que eu transporte para o filme – este dirige-se a mim – ou a alguém que vê, seja um russo ignorante ou Jean-Paul Sarte – para o descobrir” (Mayne, 1993: 4). A espectralidade consiste em olhar um filme e revelar para lá desse olhar algo muito particular que se refere ao modo como o filme se desenvolve e o espectador o consome da forma mais espontânea possível. Fundamentalmente está em jogo um desinteresse da subjetividade na contemplação cinematográfica. Judith Mayne diz: “ver filmes é uma paixão ou uma ocupação livre do tempo”. Para si, ver filmes vai ao encontro da própria aparição da subjetividade no registo das imagens filmicas. É o seu não poder como objecto, de algum modo, o que a criação cinematográfica fabrica como significante da espectralidade – a favor da forma que motiva paixão. Além do sujeito espectador, em Judith Mayne os filmes criam também acontecimentos culturais e simbólicos relevantes.

4. Espectralidade crítica. A espectralidade está relacionada antes de mais com o prazer de ver. Neste contexto, o que vê pretende estar presente na cultura da imagem. E a imagem manifesta-se como a construção da conexão com a intimidade de outros. Portanto, manifesta um inconsciente de cumplicidade do espectador com o outro – este é o tópico que Michele Aaron desenvolve em *Spectatorship – The power of looking on* – e que emerge, aparentemente, do filme quando ele acede à visibilidade, como se abrisse

uma brecha na opacidade das coisas. Há no propósito de Michele Aaron um criticismo, no entanto, e, também, a importância de explorar a diferenciação da espectadorialidade utilizando a distância crítica da análise textual – como diz: “to explain the need for [this] distance” (Aron, 2007: 3) – para sugerir modos de espectadorialidade livre.

A investigação destes temas leva a acreditar na possibilidade de uma constituição do espectador numa nova arquitetura. A particularidade desta constituição é que o espectador contemporâneo está sob o domínio de uma muito grande cobertura de meios para representar a resistência da subjetividade à sua própria morte.

Referências bibliográficas:

Aaron, M. (2007). *Spectatorship - the power of looking on*. London: Wallflower Press.

Aumont, J. e Marie, M. (2003). Espectatorial. *Dicionário Técnico e Crítico de Cinema*. Disponível em: <http://cineartesanotamaro.files.wordpress.com/2011/05/dicionario-teorico-e-critico-de-cinema-jacques-aumont-michel-marie.pdf>, consultado a 5 de Agosto de 2012.

Aumont, J. (1994). *Ésthetique du film*. Paris: Nathan.

Dufrenne, M. (2001). “Esthétique, érotique”. Em: Aubral, F. e Makarus, M., *Érotique, Esthétique*. Paris: L’Harmattan, pp. 11 - 25.

Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge.

Metz, C. (1980). “Sur un profil d’Étienne Souriau”. *Révue d’Esthétique*, 3 - 4, pp. 143 - 158.

Morin, E. (1997). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água.

Schéfer, J.-L. (1980). *L'Homme Ordinaire du Cinéma*. Paris: Gallimard.

Souriau, É. (1950-51). "La Structure de l'Univers Filmique et le Vocabulaire de la Filmologie". *Revue Internationale de Filmologie*, 7, pp. 231 - 240.

A inventividade como necessidade no Cinema Africano¹

Marta Aparecida Garcia Gonçalves²

Resumo: Este estudo analisa alguns aspectos do filme longa-metragem *Nha Fala*, do cineasta guineense Flora Gomes, observando os recursos estético-filosóficos-discursivos utilizados e as confluências com algumas teorias pós-colonialistas, buscando mostrar a opção por uma produção de liberdade e de reação existencial que se firmará na busca de uma *linguagem poeticamente contra-ideológica*.

Palavras-chave: Igualdade; Flora Gomes; filmografia africana; política; tabu.

A razão para tanta inventividade é a necessidade.

Santiago Alvarez

Se quiseres suportar a vida, prepara-te para a morte.

Sigmund Freud

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A

1) Nota dos editores: por decisão da sua autora, este texto não respeita o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

2) Doutora em Estudos da Linguagem. Professora de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil, onde desenvolve pesquisa sobre a política da literatura de Jacques Rancière e seus vínculos com a produção contemporânea. Contato: martaagg@ig.com.br; martaggon@hotmail.com

descolonização é, na verdade, criação de homens novos. Mas esta criação não recebe sua legitimidade de nenhum poder sobrenatural; a ‘coisa’ colonizada se faz no processo mesmo pelo qual se liberta.

Frantz Fanon

Em estudo sobre o cinema africano, a partir das postulações de Olivier Barlet, o teórico e professor de cinema Mahomed Bamba, afirma que muito se discute acerca da função do cinema na África pós-colonial. Para ele:

Os cineastas africanos precisam voltar-se para o passado não apenas como fonte de inspiração, mas como forma de dever de memória no sentido de o arrancar do esquecimento onde a ideologia colonial o havia soterrado. Tampouco devem permanecer fascinados por esse passado pré-colonial recuperado e glorificado a ponto de deixarem de olhar para o presente e o futuro da África que interpelam tanto quanto a sua história passada.³

Essa dupla missão citada por Bamba, a de restaurar um passado cujos valores não devem cair no esquecimento e ao mesmo tempo manter os olhos voltados para um futuro encerra, segundo o próprio Bamba, o desafio, as contradições e a função desse cinema pós-colonial. Novos olhares nascem desse novo lugar: o cinema adota uma postura que não se firma mais em denúncias e sim buscará, sobretudo, explicar os fatos a partir dos atos que os geraram. “[...] para muitos autores, a aventura cinematográfica na África negra não passa de uma busca de identidade própria e de reapropriação da sua própria realidade. Fazer cinema na África procede, antes de tudo, de uma problemática existencial que envolve o olhar, isto é, uma reconquista do olhar sobre si” (Bamba, *apud* Meleiro, 2007: 99).

Há, assim, nas produções cinematográficas africanas contemporâneas, um olhar que perpassa a construção de uma identidade cultural que, desvencilhada da visão do colonizador, seja tanto local quanto uma reflexão da África enquanto

3) Conforme Bamba, Mahomed. Os cinemas africanos: entre construção identitária nacional e sonho panafricanista. 3ª *Mostra Malembe Malembe*: Cinema Africano em Debate. Disponível em: malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc Acesso: março/2012.

um Continente múltiplo, com raízes culturais que simbolizam a união dos povos. Algo talvez como uma unidade na diversidade, cujo esteio se encontra principalmente no memorialismo oral, no olhar voltado para a oralidade, para a voz enquanto portadora de vida.

Evocando a importância da tradição oral como eixo central de produção cultural na África, o cinema, assim como muitas produções literárias, resgata a importância da oralidade, já que para os povos africanos, o “memorialismo oral⁴” possui o papel fundamental de preservação da história, das tradições, enfim, de toda a cultura e saberes dos povos. Como exemplo, a constituição do imaginário é permeada de elementos míticos do cotidiano, transmitidos por gerações pela oralidade e isso se processará tanto no cinema, quanto na literatura, na pintura, nas artes em geral.

O eixo da tradição oral é simbolizado na cultura africana também pela figura dos *Griots*, os grandes contadores e cantadores de histórias de algumas regiões da África Ocidental. Os *Griots* possuíam uma importância tão grande na cultura africana que eram poupados pelos próprios inimigos nas situações de guerra, pois sua função era a de transmitir as lendas, os ensinamentos e as histórias de vida de uma geração à outra. Quando um *Griot* falecia, seu corpo era sepultado dentro de uma enorme árvore, o *Baobá*, para que as suas canções e histórias, assim como as folhas da árvore, continuassem a germinar nas aldeias ao seu entorno.

4) Conforme estudos por nós desenvolvidos, lembramos que a tradição oral é entendida aqui segundo Hampaté Bâ, como o conhecimento total, onde a relação do homem tradicional com o mundo era “uma relação viva, de participação e não uma relação de pura utilização (...). Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encontra-se na totalidade do ser. (...) É, pois nas sociedades orais que não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido com ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. (...) A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra (...). Nas tradições africanas, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado à origem divina e às forças ocultas nela depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não era utilizada sem prudência” (Hampaté Bâ, 1982: 199).

(...) o *griot* consiste num cultivador de textualidades, que se desloca de um lugar para o outro, no caso dos itinerantes ou se destaca em sua própria região, no caso daqueles que desenvolvem ofícios como a pesca e a agricultura. (...) Tendo a oralidade como suporte fundamental, o *griot* ofereceu ao seu grupo modelos de textualidade que funcionaram como contraponto aos discursos de colonização (...). Defini-lo segundo uma ou outra função reduz o alcance de sua expressividade visto que sua significação é articulada a partir da simultaneidade de funções que desempenha. (Pereira, 2003: 14)

Além disso, o *Griot* simbolizava a voz que se contrapunha aos processos de dominação cultural e colonialista, pois representa a voz africana como um todo, o que Bamba denomina de “mitos coletivos na sua criação artística”:

Os grandes impérios e personagens da era pré-colonial não têm mais fronteira. Na sua dimensão cultural, os cineastas realizam, no panafricanismo, aquilo que os governantes não conseguem concretizar politicamente: a integração da África a partir de velhos mitos e novos valores em que se reconhecem todos os africanos, independentemente de sua nacionalidade. (Bamba, *apud* Meleiro, 2007: 96)

Nesse panorama, o cinema africano contemporâneo resgata questões que outrora eram apresentadas na escrita literária, nas décadas de 60 e 70. Ressalte-se nesse período a produção poética de Agostinho Neto, escritor angolano, que consegue combinar o tom de combate e contestação com um cunho lírico, mesclado por uma profunda religiosidade, que vai conferir ao médico e escritor um lugar de prestígio na primeira fase da produção literária angolana. Os movimentos de libertação, de descolonização e a utopia da independência eram as principais temáticas literárias de outrora em diversos países africanos. Já na produção cinematográfica atual, há a preocupação com as aspirações pós-coloniais enxertadas em regimes políticos, culturais e econômicos que lhes são impostos pela globalização. Cogitar esses temas atuais vai obrigar ao extrapolamento do espaço geográfico africano em todos os sentidos: novas produções, novos patrocínios, novos públicos que visarão revelar novos

paradigmas para o cinema africano numa busca de temas que não se fechem num nacionalismo xenófobo, mas que, pela sua singularidade, possam expor temas globais como as migrações, as guerras, as políticas de identidade, o meio ambiente, a saúde, a junção/separação entre tradição e modernidade, o impacto causado pelos amoldamentos estruturais, dentre tantos outros.

Nesse sentido, o filme *Nha Fala*, que pode ser traduzido como *Minha Fala, Meu Destino*, realizado pelo cineasta guineense Flora Gomes em 2002, um longa-metragem apresentado como uma comédia musical com a técnica e a estética do vídeo clipe retrata novas perspectivas para o cinema africano e se configura dentro da proposta de uma política das artes do filósofo Jacques Rancière, para quem o cerne da política reside em atos de subjetivação que separam a sociedade de si própria ao contestarem a “ordem natural dos corpos” em nome da igualdade e ao reconfigurarem de forma polêmica a “partilha do sensível”.

A política, para Rancière, é um processo anárquico de emancipação que opõe a lógica do desentendimento à lógica da polícia, polícia entendida aqui como uma lei geral que determina, no seio de uma comunidade, a partilha dos lugares que cada um ocupa e dos papéis que cada um desempenha, bem como as consequentes formas de exclusão, ou seja, uma organização dos corpos baseada numa partilha do sensível, um sistema de coordenadas que define modos de ser, de fazer, de comunicar, ao mesmo tempo em que estabelece as fronteiras entre o visível e o invisível, o audível e o inaudível, o dizível e o indizível.

O enredo de *Nha Fala* apresenta a jovem africana Vita que parte de Cabo Verde para a Europa para continuar seus estudos. Antes da sua partida, a moça promete à mãe que respeitará a tradição familiar da proibição do canto feminino, cujo tabu se estende na família por várias gerações. A quebra do tabu, ou seja, se Vita ousasse cantar, traria a morte à jovem. Vita faz a promessa à mãe e parte em direção a Paris. Lá conhece o jovem músico e produtor Pierre, por quem se apaixona e que a convence a gravar um disco – de imediato sucesso. Já famosa, mas preocupada com a quebra da promessa feita à mãe e por não estar em paz com sua própria consciência, a jovem retorna à Cabo Verde trazendo consigo Pierre. Em Cabo Verde, Vita demonstra aos que estão no seu entorno que é possível superar até mesmo a morte se houver a coragem da ousadia. Para isso, ela encenará sua própria morte e posterior ressurreição.

O interessante no enredo é que a transgressão de Vita ao tabu não percorre o caminho que deveria, pois ao invés de trilhar o caminho da morte, levará Vita ao caminho da vida, simbolizada aqui não só na vida da jovem, mas na vida de todos aqueles que estão no seu entorno e ousando um pouco mais, se poderia afirmar que na própria vida do seu país, e da própria África. Vale lembrar que na oralidade, a voz não representa somente uma fala para os povos africanos, mas constitui o próprio alicerce da existência, pois é a partir da voz e da memória que se instala o gesto do homem e o sentido do mundo. Se ligarmos a questão da fala como mediadora do sagrado, é possível atribuir-lhe um significado de fala privilegiada e o dono da palavra, ou seja, aquele que fala é igualmente o dono da voz e por sua vez, do gesto, do fazer e, portanto, do decidir. Vita é a portadora da voz no filme, aquela que decide ou transgride: atreve-te.

O gesto do canto em Vita é, por assim dizer, algo de muito mais perigoso, pois é um canto que expõe e reclama para si o direito de traçar seu próprio caminho, de viver suas paixões, de conquistar seus ideais, de fugir ao controle social dos corpos, uma fuga aos discursos opressivos que impedem o sujeito de se constituir como um autor de suas experiências interiores, independente de origem, gênero ou quaisquer outros paradigmas cerceadores de vontades.

Entremeada à história de Vita, Flora Gomes apresenta enredos paralelos que se ligarão, ao final, à narrativa mestra, como por exemplo, a busca de um lugar para fixar uma estátua do herói nacional guineense Amílcar Cabral, morto em 1973. No filme, duas personagens andam pelas ruas de Cabo Verde com a estátua ora às costas, ora em um carrinho de mão até conseguirem encontrar o lugar ideal para fixá-la; missão que no início da narrativa havia sido entregue à Vita por Yano, um jovem que desejava conquistá-la de qualquer forma, mas que Vita repele por não concordar com a forma de enriquecimento ilícito de Yano.

A narrativa da estátua-sem-lugar é, na verdade, uma paródia à verdadeira história da estátua de Amílcar Cabral que, elaborada pelo arquiteto cubano Lázaro Calvo, foi construída em 1985 em Cuba e em 1986 foi doada ao governo da Guiné-Bissau. Durante 24 anos a estátua esteve guardada no quartel de Amura, em Bissau sem ser exposta em local público. Em 25 de maio de 2009, Dia da África, a estátua foi finalmente deslocada do quartel e exposta ao público em uma grande festa. Flora Gomes explicitou aqui a sua admiração pelo amigo

e libertário Amílcar Cabral que, segundo o próprio Flora, foi quem lhe colocou uma câmera nas mãos e manteve aceso o sonho da independência e o da justiça social. No filme, o pedestal para a estátua só é encontrado no final da narrativa, quando todos se atrevem a cantar e a olhar para seu passado e para a sua própria cultura.

Vale lembrar que Amílcar Cabral, nascido em Guiné-Bissau e de pais caboverdianos, destacou-se como líder da guerrilha que o PAIGC - Partido Africano para a Independência da Guiné-Bissau e Cabo Verde, por ele fundado, desenvolveu em prol da libertação dos dois países. É considerado um dos líderes humanistas mais carismáticos e mais influentes do nacionalismo africano, denunciando as injustiças que a situação colonial trazia para os povos colonizados.

E como se constitui a partilha do sensível na filmografia de Flora Gomes? “Uma partilha do sensível fixa, simultaneamente, o comum partilhado e as partes exclusivas” (Rancière, 2010: 13). Os sujeitos de uma comunidade transitam por espaços nos quais seus atos, suas falas e mesmo seus sentimentos são determinados pelos princípios do espaço em que circulam: nem tudo lhes é permitido agir ou sentir. São os sujeitos singulares desse espaço que vão determinar, construir ou mesmo deslocar essas possibilidades, sendo, deste modo, uma ação coletiva. De qualquer forma, é nesse mesmo espaço que, segundo Rancière, as mesmas linhas ou balizas que delineiam o comum, vão definir lugares exclusivos, pois não são todos os sujeitos que ocupam o mesmo lugar nesta ordem do que é consentido falar, sentir e agir.

Assim, as divisões determinantes de lugares existentes no seio das comunidades estabelecem a “partilha do sensível”, que consiste em uma divisão, “a lei implícita que governa a ordem sensível, define lugares e formas de participação num mundo comum ao estabelecer primeiro os modos de percepção nos quais estes se inscrevem” (Rancière, 2010: 94). De forma simultânea, no seio dessa partilha surgem grupos ou sujeitos que realizam a sua re-configuração, criando e operando novos espaços ao deslocar as possibilidades e formas de ver, de sentir e de dizer, uma ação nomeadamente política, conforme postula Rancière.

As personagens de Flora deslocam-se de seus lugares pré-determinados e circulam livremente por espaços que antes não lhes eram permitidos: Vita e a

mãe cantam, deslocando-se, ambas, do lugar proibitivo; Pierre se une a uma negra, ex-colonizada, fazendo a sua mãe “se acostumar a ter netos mais escuros que ela⁵”; Yano muda sua perspectiva de enriquecimento ilícito ao se casar com a professora da escola; o entrelaçamento dos imigrantes portugueses, argelinos, coreanos, presentes no restaurante do pai de Pierre, em Paris, apresentando a nova realidade social; a questão da língua como um importante fator de relação ou de não relação, numa realidade cultural diversa, será igualmente abordada pelo filme, também como uma forma de partilha.

Ao optar pelo uso do crioulo na fala das personagens, e não pela língua oficial cabo-verdiana e guineense, no caso, o português, Flora Gomes liberta-se das cadeias metafóricas de sentido convencionais, mostrando que essa mistura do falar faz parte de uma nova realidade que se instala no cotidiano africano, instaurando também o que se pode denominar de uma “política da língua”, em que, sob a forma de uma alegoria, são questionados pontos que envolvem o uso, os costumes e os destinos das línguas, no caso, sobretudo do português. O sentido de Gomes é exatamente o de mostrar que o fato linguístico não ocorre de forma isolada, pois o contato com outras línguas é enriquecedor: o entre-lugar do qual nos fala Silviano Santiago, em que os deslocamentos vão constituir novos vocábulos numa dinâmica constante, transformativa e enriquecedora.

Desse modo, o filme passa a ser também um espaço de exposição e problematização das mudanças significativas que os conceitos de linguagem/cultura adquirem ao longo dos processos históricos e as implicações que essas mudanças trarão na vida das pessoas, ou seja, a própria noção de cinema se constitui, para Flora Gomes, também como uma possibilidade de entre-lugar, espaço múltiplo de uma “democracia das experiências”, para evocar as palavras de Rancière, em que, por meio da técnica e da estética, somos levados a “[...] romper com a separação das disciplinas e a hierarquia dos gêneros a fim de colocar em evidência a partilha do sensível, a maneira como a filosofia ou a literatura, a estética ou a história constitui seu discurso.”⁶

5) Excerto das falas da personagem no filme.

6) Conforme entrevista concedida por Jacques Rancière à jornalista Leneide Duarte-Plon sob o título “A democracia literária”. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2943,1.shl> Acesso em 10 de julho de 2010. Publicado em 18/12/2007.

Assim, as personagens de Flora Gomes podem ser vistas como um exemplo de povo, mas não o povo como uma categoria social, econômica, política ou mesmo ontológica, lógica que designa um grupo identificável ou uma coletividade pré-constituída. Povo no sentido que lhe dá Rancière, de “sujeito político da democracia”, aqueles que “a ordem policial não teve em conta”, os sujeitos políticos que expõem um determinado dano e exigem a repartilha da ordem sensível.

Um dos pontos de maior importância em *Nha Fala* é a questão da morte, talvez até o cerne em que se ancoram as diversas narrativas. A morte é um tema que cerca outras produções de Gomes, e em *Nha Fala* está presente desde o início do filme, onde algumas crianças realizam o funeral de um papagaio morto. Há a lembrança do herói morto, Amílcar Cabral, a morte de um vizinho de Vita, o Senhor Sonho e a advertência da mãe contra o canto feminino que traria a morte. A narrativa do funeral de um papagaio aparece também ao final do filme, num caráter cíclico. No fundo, a existência é um ciclo e a finitude consiste no retorno ao princípio. No entanto, o que se observa é que em cada ciclo há uma experiência diferente, há o confronto com outro lugar, há uma outra forma de se ver as coisas.

Flora transpõe a ideia de morte para o cotidiano das pessoas, como na cena inicial do funeral do papagaio, mas sem deixar de enfatizar a importância desse tema na cultura africana e a seriedade com que é tratado, seguindo a visão freudiana em relação à morte: *Si vis vitam, para mortem*, ou seja: Se queres suportar a vida, prepara-te para a morte (Freud, 1974: 339). Comumente, o ser humano encara a finitude da vida como algo que assombra e contra o qual já se nasce lutando. A ideia da finitude, portanto, persegue o ser humano ao longo de toda sua existência. Para Freud, um dos fatores do sentimento de alienação do mundo reside no modo como o indivíduo se porta em relação à imagem de morte, que usualmente se dá como forma de alheamento, ou seja, a morte é simplesmente eliminada da vivência, e o ser humano se comporta como se fosse eterno. Desse alheamento nasce o conflito e o imperativo de buscarmos maneiras de enfrentá-lo para aliviar a angústia e o temor.

Note-se também que a narrativa fílmica se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas, unindo letra, música e dança para narrar a história que

se deseja, ou seja, a escolha do gênero híbrido também não foi aleatória, mas faz parte uma escolha estética consciente, já que a música concebe, quase sempre, ideais coletivos, e carrega em si a questão do divertimento. Flora mescla as cenas musicalizadas às cenas faladas das personagens, fazendo a colaboração entre teatro e música, não se firmando em uma única estética ou modelo pronto. Ao misturar o gênero teatral e o musical para falar da vida de todos os dias dos africanos, Flora baralha as nossas referências habituais mostrando que é isso o que ocorre na realidade social africana: a assimilação e transformação da linguagem, da religião, da música, dos gestos e da própria cultura, a união da tradição com a modernidade, o trânsito que permeia a construção das identidades, trânsito esse apresentado de diversas formas: o deslocamento da protagonista; o entrelaçar das religiões; a economia globalizadora como um processo de/em trânsito; as fronteiras enquanto espaços cerceadores, etc.

São esses baralhamentos dos modos de ser, de fazer e de dizer que vão constituir a ideia de uma política do sensível que atua como uma fissura no modelo institucionalizado, uma abertura ética, presente em *Nha Fala*, que deflagra com o habitual, com os clichês cotidianizados pela sociedade do espetáculo massificado. Um baralhamento que possibilita a criação de condições, de possibilidades de realização de novos significados e sentidos para o comum, que sejam críticos e atuantes.

Percebe-se ainda que os recursos utilizados pelo cineasta aliam o tom jocoso também ao tocar em feridas ainda presentes, como a questão do racismo enfrentado pelos negros ex-colonizados na França. No filme, o tema é exposto pela figura de um ancião, um senhor não nomeado que Vita encontrará em Paris e que na sua fala expressa, ainda que cantando, sua aversão aos negros: – *Eu não gosto dos pretos*. A figura jocosa percorre o filme em vários momentos – da chegada de Vita à França até o final do filme –, mostrando que essa é ainda uma questão atual: mas mesmo aqui o ancião não se isola, ele fala da sua rejeição dançando alegremente e unindo-se tanto aos *pretos* quanto aos seus outros vizinhos.

O cineasta parte da conhecida prática teatral greco-latina: *Ridendo castigat mores*, formulada, segundo alguns historiadores, pelo escritor latino Horácio (65-8 a.C.), passando pelo dramaturgo português Gil Vicente, em seus autos e

farsas e celebrizada pelo dramaturgo francês, Molière, um dos grandes mestres da comédia satírica. Mas a fórmula do cômico utilizada por Flora Gomes vai para além da ridicularização dos vícios e do propósito de re-educar moralmente a população como previa o poeta latino.

A questão do riso nas artes em geral sempre foi considerada conflituosa ao longo da história. De um lado, os partidários da postura séria nas artes como sinônimo de maturidade e de credibilidade e do outro aqueles que viam no riso artístico uma fórmula para amenizar o fardo do cotidiano e da própria vida. O riso em *Nha Fala* pode ser visto com ambas as conotações: um riso construtivo, que não julga e nem execra, mas torna-se artifício e instrumento crítico ao mesmo tempo em que é também pedagógico, um modo livre de contemplar a existência. Desse modo, o cômico liberta-se do pensamento tradicional que considerava a comédia como um gênero inferior.

Visto por esse ângulo, o cômico em *Nha Fala* não se funda literalmente na fórmula horaciana, mas, partindo dela, constitui um gênero híbrido ao mesclar de forma harmoniosa música, teatro, filosofia, dança, aproximando-se mais da sátira luciânica, que teve como vulto central o filósofo Luciano de Samósata (125-180 d.C.). A principal característica da sátira luciânica em relação aos seus predecessores é exatamente a mistura dos gêneros: o uso da paródia, a combinação dos gêneros, a liberdade de imaginação para além do real, a adoção de um ponto de vista distanciado pelo narrador e a exclusão da atitude moralizante da sátira. Em *Nha Fala* não há o juízo moral em relação à ação dos personagens, pelo contrário, nenhum dos personagens se manifesta contrariamente à fala do ancião parisiense quando afirma não gostar de pretos. O riso deixa de incidir somente ao feitiço de autoflagelação moral e pública, aliando outras possibilidades para o estético: o entre-lugar, nas palavras de Silviano Santiago, o não-falando que fala, a não-cristalização em formas fixas, algo que vá para além da atitude neutra do narrador. É exatamente nessa ambiguidade que se esteia o balanceamento, a moderação harmoniosa entre o cômico e o rígido e que pode também ser visto como um dos pontos em que se configura a proposta de uma política das artes rancieriana.

O jogo estético-artístico de Flora Gomes é exatamente “o efeito de sentido” que provoca no leitor. Para falar de temas tão caros ao ser humano, Flora utiliza-

se do gênero musical, desfazendo também a imagem estereotipada da África e que ainda permanece nos dias atuais. Unindo o canto e a dança ao enredo do filme, Flora desfaz o imaginário sobre a África que comumente é apresentada somente como um continente desolado pelas guerras, pela fome e pela miséria, abrindo novos horizontes com a possibilidade sólida de superação dessa visão negativa mundialmente dominante: a partilha do sensível.

Há, no filme, um intercâmbio entre os signos da vida e da arte, o que Rancière denomina de “permeabilidade da arte e da vida”. A poética que Gomes elabora possibilita aos seres, às coisas e aos espectadores tornarem-se aptos, prontos para participarem do “sensível indisponível, heterogêneo”. Rancière, ao tratar das narrativas de Autonomia e Heteronomia afirma também que o artista ou o poeta:

Ao tornar o que é comum extraordinário, torna o que é extraordinário comum também. Dessa contradição, faz um tipo de política – ou metapolítica – própria. Essa metapolítica é uma hermenêutica de signos. Objetos “prosaicos” se tornam signos da história que devem ser decifrados. Assim, o poeta se torna não somente um naturalista ou um arqueologista, escavando fósseis e esvaziando seu potencial poético. Ele também se torna um tipo de especialista em sintomas, investigando as fundações obscuras ou o inconsciente de uma sociedade para decifrar as mensagens gravadas bem na carne das coisas comuns. A nova poética concebe uma nova hermenêutica, chamando para si a tarefa de tornar a sociedade consciente de seus próprios segredos através do abandono do rumoroso palco das reivindicações e doutrinas políticas e do aprofundamento no íntimo social para revelar os enigmas e fantasias escondidos na realidade íntima da vida cotidiana. É no despertar dessa poética que a mercadoria pode ser considerada uma alucinação: uma coisa que parece banal à primeira vista, mas que de perto se revela um tecido de hieróglifos e um quebra-cabeça de trocadilhos teológicos. (Rancière, 2011: 01)

É exatamente esse desbanalizar, não só do cotidiano, mas dos atos da própria existência, que a poética de Flora Gomes realiza por meio do jogo ético-estético.

A sua sensibilidade estética, a partir de diferentes pontos de vista, proporciona uma forma de “deixar o Outro falar por si mesmo”, em lugar de limitar-se a construir um imaginário etnocêntrico e “orientalista” sobre esse Outro. E dessa forma, “arte e vida podem trocar suas propriedades” e *Nha Fala* se configura como um estilo que Gomes encontra para produzir sua própria política, “propondo mudanças políticas de seu espaço, reconfigurando a arte como uma questão política, ou se declarando política de fato” conforme propôs Rancière (*idem*: 3).

Dessa forma, buscou-se aqui refletir acerca de algumas, da grande variedade de aspectos, que permeiam a produção cinematográfica do cineasta Flora Gomes, focalizando conceitos como o de “partilha do sensível”, buscando mostrar que “a essência da igualdade não deve ser procurada na unificação equitativa dos interesses, mas nos atos de subjetivação que desconfiguram a ordem do sensível” (Rockhill, *apud* Rancière, 2010: 92). Gomes, partindo principalmente das práticas de igualdade, de redistribuição e de circulação de vozes antes silenciosas e que por sua vez, são instauradoras da constituição estética de comunidades diferenciadas, consideradas alternativas em face ao modelo canônico do cinema ocidental, propõe novas práticas de igualdade que, – ao funcionar como formas de subversão de lugares, de modos de pensar, de falar, de redispôr corpos –, produzem espaços ou margens de emancipação do ente: espectador, produtor e ator, desencadeando novas perspectivas éticas e estéticas ao conhecimento e sensibilidade humanos.

Referências bibliográficas:

Abdala Junior, B. (2004). *Margens da Cultura*. São Paulo: Boitempo.

Bakhtin, M. (1981). *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____. (1987). *A Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de Brasília.

Bamba, M. (2008). “O Dever de Memória nas Literaturas e nos Cinemas da África e da Diáspora”. Em: Humberto Luiz Lima de Oliveira & Roberto Henrique Seidel, (orgs.). *Pós-Colonialismo e Globalização: Culturas e desenvolvimento em questão*. Feira de Santana: NEC-UEFS.

_____. “Os Cinemas Africanos: Entre construção identitária nacional e sonho panafricanista”. *3ª Mostra Malembe Malembe: Cinema Africano em Debate*. Disponível em: malembemalembe.ceart.udesc.br/textos/bamba.doc, consultado em março de 2012.

Barlet, O. (1996). *Les Cinemas d’Afrique noire: Le regard en question*. Paris: Éditions l’Harmattan.

Bergson, H. (2004). *O Riso*. São Paulo: Martins Fontes.

Brandão, J. L. (2001). *A Poética do Hipocentauro: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG.

Fanon, F. (2006). *Os Condenados da Terra*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF.

_____. (2008). *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA.

Freud, S. (1974). *Reflexões para os Tempos de Guerra e Morte*. v. XIV das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago.

Huizinga, J. (1993). *Homo Ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva.

Hutcheon, L. (2000). *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: ed. UFMG.

_____. (1987) *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago.

Labaki, A. (1994). *O Olho da Revolução: O Cinema Urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras.

Meleiro, A. (Org.) (2007). *Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado – África*. São Paulo: Escrituras Editora.

Rancière, J. (Oct./Dec. 2005). “Em nome do dissenso, filósofo francês redefine termos e conceitos na arte e na política”. *Revista Ciência e Cultura - Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC - Print ISSN 0009-6725 - Cienc. Cult. vol.57 n.4 São Paulo*.

_____. (Domingo, 10 de setembro de 1995). “Os riscos da razão”. *Jornal Folha de São Paulo*.

_____. Política da arte. Conferência do Encontro Internacional Situação 3. *Estética e Política do Projeto São Paulo S.A.: práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, 2005b. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf, consultado em 26 janeiro de 2009.

_____. (2002). *O Mestre Ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Coleção Educação: Experiência e Sentido, 1. Belo Horizonte: Autêntica.

_____. (1995). *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro Ed. 34.

_____. (2005). *A Partilha do Sensível: Estética e política*. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34.

Rego, E. de S. (1989). *O Calundu e a Panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, .

Said, E. W. (1990). *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.

Santiago, S. (2000). *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco.

Tomás, A. (2008). *O fazedor de utopias: Uma biografia de Amílcar Cabral*. Lisboa: Ed. Tinta da China.

A construção dialógica de *Non ou a Vã Glória de Mandar*

Análise de uma conversação entre um mestre e os seus discípulos no cenário da guerra colonial

Alessandra Zuliani¹

Resumo: Esta contribuição insere-se no âmbito dos nossos estudos sobre o texto fílmico de Manoel de Oliveira e os resultados da legendagem italiana dos diálogos originais. Trata-se de um projeto de investigação que vai abordar uma nova perspetiva no âmbito dos estudos sobre o cineasta português, pois insere-se na área científica da tradução audiovisual e envolve muitas outras áreas científicas: a análise da conversação, a sociolinguística, o cinema e a literatura portuguesa, com referência à relação entre o cinema de Manoel de Oliveira e as obras que o realizador adaptou nos seus filmes.

Palavras chave: Cinema Português; Manoel de Oliveira; análise da conversação; texto fílmico; estudos inter-artes.

Queremos, nesta ocasião, refletir sobre o diálogo inicial de *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990) na versão original, partindo da função que as personagens principais desempenham no texto fílmico. O realizador baseia a estratégia fabular no uso da alegoria histórica e, como nos diálogos filosóficos clássicos, cada personagem expressa um ponto de vista sobre a guerra colonial e a história de Portugal. As diferentes posições dos furiéis frente à empresa em África exemplificam a fragmentação do povo português frente ao processo de colonização. O alferes Cabrita (Luís Miguel Cintra) é o personagem central do filme, o portador de um discurso que deve ser

1) Università del Salento, Itália – Fundação Calouste Gulbenkian

atribuído ao próprio realizador sobre as derrotas de Portugal, sobre a função da história e a importância do conhecimento do passado coletivo. Os soldados (furriéis e cabos), através das suas perguntas e observações, permitem o desenvolvimento do discurso do alferes, que conversa com eles como um mestre com os seus alunos (de facto, ele nunca é chamado pelo nome próprio, mas apenas pelo seu designativo militar). Iremos, portanto, analisar a interação verbal entre os personagens nos momentos mais significativos da conversação. No âmbito dos nossos estudos sobre o diálogo filmico de Manoel de Oliveira, o argumento deste filme representa um caso muito interessante e único, pois trata-se de um texto que não é adaptação de uma obra literária; os diálogos são inteiramente escritos pelo realizador (que pediu a colaboração do historiador e amigo Padre João Francisco Marques para os textos históricos).

Manoel de Oliveira começou a pensar no filme depois do 25 de abril de 1974, portanto a realização teve uma quinzena de anos de gestação, durante os quais Oliveira trabalhou em importantes projetos, baseando-se em obras literárias de José Régio, Camilo Castelo Branco, Agustina Bessa-Luís, Paul Claudel e Álvaro de Carvalho, das que surgiram *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), *Amor de Perdição* (1978), *Francisca* (1981), *Le Soulier de Satin* (1985), *Mon Cas* (1986) e *Os Canibais* (1988).

O filme *Non ou a Vã Glória de Mandar* veio à luz em 1990 e foi a primeira vez que Oliveira não trabalhou na adaptação de um romance, conto ou peça teatral; o realizador, contudo, não quebrou o laço com o património literário que sempre o acompanhou, tanto que o título se enraíza no “Non” do *Sermão da Terceira Quarta-Feira da Quaresma* do Padre António Vieira e na imprecisão do Velho do Restelo no capítulo IV dos *Lusíadas* “Ó glória de mandar, ó vã cobiça / desta vaidade a quem chamamos Fama!”, significativamente reformulada na frase “Vã Glória de Mandar”.

Manoel de Oliveira declarou que o seu filme “resulta de uma consciência, de uma reflexão histórica”, que não é invenção, mas uma visão, a sua visão sobre a História de Portugal², que é o sujeito e o objeto do filme. Essa reflexão

2) Testemunho de Manoel de Oliveira, em http://amordeperdicao.pt/basedados_filmes.asp?filmeid=75 (11/08/2012).

exigiu muito tempo para amadurecer e concretizar-se, e o realizador valeu-se da colaboração de dois historiadores para o argumento da película. O rigor histórico foi a maior preocupação de Oliveira e as investigações foram muito escrupulosas, fundaram-se em dados exatos trazidos de crónicas e fontes históricas. Um dos conselheiros foi Aurélio de Oliveira, especializado nas guerras dos fins de século, que seguiu toda a rodagem e os pormenores bélicos das batalhas encenadas ao lado de Manoel de Oliveira; o outro foi o grande colaborador e amigo de Manoel de Oliveira, o Padre João Francisco Marques, historiador, investigador e académico, que se ocupou do texto histórico³.

No primeiro projeto de Oliveira a ação devia situar-se num teatro de província onde se estreava uma peça em quatro atos sobre a história de Portugal⁴, mas o realizador, passado um tempo, intuiu que o palco devia ser a África, espaço geográfico emblemático na releitura da história de Portugal, onde a ação começa e acaba. O filme tem início com o deslocamento de uma companhia de soldados portugueses (alferes, furriéis e cabos), que viaja num comboio de caminhões em alguma colónia africana de Portugal, nos dias que antecedem a Revolução de 25 de Abril. Num dos veículos estabelece-se um diálogo entre o alferes e os seus subalternos, cujo tema é o sentido de estarem ali, longe de casa, a participarem numa guerra que alguns não compreendem, defendendo os direitos dos povos submetidos, e outros justificam com espírito patriótico, suportando os interesses da própria nação. Na conversa ganha destaque o alferes Cabrita que, sendo estudante de História, ilustra aos seus soldados a formação do império, narrando episódios marcantes para Portugal: o combate de Viriato contra os romanos em defesa da terra lusa; a Batalha de Toro e a história do Decepado; a tentativa de reconciliação entre Espanha e Portugal, através do casamento real entre o infante dom Afonso com a princesa Isabel de Aragão, filha dos reis católicos; o episódio da Ilha dos Amores, que evoca a época dos Descobrimentos; e, por fim, a Batalha de Alcácer-Quibir, a derrota mais fatal para Portugal.

3) O Padre João Francisco Marques foi consultor histórico e literário, no domínio da sua especialidade, de vários filmes de Manoel de Oliveira, entre os quais citamos *Palavra e Utopia* (2000), centrado sobre a vida do Padre António Vieira.

4) Cf. Oliveira, Manoel de; in João Bénard da Costa (2008: 121).

No plano diegético temos a interceção de dois tempos históricos: o tempo em que acontece a narrativa do alferes, ou seja, os últimos dias da empresa colonial em África, e um tempo passado, evocado pela memória do alferes e trazido ao presente pelo seu olhar, que encarna a consciência histórica portuguesa.

Diz-nos a este respeito Lupi Bello (2010: 151):

Enquanto a viagem do comboio merece um tratamento filmico realista no que respeita ao tempo, espaço e personagens, os episódios históricos, embora concebidos com cuidadosa reconstituição da época, principalmente na composição dos personagens, figurino e cenário, resultam numa representação mais teatral. Tal procedimento tem um efeito bastante interessante: é como se o passado mais distante não pudesse ser recuperado senão de uma forma metafórica, de uma aproximação do que foi.

Manoel de Oliveira organiza a alternância entre o presente e o passado da narração do alferes através de *flashbacks*, episódios autónomos em *voz-off* (a voz do comentador, o alferes) protagonizados pelos mesmos atores do pelotão, estratégia fabular que confere continuidade a acontecimentos separados por séculos⁵.

Passamos agora a examinar as características do diálogo inicial entre o alferes e os soldados do pelotão em deslocamento. O nosso estudo baseia-se em elementos linguísticos e extra-linguísticos e vai abordar dois âmbitos científicos: a macro-análise da conversação ficcional e a micro-análise da conversação ficcional (Preti, 2011). No primeiro âmbito aplicam-se teorias da Sociolinguística, através da análise da variação diatópica (contexto histórico e geográfico) e da variação diastrática (que corresponde ao estrato social e cultural dos indivíduos, à profissão, grau de escolarização, idade, sexo, carácter). No segundo âmbito aplicam-se teorias da Análise da conversação e da Sociolinguística Interacional, e analisam-se todos os elementos pragmáticos que acompanham o diálogo e que engendram oposição como proximidade/distanciamento, e poder/submissão,

5) O ator protagonista Luís Miguel Cintra diz a este respeito no seu testemunho que “os personagens a representar os outros personagens são os mesmos a sonhar”.

além das estratégias conversacionais empregadas pelos interlocutores (De Rosa, 2012).

O diálogo que vamos analisar estabelece-se entre um grupo de cinco militares: dois cabos, dois furriéis e o alferes, e cada um expressa uma posição, uma personalidade e um ponto de vista diferentes. Existe uma hierarquia entre os soldados, que vamos em seguida examinar baseando-nos na tomada de turnos e na colocação dos personagens na cena. De acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa* da Porto Editora⁶, “cabo” designa os militares que ocupam um dos postos superiores a soldado e inferiores a segundo-furriel; “furriel” designa um posto militar superior ao de segundo-furriel e inferior ao de segundo-sargento; em fim, “alferes” refere-se a um oficial do exército superior ao de aspirante-a-oficial e inferior ao de tenente. Podemos, portanto, dispor os militares numa pirâmide que tem por base o soldado, seguido em ordem ascendente pelo cabo, depois pelo furriel, e que culmina no vértice com o alferes, iluminado pela luz do conhecimento, que ele vai partilhar com os seus subalternos. A interação que se estabelece entre o furriel e os soldados é, portanto, assimétrica, não só pelo feito dele ocupar uma posição hierarquicamente superior, mas principalmente por ele deter noções de história e literatura que os outros ignoram parcial ou totalmente.

Trata-se, por assim dizer, de um diálogo entre um mestre e os seus discípulos, que estão a aprender a história de Portugal como alunos de escola, num caminhão em terras africanas. O alferes Cabrita é um dos personagens professorais recorrentes nos filmes de Oliveira (Pianco dos Santos, 2010), que o realizador introduz para refletir sobre a contemporaneidade, através da evocação alegórica dos acontecimentos passados.

Toda a conversa é um diálogo filosófico em que cada personagem expressa um ponto de vista e uma atitude. Como esclarece o protagonista Luís Miguel Cintra: “Não são personagens psicológicos”, pois não se assiste a “jogos de camaradagem como se vê em outros filmes de guerra”⁷. É propriamente aqui que Manoel de Oliveira rompe o pacto de verosimilhança com o seu espectador, porque o diálogo entre os soldados não é plausível; eles dizem coisas que

6) Disponível em <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa> (06/09/2012).

7) Testemunho de Luís Miguel Cintra nos extras do filme.

normalmente não se diriam num contexto de guerra e mais uma vez a ação deixa espaço ao texto. Não se trata de um filme de aventuras, mas de um filme reflexivo, em que a palavra é o principal fator de estruturação.

Depois de um *travelling* circular traçado em torno de uma grande árvore (a árvore da origem) e da dedicatória de Manoel de Oliveira aos seus netos (a confirmar a função pedagógica da película), a câmara passa a filmar os rostos dos soldados em planos fixos. Assim o realizador apresenta os que serão os protagonistas do diálogo e do filme, numa ordem que não respeita totalmente a hierarquia militar: primeiro o alferes, depois o furriel Manuel, o cabo Salvador, o furriel Brito e por último o cabo Pedro. Pelo que respeita a distância proxémica, os três personagens principais – o alferes, o furriel Manuel e o cabo Salvador – ocupam a mesma linha no caminhão e são filmados frontalmente, enquanto os outros – o furriel Brito e o cabo Pedro – posicionam-se no outro lado do veículo e são filmados de costas, portanto tem de virar-se para participar na conversa.⁸



Imagem 1

8) Ver imagem 1.

No âmbito da micro-análise ficcional, iremos descrever em primeiro lugar os mecanismos da interação, em particular a tomada dos turnos, aplicando a teoria dos “pares adjacentes” (Schegloff e Sacks, 1973), que se insere nos estudos da análise da conversação de base etnometodológica. Segundo a teoria de Sacks, a interação realiza-se através de um maquinismo de tomada de turnos (*turn-taking machinery*) que determina o jogo interacional entre dois ou mais locutores. Os pares adjacentes permitem uma organização ordenada das tomadas dos turnos evitando vazios ou sobreposições. Trata-se de intervenções encadeadas, como perguntas e respostas, troca de saudações ou despedidas, queixas e escusas, etc., que permitem uma organização sequencial na prática interacional.

Vamos, então analisar parte do diálogo inicial entre os soldados no camião.

Manuel O mais chato, pá, é este tédio prolongado. O que viemos aqui fazer é o que eu me pergunto?

Salvador Ora essa, meu furriel: Viemos defender as colónias, ou melhor, as províncias ultramarinas, não é assim, meu furriel?

Manuel Províncias ultramarinas! Ai de nós!... E pobres dos negros! Nós andamos nisto de “províncias ultramarinas” há quatorze anos... mas os maiores interesses vão com os outros que manobram por fora.

Pedro Com os outros, meu furriel?

Manuel Sim, pá, com outros... Com Russos... com Americanos... com Europeus até e com Chineses, pá, com esses gajos todos... Uns por interesses políticos, outros por interesses económicos, pá!

Brito E pela defesa do direito dos povos.

Manuel Olha o nosso furriel Brito! Isso é bonito, pá. Os sentimentos humanitários... só chegam às grandes potências depois de bem fartas. Por isso são grandes!

Salvador O meu Furriel não acredita em patriotismo?

Manuel Acredito, senão não estava aqui. Mas olha, acredito naquilo que vejo. E o que vejo é isso, é o interesse.

Brito Será mesmo um sentimento de patriotismo ou estamos aqui erradamente?

Manuel O soldado está sempre errado nas guerras, pá!... nunca está por causa própria. É a lei que o põe lá.

- Salvador A lei é o patriotismo, a defendermos o que é nosso... que está em nosso poder!
- Manuel “Nosso” é uma palavra duvidosa.
- Salvador Seja: que está em nosso poder – E QUE OS OUTROS COBIÇAM!
- Brito Lá isso é verdade, Manuel, tu tens razão. Tapamos um buraco aqui e logo furam além. Eles são como formigas, mas escondem-se por todo o lado. E muito bem armados, com armas de fabrico russo, que é o que vemos quando os capturamos.
- Salvador Pois é. Acusam-nos, a nós de colonialistas, mas os russos que querem ser exemplo no mundo abarbatem metade da Europa, sem mais um aquilo. Outros que tais são os Chineses que desmantelaram o povo do Tibete e chupam nele quanto podem. Essa é que é essa.
- Manuel E tu, Pedro, não dizes nada? Em que pensas, pá?
- Pedro Em que penso? Olhe, meu furriel, estou a pensar que muitos fugiram à lei e “deram o piro” para o estrangeiro.
- Brito Cobardes não, fugiram por razões ideológicas.
- Salvador Ideológicas? Meu Furriel! Por cobardia! Fugiram para não darem o “corpinho ao manifesto”. Essa que é essa!
- Manuel Talvez alguns tivessem simulado motivos ideológicos. Mas a maioria, estou convencido, foi por convicção política, contra o Salazar e contra a guerra e escaparam-se para o estrangeiro.
- Salvador “Piraram-se” foi o que foi.
- Pedro Fizeram eles muito bem.
- Brito Pois é. E nós aqui, inocentes é que nos “lixamos”.
- Manuel Inocentes e forçados.

Pelo que respeita a organização dos turnos, o mecanismo mais recorrente é o uso de pares adjacentes pergunta/resposta ou afirmação/recusa, que se concretizam em enunciados extremamente encadeados. Começa o furriel Manuel com uma pergunta retórica (“O que viemos aqui fazer é que eu me pergunto?”) a que responde o cabo Salvador lançando logo depois uma outra pergunta para o seu interlocutor (“Viemos defender as colónias, ou melhor, as províncias ultramarinas, não é assim, meu furriel?”). O furriel Manuel responde

repetindo parte da pergunta numa exclamação que expressa todo o seu desacordo (“Províncias ultramarinas! Ai de nós!... E pobres dos negros!”), e termina dizendo: “mas os maiores interesses vão com os outros que manobram por fora”. Toma o turno seguinte o cabo Pedro, que converte a segunda parte do enunciado do furriel Manuel em pergunta (“com os outros, meu furriel?”). Toda a conversação é uma interrogação dos soldados para o furriel Manuel, que responde quase sempre retomando parte da pergunta em forma de exclamação (Brito: “Será mesmo um sentimento de patriotismo ou estamos aqui erradamente?”; Manuel: “O soldado está sempre errado nas guerras, pá!”). No diálogo que analisamos, o furriel Manuel só faz duas perguntas, a primeira, como já vimos, é retórica, enquanto a segunda, para o cabo Pedro (“E tu, Pedro, não dizes nada? Em que pensas, pá?”), é um pretexto para alimentar a disputa ideológica sobre os que fugiram para o estrangeiro para não participar na guerra. A partir da pergunta do furriel Manuel e da resposta do cabo Pedro (“estou a pensar que muitos fugiram à lei e ‘deram o piro’ para o estrangeiro”), cada soldado exprime a própria opinião sobre o assunto, assim o espectador percebe a posição de cada um frente à guerra colonial e ao regime. O cabo Salvador diz que esses portugueses fugiram por covardia, sem razões ideológicas, enquanto o furriel Manuel afirma que a maioria fugiu por convicção política, contra o Salazar e contra a guerra. Os outros soldados compartilham essa mesma opinião; o cabo Pedro acrescenta que “eles fizeram muito bem”, encontrando o acordo do furriel Brito (“Pois é. E nós aqui, inocentes é que nos ‘lixamos’.”) e a emblemática constatação do furriel Manuel, segundo o qual todos eles são “inocentes e forçados”). Uma vez terminado o debate, o cabo Pedro vira a conversação para o tema seguinte, a saudade da terra de origem.

- | | |
|---------|--|
| Pedro | Sabeis... Não me interessam muito essas vossas conversas. |
| Brito | Pensas na terra, não é Pedro? Estás com saudades da terra. |
| Pedro | Estou sim, meu Furriel. Estou com saudades da minha aldeia. |
| Manuel | Ainda se estivessemos lá em casa, a defender a nossa pátria... |
| Brito | O Cabo Pedro tem razão, a nossa pátria é a nossa aldeia. |
| Alferes | Pois, a pátria é sempre a pátria, é a nossa aldeia. Antes de Portugal ser Portugal, Viriato defendeu ferozmente a sua “aldeia” e fez a |

guerrilha contra os Romanos, que avançavam sobre a península.
Mal comparado, como nós agora com os negros em África.

Pedro E quem era o Viriato?

Alferes Viriato era o chefe dos nossos antepassados lusitanos.

Brito O meu alferes, disse mal comparado. Mal comparado porquê?

Alferes Digo mal comparado porque os Lusitanos estavam sós contra os Romanos que, ao tempo, representavam o mundo, o progresso, a civilização. Ora, os Portugueses em África é que estão sós, e o mundo a favor dos “turras” a fazerem-nos a guerrilha.

O cabo Pedro manifesta o seu desinteresse pela conversa sobre a guerra e as questões ideológicas porque está a pensar na própria aldeia. O diálogo segue no mecanismo dos pares adjacentes, pois o furriel Brito toma o turno fazendo uma pergunta (“Pensas na terra, não é Pedro? Estás com saudades da terra”), à qual responde o cabo Pedro repetindo o enunciado quase inalterado (“Estou sim, meu Furriel. Estou com saudades da minha aldeia”). A palavra passa depois aos furriéis Manuel e Brito, que falam da terra de origem, e finalmente toma o turno o alferes. Ele começa com uma afirmação ligada ao tema da conversa, ou seja, ao conceito de pátria e de aldeia e passa logo depois a falar do Viriato, que será o protagonista do primeiro episódio da história de Portugal que ele vai narrar aos seus soldados; podemos, de facto, constatar que subsistem no diálogo duas conversas entrelaçadas: uma entre os soldados, na modalidade que acabamos de analisar, e outra entre o alferes e os soldados, o qual interpreta o discurso e julga os acontecimentos de um ponto equidistante (Lupi Bello: 152), sem qualquer pretensão de interagir com os outros interlocutores. Os fatos que ele seleciona são exemplares do seu pensamento em relação à conversa entre os soldados (Lupi Bello, *ibidem*), como no caso mencionado do Viriato, que defendeu a aldeia contra os romanos. Os soldados interagem com o alferes através de perguntas muito ingénuas, como alunos que pedem explicações ao seu mestre (Pedro: “E quem era o Viriato?” / Alferes: “Viriato era o chefe dos nossos antepassados lusitanos.” / Brito: “O meu alferes, disse mal comparado. Mal comparado porquê?” / Alferes: “Digo mal comparado porque os Lusitanos estavam sós contra os Romanos que, ao tempo, representavam o mundo, o progresso, a civilização. Ora, os Portugueses em África é que estão sós, e o mundo a favor dos

“turras” a fazerem-nos a guerrilha.”). Como podemos constatar no breve trecho do diálogo, o alferes sempre responde com uma moderação e imperturbabilidade quase profética (também perceptível no tom da voz), dissipando as dúvidas dos seus soldados e completando as suas faltas. A lição do alferes e toda a construção do diálogo entre ele e os soldados evocam, por assim dizer, os diálogos entre Cristo e os seus discípulos, mas neste caso as parábolas são substituídas pelos episódios da história de Portugal.

No âmbito da micro-análise ficcional, depois de termos analisado o mecanismo da tomada dos turnos no diálogo inicial, vamos examinar as relações de poder/submissão e proximidade/distanciamento na interação entre os militares através do uso dos alocutivos. Como explica Pavesi (2005: 53), a distância social e afetiva e as relações de poder que se estabelecem na interação exprimem-se através de vocativos (nomes, diminutivos, expressões de afeto) ou de respeito (título simples ou título mais nome/apelido).

Diz-nos a este respeito Villalva (2003)⁹ que:

O registo linguístico em que dois interlocutores se colocam pode, igualmente, emanar da posição hierárquica em que mutuamente se colocam e tacitamente aceitam. Entre iguais, qualquer que seja o grau de escolaridade, a idade, o sexo, o tipo de relação pessoal ou mesmo a situação de locução, o registo pode ser informal, pode fazer uso de um léxico mais rude e de formas de tratamento que indiciam maior proximidade.

No diálogo entre os militares encontramos um sistema de alocação que permanecerá inalterado durante todo o filme; cada soldado, através do uso dos alocutivos, indica a posição hierárquica em que está colocado e que tacitamente aceita e podemos assim determinar quais serão as relações assimétricas e quais simétricas.

9) Alina Villalva, “A face linguística das relações de poder”, *Dossier “Linguagem”*, 27/03/2003. Texto disponível em <http://64.71.144.19/nad/artigo.php?aid=1878&coddoss=72> (25/09/2012).

Os cabos Salvador e Pedro utilizam o alocutivo “meu furriel” para com o furriel Manuel e o furriel Salvador e recorrem à forma verbal da terceira pessoa. Referimos alguns exemplos:

Salvador	Pedro
Ora essa, <i>meu furriel</i> : Viemos defender as colónias, ou melhor, as províncias ultramarinas, não é assim, meu furriel? <i>O meu furriel</i> não acredita em patriotismo? Ideológicas? <i>Meu furriel!</i> Por cobardia! Fugiram para não darem o “corpinho ao manifesto”. Essa que é essa! <i>Os nossos furriéis</i> desculpem, mas isto é conversa de borra.	Com os outros, <i>meu furriel</i> ? Em que penso? Olhe, <i>meu furriel</i> , estou a pensar que muitos fugiram à lei e “deram o piro” para o estrangeiro. Estou sim, <i>meu furriel</i> . Estou com saudades da minha aldeia.

Os furriéis Manuel e Brito utilizam, porém, a segunda pessoa, associada a duas formas de tratamento diferentes para com os cabos; chamam o cabo Salvador com o seu designativo militar e o cabo Brito só pelo nome próprio, como podemos constatar nos exemplos:

Manuel	Brito
E <i>tu, Pedro</i> , não dizes nada? Em que pensas, pá? Nem Manéis, <i>cabo Salvador</i> .	Pensas na terra, não é <i>Pedro</i> ? Estás com saudades da terra. Estás-nos a mandar à merda? À merda te mando eu, <i>Cabo Salvador!</i>

O furriel Brito utiliza a segunda pessoa para com o furriel Manuel e chama-o pelo nome próprio:

Brito:

- Lá isso é verdade, *Manuel*, tu tens razão. Tapamos um buraco aqui e logo furam além.
- Há aí qualquer contradição, *Manuel*, parece que estás a dar razão à guerrilha que os negros nos fazem!

No eixo horizontal (relativo, neste caso, à distância proxémica), o sistema alocutivo mostra-nos a existência de uma relação assimétrica entre os cabos Salvador e Pedro e os furriéis Manuel e Brito. Os primeiros (os cabos) utilizam o designativo militar “meu furriel” associado à terceira pessoa de cortesia, fórmula que revela a distância horizontal, em termos proxémicos e a disparidade vertical entre o elocutário e o alocutário; os furriéis, porém, utilizam a segunda pessoa, reduzindo assim a distância horizontal e a disparidade vertical para com os seus subalternos. Aprendemos que na situação interacional o cabo Manuel é considerado superior ou numa posição privilegiada com respeito ao cabo Pedro, porque, como já mencionamos, os furriéis recorrem ao designativo militar “cabo Salvador”, enquanto utilizam simplesmente o nome próprio “Pedro”. Existe, em fim, uma relação simétrica entre os furriéis, que se tratam por tu e pelo nome próprio, pois eles detêm o mesmo grau na hierarquia militar.

Vamos ver o que acontece com o alferes, que colocamos separadamente, dado que ele desempenha um papel destacado e ocupa a posição mais alta no eixo vertical. Todos os soldados utilizam a fórmula “meu alferes” e dirigem-se para ele com extremo respeito, sem turpilóquios (que caracterizam sobretudo a fala do cabo Salvador). Os soldados interagem com o alferes principalmente para lhe fazer perguntas, como se vê nos exemplos:

- Brito O *meu alferes*, disse mal comparado. Mal comparado porquê?
- Salvador Mas, *meu alferes*... a presença portuguesa em África só trouxe benefícios aos negros das nossas colónias.
- Manuel Houve traição, não foi *meu alferes*?

É interessante o facto de o alferes não utilizar nunca alocutivos nas suas respostas ou em geral, nas suas tomadas de turno. Vemos alguns exemplos:

- Brito O Cabo Pedro tem razão, a nossa pátria é a nossa aldeia.
- Alferes Pois, a pátria é sempre a pátria, é a nossa aldeia. Antes de Portugal ser Portugal, Viriato defendeu ferozmente a sua “aldeia” e fez a guerrilha contra os Romanos, que avançavam sobre a península. Mal comparado, como nós agora com os negros em África.
- Brito O meu alferes, disse mal comparado. Mal comparado porquê?
- Alferes Digo mal comparado porque os Lusitanos estavam sós contra os Romanos que, ao tempo, representavam o mundo, o progresso, a civilização. Ora, os Portugueses em África é que estão sós, e o mundo a favor dos “turras” a fazerem-nos a guerrilha.
- Manuel Houve traição, não foi meu alferes?
- Alferes Sim... mas não foi aí que perderam. Foi mais tarde, depois da morte do Viriato, o chefe amado e forte, nunca vencido ou humilhado, sempre vivo por amor à grei.

O alferes interage muito pouco com os seus soldados, assim as suas explicações resultam mais monólogos do que partes de um diálogo. O seu discurso desenvolve-se, como já observamos, de um ponto equidistante e podemos afirmar que ele não participa propriamente na conversa entre os seus subalternos, mas que se insere no diálogo com narrações mais ou menos extensas sobre a história de Portugal.

Encontramos um único caso em que o alferes utiliza o pronome oblíquo “vos” na interação com os seus soldados e dirige-se a eles com um verbo à segunda pessoa plural, sempre com o tom do professor que está a dar uma lição aos seus alunos:

- Alferes Vou-*vos* contar uma coisa por onde podereis avaliar. Certa vez os Romanos avançavam à procura dos *Lusitanos*. Os Lusitanos por seu lado tinham-se escondido por detrás da penedia... Um pouco contra o parecer de uma parte do seu estado-maior, Viriato deixa ir em liberdade os capturados depois de despojados. Era assim Viriato, forte e magnânimo.

A teatralidade da interação dialógica que caracteriza os filmes de Oliveira manifesta-se aqui, como observamos nos exemplos, através do mecanismo dos turnos de fala, que se concretiza na ausência de sobreposições, na organização

perfeitamente encadeada dos turnos, por meio dos pares adjacentes que analisamos, e pela presença dos alocutivos a explicitar gramaticalmente a relação que se instaura entre os interlocutores.

No plano diegético, como explica Pavesi (*op. cit.*: 30 - 31), o diálogo é um meio que permite o desenvolvimento do enredo, uma modalidade de representação das situações e dos acontecimentos, que podem ser narrados, evocados, descritos, além de serem mostrados. Em Oliveira e nos diálogos do “Non”, o diálogo desempenha o papel principal, é o enredo mesmo, em particular as partes atribuídas ao alferes, incrementadas pelas perguntas e observações dos outros soldados.

Todas as características do diálogo filmico que acabamos de comentar afastam-no da fala espontânea, que se caracteriza por conteúdos fragmentados, muitas vezes implícitos, com sobreposições nos turnos de fala.

Como já considerámos, os diálogos do filme não têm qualquer pretensão de verosimilhança e realismo, porque se trata de diálogos filosóficos e não dos típicos diálogos entre soldados em guerra; como diria o cabo Salvador: “Isto não é nenhum Vietname!”. Não existem nos filmes de Oliveira os que Kozloff chama “verbal wall-papers” (2000: 47), ou seja conversações que reproduzem situações sem qualquer relevo nem finalidade narrativa. Todos os diálogos têm, pelo contrário, uma função narrativa ou sociológica, pois a palavra é o elemento estrutural do texto filmico.

No âmbito da macro-análise da conversação ficcional, através da análise da variedade diastrática, observa-se como os diferentes pontos de vista dos soldados dependem principalmente de dois fatores: nível de escolarização e idade.

Todos os soldados são jovens e não têm nenhuma formação académica, enquanto o alferes Cabrita é maior de idade e sabemos que estava a cursar a licenciatura de História quando foi convocado para a tropa, como esclarece o diálogo:

Manuel Ó furriel Brito, o nosso alferes tem de facto um bom conhecimento da história.

Brito Lá isso é verdade!

- Alferes É minha obrigação saber alguma coisa. Era o meu curso universitário quando me chamaram para a tropa.
- Manuel Bem, aqui o nosso furriel e eu, já suspeitávamos, meu alferes...
- Alferes Estou a ver que vocês também se interessam muito por estas coisas. Não são pessoas vulgares.
- Salvador O que gostamos é de o ouvir. O meu Alferes podia continuar.

Compreendemos, portanto, que o alferes tem os seus subalternos em boa consideração (é a única vez que exprime uma opinião sobre eles) e que percebe o interesse que eles têm pelas suas explicações. Os soldados, por outro lado, confirmam essa vontade de aprender e declaram que tinham percebido o nível de escolarização do Cabrita.

Como já dissemos, Manoel de Oliveira estruturou a interação entre os militares como um diálogo filosófico clássico, que se concretiza numa disputa ideológica através da qual se evocam figuras e factos da história de Portugal. Os diferenciados posicionamentos em relação à guerra colonial bem representam o confronto ideológico que o país viveu face a essa guerra.

O diálogo inicial que acabamos de analisar já nos permite delinear o perfil e a função de cada personagem na discussão. O furriel Manuel é o mais equilibrado entre os soldados e demonstra ter uma posição realista que o afasta de todos os radicalismos. Ele ceticamente comenta “o soldado está sempre obrigado nas guerras”, mas não se esquece das próprias raízes nacionais e invoca o favor do legado histórico colonial (“E até, os Portugueses, reunindo essas tribos, estavam a criar perspectivas para a formação de uma pátria ou de um estado multi-racial”). De forma contraposta, o furriel Brito, representante de uma certa corrente de opinião política, duvida sobre a missão civilizadora do colonialismo e relativiza o patriotismo dizendo que “os brancos fizeram das suas, tal como genocídios e outras coisas mais” e não vê os benefícios que os brancos das colónias trouxeram aos negros. O cabo Salvador é o mais passional de todo o pelotão e não perde ocasião para defender o regime e a guerra colonial. Ele encarna a fação do regime, pronuncia frases de propaganda como a conhecida “os portugueses estão orgulhosamente sós”, e outras a declamar o espírito patriótico “A lei é o patriotismo, a defendermos o que é nosso... que está em nosso poder!”. O cabo Pedro é o mais simples dos soldados, ele tem saudade da família e da sua aldeia

e não revela uma posição política bem definida. Como declara, as conversas dos seus companheiros não lhe interessam muito; ele, de facto, é o mais pensativo e introvertido e intervém muito pouco no diálogo. Todos os diferentes pontos de vista convergem na figura do alferes Cabrita, que eleva o tom da discussão aportando narrativas de ordem diversa no espaço diegético: lendas (como a história do Viriato, que desperta muito interesse nos soldados), factos históricos (pensamos, a título exemplificativo, na batalha de Alcácer-Quibir), e trechos de obras literárias, como o ilustre episódio camoniano da Ilha dos Amores, que conseguem apaziguar todos os espíritos, dos mais acérrimos até aos mais melancólicos.

Referências bibliográficas:

Costa J.B. da, Oliveira M. de (2008). *Manoel de Oliveira Cem Anos*.

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

De Rosa, G.L. (2012). *Mondi doppiati. Tradurre l'audiovisivo dal portoghese tra variazione linguistica e problematiche traduttive*. Milano: FrancoAngeli.

Metz, C. (1971). *Langage et cinéma*. Paris: Larousse.

Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carrocci.

Sacks, H. (2007). *L'analisi della conversazione*. Roma: Armando Editore.

Soares Junqueira, R. (org.) (2010). *Manoel de Oliveira: Uma presença*. São Paulo: Perspectiva Fapesp.

┌

|

└

—

—

└

|

┌

A poética épica a partir de Glauber Rocha

Introdução acerca da inversão proposta pelo autor

Mauro Luciano Souza de Araújo¹

Resumo: O épico, em Glauber, foi remontado à sua maneira, ganhando tonalidades bem particulares de características modernas. A saber, mais irônica, fragmentada, descontínua e violenta; mais *crítica* que *elegíaca* – e por essa razão o elemento primitivista parece assumir caráter civilizatório no contexto dependente cultural e econômico. A diferença, a ser buscada na comunicação que se projeta aqui, é a da revitalização de teores regionalistas e populares propostos pelo cineasta, remontados à altura da arte religiosa do medievo, numa avaliação híbrida da cultura importada pela própria imageria do cinema norte-americano em sociedades aquém do *know how* tecnológico – como se configura a geopolítica do Norte-Nordeste brasileiro e sua recepção e relação com culturas exteriores.

Palavras-chave: Gênero; personagem; épico; pós-colonialismo; cânone.

O poema épico é gênero da literatura que, de maneira natural, vem a ser adaptado às narrações cinematográficas no momento em que a cultura audiovisual já se estabelecia entre as plateias mundializadas. Sabe-se, após os gêneros virtuosos da indústria terem seu êxito, da observação feita por André Bazin (1991: 199 - 208) sobre o *western* norte-americano e de como neste tipo de filme houve um perfeito encaixe do filme histórico ao receptáculo da linha romântica adaptada. Em específico, o estilo norte-americano não se encaixaria somente

1) Graduação em Comunicação com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe - UFS (2006). Especialização em Filosofia pela mesma universidade (2008) e mestrado em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos, UFSCar (2010). Crítico de cinema, videasta, professor universitário substituto no BI de artes em Cinema da UFBA - Universidade Federal da Bahia. mauro1luciano@gmail.com

em uma linha dos conhecidos épicos monumentais de adaptações bíblicas e históricas. Porém, aspectos como a deambulação do herói, o que se pode chamar de peregrino americano (*pilgrim*), e ornamentação da narrativa em torno da história ali se fincavam como conteúdos fortes da criação de personagens próprias da poética considerada antiga. Melhor se sabe, hoje, da variação que este gênero épico conseguiu ter, com todos seus personagens e paisagens – protagonistas e estruturas sociais históricas –, e como ele sofreu essas modificações até o momento pós-moderno² do filme mundialmente comerciável em obras como *Star Wars* e seus derivados, tal como confirma Frederick Jameson.

Aqui neste artigo houve a escolha de uma análise, como se vê no título, “a partir” de obras do autor Glauber Rocha, cineasta nascido na Bahia, estado brasileiro, que traduziu muitos códigos europeus ao espectador nacionalista de sua época, e vice-versa. Também na sua crítica compilada em livros como *O Século no Cinema*, *A Revolução do Cinema Novo*, ainda que equidistante entre impulsos revolucionários e modos de produção, o épico foi elaborado com tamanha inflexão que espanta a raridade de estudos sobre tal ponto. A pretensão aqui é partir do autor e seu trabalho. Não somente por haver uma bibliografia já muito vasta publicada sobre o mesmo no Brasil – inclusive em tingimentos diferentes. Glauber Rocha surge aqui como um movimentador social possuidor de ideias bem comuns à sua geração, uma espécie de catalisador de uma discussão que havia em sua época, e que por isso, manifestou em alguns outros autores uma espécie de influência. Também, este articulador social à maneira do modernista Oswald de Andrade, com seus manifestos – no momento com repercussão internacional dos textos –, elaborou um quadro vanguardista, fragmentário, compartilhado com uma memória que não se coadunava totalmente à história ocidental de uma estética hoje chamada eurocêntrica em que alguns modelos narrativos são seguidos.

A centralidade se coloca nas generalidades do épico adaptado, ou invertido, por este autor, assim como as congruências acerca deste gênero de sua geração.

2) Cf. Jameson, F. “Para a crítica do jogo aleatório dos significantes”. In. *Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio* (2004: 48 - 64). O autor elabora a ligação epistemológica entre a história e a produção cultural contemporânea, em alguns momentos explicando como o épico serve à lógica cultural deste momento.

Tal conceito de gênero é herdado de uma longa história deste tipo de poesia e narrativa no cerco do ocidente, e foi realocado pelo autor – e encampado pelos demais cineastas independentes que se inseriam no modelo de subvenção e apoio estatal, em fins da década de 1960.³ Bom lembrar que, em se tratando de um formato estilístico que é legado da literatura dado ao cinema, distinções de natureza de produção e linguagem devem ser pontuadas numa linha condutiva que se percorreu apenas após a instituição dos filmes que encontram elementos épicos. O Cinema Novo, e Glauber Rocha, devem a essa linha, que começa com o êxito internacional dos filmes *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953) e *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962). Desta forma, o entusiasmo visto em filmes do Cinema Novo, cujo movimento Glauber ajudou a construir, não tinha intenções gratuitas. O percurso escolhido de ligação de relações próximas com organismos estatais e as articulações de grupo dá aos filmes do movimento o caráter nacionalista próprio que se demandava em diálogos flexionados entre a arte cinematográfica e o estado autoritário da época, diálogo que ajudou ao surgimento importante do organismo de subvenção da Embrafilme, que patrocinou por mais de duas décadas praticamente todo o cenário de produção hegemônica de cinema no Brasil. Este também foi um dos intentos da produção cinemanovista – a industrialização do audiovisual através do desenvolvimento do mercado interno. Tendo este panorama oficial sido posto após 1968, certamente os filmes, conforme já foi bem exposto por Ismail Xavier (1993), teriam seus temas, sob o épico, ou sob outros formatos estilísticos menos entusiásticos, relacionados ao momento de cerne de uma industrialização do audiovisual. Assim que, com o distanciamento proposto por uma estética visivelmente devedora aos filmes europeus mais contestadores das décadas de 60 e 70, o Cinema Novo já tinha sua notação filmográfica associada à estética de um Terceiro Cinema – latino-americano e fora dos padrões *standard* propostos pela indústria audiovisual norte-americana. Desta maneira se dava a luta por bilheterias em um panorama já moderno de produção e de recepção dos filmes,

3) Cf. Sarno, Geraldo. *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano* (1994). Neste livro Sarno indica a crítica que Glauber faria ao neo realismo italiano como paradigma estético do cinema independente brasileiro elencando justamente o épico como fuga e apontamento ao cinema que seria produzido durante o período autoritário, década de 1970.

e a indumentária que acrescentamos aqui, como uma formalização narrativa, se estabelecia com a devida distância ao cânone estabelecido pela épica tradicional – a saber, a roupagem escolhida aqui no Brasil foi a da paródia. Vejamos em que medida as narrativas contemporâneas deram campo a esse tipo de elementos usados nos enredos brasileiros, e qual a contribuição de Glauber Rocha a este panorama.

A instância épica

A saber, a poética épica possui a instância do narrador histórico. Segundo Anatol Rosenfeld em seu clássico ensaio sobre a encenação épica, essa instância é seguida mesmo em dramaturgias consideradas pós-dramáticas, como no teatro moderno e sua intelectualização. Ligado ao tempo presente, ainda que desligando-se dele ao narrar um tempo passado, a instância épica é dada pelo narrador – esteja ele presente na diegese utilizando-se da estrutura ou da prosódia, ou esteja ele em outro lugar que não seja a própria narração (como o caso de uma intervenção dos atores ou dos personagens diante da linha condutiva narrada exterior à diegese da estória contada). O narrar, aliás, é próprio de uma perspectiva épica, segundo o autor ao diferenciar a poética dos gêneros lírico, dramático: “Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata da épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopeia, o romance, a novela, o conto” (Rosenfeld, 2010: 17). Mais à frente ele completa:

A função mais comunicativa que expressiva da linguagem épica dá ao narrador maior fôlego para desenvolver, com calma e lucidez, um mundo mais amplo. Aristóteles salientou este traço estilístico ao dizer: “Entendo por épico um conteúdo de vasto assunto”. Disso decorrem, em geral, sintaxe e linguagem mais lógicas, atenuação do uso sonoro e dos recursos rítmicos. (*Idem*, 25)

Permanece, para essa linha teórica, o pensamento de que o narrador apenas mostra, ilustra como determinados personagens se comportaram em determinado

contexto. Ainda que este elemento seja forte, temos historicamente a continuação de um modelo épico baseado no uso de um personagem masculino que cumpre uma saga diante de várias adversidades que a ele são postas. Da Odisséia, com seu formato ainda primitivo no qual o personagem, passando pela revisão deste tipo de conto na época do romance objetivo traduzido por Dom Quixote, até sua crítica radical já contemporânea e quase ensaística em *Ulisses*, de James Joyce. A resignação a uma autoridade posta pela subsequência de um cânone literário histórico é descrita de forma exaustiva, às vezes até obsessiva, pela crítica de Harold Bloom. Discutidor de Shakespeare – obviamente, em sua exasperação, nota-se alguns vetores de uma decadência aristocrática de um *status* artístico proposto pela arte europeia secular, e, no caso do professor citado, do centro imperioso do Reino Unido.

Se pudéssemos conceber um cânone universal, multicultural e multivalente, seu único livro essencial não seria uma escritura, a Bíblia, o Corão ou um texto oriental, mas antes Shakespeare, que é encenado e lido em toda parte, em todas as línguas e circunstâncias. (Bloom, 2010: 57)

Esta imputação do cânone perante uma força que se encontra na herança estilística é contraditória na composição de uma teoria através do uso da citada *autoridade* nesta defesa que nega a multiplicidade dialógica da narrativa moderna de autores à margem do núcleo ocidental. Mas tiramos deste trecho a comparação necessária para a rediscussão moderna acerca do que seria considerado secular pelo centro ocidental, que ainda permanecia fortemente conjunto ao legado do imaginário proposto pelo cristianismo – provavelmente, a Bíblia permanece como um grande apanhado histórico que substitui ficções diversas em determinados contextos ainda marcados pelo pós-colonialismo.⁴ Isto quer dizer que, em outros termos, a ficção épica tem seu postulado ideológico, além de apenas estético como em geral é vista – considerando grandes histórias religiosas como, também, grandes épicos históricos.

4) Quando o contexto pós-colonial é citado o embate além de político torna-se também estético, ainda no momento pós-guerra. Levando-se em consideração que as grandes narrativas épicas também contavam estratégias de ocupação, guerras e domínios territoriais.

Em linhas gerais, no fundo, a poética épica tem marcas profundas de um contexto histórico. É este o seu diferencial. Contando também com o entusiasmo comunicativo de uma *performance* de escritura (consequentemente de leitura) para grandes multidões, nas quais as rimas trovadoras serviam não apenas para uma memorização dos versos, mas para o convencimento público da força de tais acontecimentos relatados. Sejam estes acontecimentos fictícios ou verídicos. A épica, além de artifício de verossimilitude, em traços ainda pouco objetivos do formato epopeico, tinha em seu substrato a camada política necessária para o contexto de migrações colonizadoras – mesmo sob o percalço da violência característica desses contos pré-modernos. Georg Luckács chega a comparar estes dois momentos históricos na sua teoria do romance:

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. (...) Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo. (...) pode-se tratar de crime ou loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo aclamado, a loucura da sabedoria que domina a vida, são fonteiras lábeis, meramente psicológicas, ainda que o final alcançado se destaque da realidade cotidiana com a terrível clareza do erro irreparável que se tornou evidente. (Luckács, 2009: 60)

A história estaria então entre o lícito e o ilícito que ainda não existia na oficialidade do narrador épico, fosse ele um aventureiro, colonizador, nobre, partidário do absolutismo, cristão peregrinador, guerreiro contratado, etc. Só se vê como crime os genocídios em favor de interesses territoriais da época de Maomé e Ulisses o olhar moderno, ou seja, o ponto de vista do romance épico.

Em alguma medida, tal discussão teórica havia sido adaptada ao cinema através de estudos do cinema do leste europeu – e principalmente de sua inovação do uso ideológico não aparente, mas manifesto. A política do herói era clara, chegando a, inclusive, ter o nome de um tipo de realismo próprio: *realismo soviético*. Essa vitória contextual teve seus dias de êxito, contradizendo vitalmente a linha condutiva norte-americana do épico conquistador. Em

filmes como os de Vsevolod Pudovkin, um dos idealizadores da estética, a problematização está plenamente de acordo com essa passagem de um momento do herói único ao heroísmo de multidões (do que se compreendia por população ou povo soviético). No entanto, o cânone épico ainda seria fixo, e permanecia como a grande ligação entre filmes e recepção.

O tom brechtiano

Bertold Brecht teve mais presença no cinema europeu, ao menos em teoria. A influência estética, que é métrica, rítmica, performática, poética, delineia-se através da pesquisa desse gênero adequado ao cinema produzido posteriormente às discussões provocadas por Glauber Rocha – além do teorizado por Bertolt Brecht em filmes de cineastas alinhados à desalienação de plateias (Walsh, 1981). A pedagogia do épico, em Brecht, dava todos os parâmetros a uma possível elucidação da trama que envolve o espectador numa ilusão narrativa canônica, ou, como era chamada, *narrativa clássica*. No caso glauberiano, o cineasta ao sentir que o épico-didático do cinema auto-reflexivo brechtiano poderia demonstrar de uma maneira mais sólida um lado da expressão influenciada por revoluções sociais do século XX parece pontuar e divulgar abertamente textos com uma espécie de poética latino-americana situada no apelo à emancipação pós-colonial de domínio ainda forte de uma cultura ocidentalizada. Seguindo escritos de Raquel Gerber e Ismail Xavier, conhecemos mais a fundo tal ponto elaborado pelo autor cinemanovista. O épico, em Glauber, foi remontado à sua maneira, ganhando tonalidades bem particulares de uma categoria moderna, a saber, mais irônica, neo-barroca, fragmentada, descentralizada, mais crítica que elegíaca. À maneira de Brecht, assim considerou René Gardies como dramaturgo fundamental neste autor (Gutierrez, 2008), mas com teores regionalistas, remontados à altura do religioso medieval, numa avaliação da cultura importada pela própria imageria do cinema em sociedades aquém do *know how* tecnológico – como era o Brasil daquele momento. Além de, com referendo bibliográfico nacional, confirmar algo da cultura popular tradicional em sua manifestação mística – sempre com olhar afastado, de um intelectual que coteja sua pesquisa

emocional, envolvido pela simbólica desse imaginário de uma comunidade que se queria nacionalizar, tal como flexiona Benedict Anderson, num avanço social em momentos de modernização das estruturas simbólicas de determinados territórios marcados pelo pós-colonialismo. Glauber, a propósito, como confirma Ismail Xavier, não entra na estética pré-golpe ditatorial de 64 chamada de cepecista (dos CPCs – Centro Popular de Cultura) – dos grupos estudantis e posteriormente cineclubistas que punham o slogan do nacional-popular como “estandarte civilizatório” das classes incluídas no grande bolsão de miséria e fome do país subdesenvolvido. Sem continuar a intenção de entrar em qualquer psicologismo comum da desilusão de uma geração utópica, Glauber se propõe a analisar intuitivamente o uso dessa espécie narrativa – o gênero épico – , em conformidade com as particularidades do Brasil como um país envolvido pela fome (ver o manifesto apresentado em Gênova, denominado *eztetyka da fome*, 1965) e da ilusão (ver manifesto apresentado na Columbia University, *eztetyka do sonho*, 1971). Sobretudo, analisando também um problema que vem da literatura e entra na esfera da criação e recepção do cinema. Gênero que incita um modelo ao público, compartimentado pelo cânone vigente, presente no quesito de formatação de personagens masculinos heroicos, protagonistas, subjetividades identificadoras, *performances*, gestuais, e da instância e estrutura narrativa em uma linguagem que se adorna em um cenário de aventuras.

Foi observado ainda com certo alcance em minha dissertação de mestrado que a crítica ao cânone europeu, ocidental, com o uso dos efeitos de narração do mesmo cânone na tradução paródica, teria sido inevitável àquela época autoritária (pós 1968 e inícios dos anos de 1980), (Araújo, M. L. 2009). Era uma tradução moderna (modernista ou vanguardista, no que estas terminologias podem acrescentar à teoria aqui direcionada), simbolicamente avançada em crítica, ainda que vista como primitivista, *selvagem* – pelos olhares acostumados com o modelo ocidental citado.⁵ Por outro lado, com as análises fílmicas direcionadas pelo uso da instância da epopéia fragmentada e documental e a recepção a

5) “As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras”, diz Glauber Rocha, no Manifesto *Eztetyka do Sonho*.

esse tipo de *performance* e exibição,⁶ também se procura comentários a esse construto histórico, elencando demais filmes cinemanovistas que corroboraram com tal procedimento, em determinada fase do movimento. Acrescentamos que o gênero envolto como nosso objeto de pesquisa, no Cinema Novo, teve sua formatação histórica aliando-se ao drama em certos casos, denunciando a tentativa didática de se evidenciar tal narração histórica através da arte comum ao tempo histórico que a recebe. Certamente, para uma teoria desta espécie de “didática” da desconstrução canônica, tanto Glauber Rocha quanto o movimento são fundamentais para uma base de pesquisa no cinema produzido no Brasil.

Por que seria possível apontar este épico como matriz ainda no Cinema Novo? Pode-se ver este objeto nos filmes de Carlos Diegues: *Ganga Zumba* (1964), *A Grande Cidade* (1966), *Os Herdeiros* (1969), *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984), que servem como exemplos de um gênero da saga heroica de um personagem único como provocador da trama; Nelson Pereira dos Santos: que auxilia bastante no trabalho, visto que filmes como *El Justicero* (1967), *Como Era Gostoso O Meu Francês* (1971) e *Amuleto de Ogum* (1974) ironizam fortemente um típico herói latino – o filho do governante, o protagonista sob antropofagia e o marginal, historicamente convertido em uma *persona* que não está em conformidade com a cultura hegemônica da colonização ibérica e ocidental; Joaquim Pedro de Andrade: o maior exemplo visto em vasta bibliografia, é da obra *Macunaíma, herói de nossa gente* (1969), filme que transformou o modernismo brasileiro em ato visual no momento de discussão sobre uma estética Tropicalista, como também um ótimo exemplo de recitação oral épica, *Os Inconfidentes* (1972); ou até mesmo nos filmes de Leon Hirszman: algo diferenciado, já totalmente envolvido pelo drama, porém incisivo em reflexão social de uma psicologia conservadora no país, visto nas escolhas dos protagonistas de *São Bernardo* (1972) e *Eles Não Usam Black Tie* (1981).

6) O termo *performance* aqui se aplica ao dispositivo cinematográfico, relacionado não apenas na distinção entre produção, realização e exibição, mas na crítica de recepção do filme tal como propõe Serge Daney, Raymond Bellour e num estudo mais próximo à sociologia, como o de Pierre Sorlin. Pode ajudar ao termo a formulação feita por Paul Zumthor (2007: 50 - 51), da *performance* como um ato comunicativo.

Todos os filmes são identificados como pertinentes aos apontamentos da crítica a tal cânone direcionado pela estética do romance épico, no qual o protagonista, ou um ego narrativo e narrador, projeta identificação forte na recepção e percorre uma saga numa linha em frente a adversidades. O tom brechtiano aparece em tais filmes em uma inversão de caracteres heroicos como anti-heróis, fórmula que esteve inclusive em filmes de grandes bilheterias norte-americanos, como *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), etc. Ainda que dentro da *urbania* do contemporâneo e da *aesthesis* cinematográfica, o fio condutor da poética cinemanovista nesta fase citada é perfeitamente identificada nestes filmes, levantando a questão proposta neste artigo – pois, na busca de testar a hipótese de “crítica ao cânone”.

Uma geração de cineastas no Brasil, portanto, adere a estilização épica própria de uma simbologia pós-colonial que revertia e reavaliava o processo de nacionalização da sociedade brasileira. À parte desta aderência, a postura analítica da realidade, ainda que sob o enalce da ficção, permitiu o uso da crítica ao conjunto de valores que estão no embasamento do cânone ocidental. A antropofagia havia sido uma das chaves principais, metaforizando esse processo. Pelo quadro social de industrialização tardia do país, percebe-se a aglomeração de tal crítica social e adaptação criativa às narrativas de um esquema sul-americano – algo já citado, porém, que merece ser levantado e pesquisado.

Glauber Rocha por alguns motivos escolheu o épico em discursos extra-filmicos, como foi mencionado.

Elencamos algumas hipóteses da razão da escolha:

- a. O diretor percebeu esse épico latino (com cargas ibéricas) e pareceu distender sua compreensão crítica sobre o mesmo;
- b. O épico glauberiano, intenso em radicalismo crítico na sua linguagem cinematográfica, teve seu alongamento posterior em outras obras do momento, ou da geração do Cinema Novo, conforme visto;

c. Essa crítica, ou, este ponto crítico, foi elaborado em linhas intelectuais, próprias da análise social radical da época – na chave do neocolonialismo e da teoria da dependência econômica e cultural.

Ao distender um conceito da ironia de vanguarda,⁷ suas imbricações e heranças da localização de uma cultura regionalista adesiva, certamente chegaremos ao *pop* e suas apropriações – muito dentro do que alguns autores que indicam uma estética contemporânea tematizam. Algo como da fruição do capitalismo tardio e de sujeitos liminares elencados como protagonistas, como se vê na frase conhecida de Hélio Oiticica “Seja marginal, seja herói”. Pontuando um estudo do gênero como modelo de expressão peculiar de um contexto, propriamente aquele da crise cultural de modelos burgueses, e adensamento do estudo de uma dramaturgia, militância artística, *performance*, leitura e configuração estética da crítica através do *pastiche*. Este caminho é indicado por Peter Bürger e Frederik Jameson, mas está inevitavelmente ligado a uma tradição dos estudos estético-literários que ultrapassam a leitura que estes, e outros autores, fazem de Brecht e sua influência. O ponto central e teórico está em localizar esta fonte de *tipificação* nos filmes do período de modernização de uma cena real filmada, ou catalogada historicamente – particularidade própria do cinema, entendida pelos cineastas e suas obras aqui citadas. Essa localização esquemática muito tem a confirmar, segundo uma “teoria do romance”, ou do “herói problemático” (Goldmann, 1990), que interioriza e mistura os gêneros formais na expressão que traduz o épico do personagem à prosa moderna como um fluxo não mais somente exteriorizado, este que se coloca à frente da narrativa como catalisador da atenção do espectador mesmo no âmbito da modernidade. Juntando a história real com história romanceada, filmada, ficcionalizada, tem-se o épico posto em prática na modernidade. Juntando a proposta surrealista e indicando pontos do imaginário americano, entramos na *pop art*.

7) Cf. Bürger, P. (2008). Sobre a inversão da autonomia da obra artística à chamada práxis vital, proporcionada pela vanguarda, Glauber como alegorista retira objetos históricos e os transpõe em fragmentos que produzem efeitos épicos, permitindo assim, na análise das obras e sua influência, uma complementação ao estudo de uma estética de produção considerada medieval (condicionada pelo *primitivismo* a ele referido) adaptada à modernidade, principalmente no uso da categoria do distanciamento (estranhamento).

Neste quadro geral, Glauber Rocha, como autor, insere o personagem heroico com vários elementos do período moderno, chegando a distender em sua alegoria barroca a composição do herói (inserido na localização nacional popular própria dos resquícios do período desenvolvimentista, porém, paródico deste mesmo ambiente de discussão), (Maciel, 2000).

Em âmbito geral, tratamos aqui de um estudo sobre preceitos do uso do herói em narrativas no misto híbrido proposto por Glauber Rocha em seu momento fértil. Tal como se pensava no realismo soviético – aí se dá a forte influência crítica de Sergei Eisenstein e Nicolas Iancsó em Glauber Rocha –, pois tal composição auxilia em construção teórica. Barthélemy Amengual, à frente de estudos sobre Eisenstein, diria sobre a ironia glauberiana:

Glauber está portanto (sic) de acordo com a maiêutica eisensteineana, com seu projeto de manipular o espectador, com sua preocupação de “engravidá-lo” com uma verdade prefixada. Assume o ideal eisensteineano da globalidade, seu sonho ambicioso de uma síntese que reconciliasse o “pensamento selvagem”, mágico, religioso, com o pensamento conceitual. (Amengual *in* Gerber, 1977: 112 - 113)

Alegoria didática, porém irônica, como elaborada no momento. Há nessa discussão o ponto aprofundado e ampliado que se aplica em uma teoria da compreensão do barroco que é revitalizado pela cultura do novo mundo, aqui ilustrado no elemento de figuração do andarilho como invólucro do(s) “herói(s) messiânico(s)” – para introduzir elementos religiosos ao estudo da tipificação, como introduziram, e como procuramos afinidades nos estudos do social em Walter Benjamin, derivando em Kracauer, compartilhando da crítica de tais autores à modernização conservadora alemã. Também, a fragmentação narrativa, bem como enfatiza Ismail ao pensar sobre *Deus e o Diabo (...)*:

No filme de Glauber, o dialógico assume sentido pleno, pois na sua textura, sintomaticamente qualificada de barroca, não traz apenas a diversidade de vozes que sublinha um espaço de ambigüidades: o debate é circunscrito

em torno de uma questão determinada, de tal modo que uma das instâncias nega justamente o que a outra afirma. (Xavier, 2007: 180)

Em filmes de Glauber Rocha confrontamos um tipo de dialética mais rarefeita, com certa referencia ao que teóricos da montagem, em específico Eisenstein havia postulado. A dinâmica alegórica é a do anúncio, ou seja, da exposição que beira a exaustão, jogando com o embasamento ideológico – mas com pés fincados no interesse artístico e estético, um pouco contraditório em um discurso que se quer objetivo. O épico glauberiano, portanto, sendo didático, expõe-se como discurso dilacerado.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro é uma obra extremamente estilizada, coreográfica e, no máximo, formalista. Glauber poderia ter produzido depois desse filme (apoio não lhe faltava na Itália, e, depois, de Cannes 1969, até algumas respostas mais ou menos “claras” de produtores americanos), algum western trópico-sergioleonesco, no qual a política seria de tal maneira encoberta por metáforas artísticas que os generais mais uma vez, perceberiam apenas uma turbulência exagerada do menino-prodigo do cinema nacional. (Pierre, 1996: 66)

Em obras posteriores a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), o discurso indireto livre proporcionalmente disposto ao autor pela crítica se perde em uma análise histórica, intelectual e mítica da memória imagética brasileira. Manuel, vaqueiro de *Deus e o Diabo (...)*, representando o povo indeciso, manipulável diante de promessas divinas e revolucionárias, teria sua antítese no personagem que retorna em Glauber como uma espécie de fantasma colonial – Antônio das Mortes. No filme de 1964, Antônio persegue cangaceiros a troco de dinheiro de grandes latifundiários e de setores conservadores da Igreja. Ele, como capataz, é competente em carregar um tipo de má-consciência de seu papel, chegando a ser associado à classe média por Jean Claude Bernardet, em seu famoso ensaio *Brasil em Tempo de Cinema*, o qual é relembrado atualmente pela crítica feita ao movimento cinemanovista. Segundo esta linha condutiva, Antônio das Mortes possui a deambulação ambígua da qual

a matriz épica rejeitadora – ele é herói, anti-herói, vilão, representante e alegoria, metáfora principal das idas e vindas da citada dialética sem uma espécie de síntese. É, também, o povo, em Glauber, que luta contra ele mesmo através de uma situação colocada a ele como a encenação necessária da vida.

Em Antônio das Mortes, o personagem vivido por Maurício do Valle, percebe-se a dificuldade de expressão. Segundo Glauber, ele possui uma carga bastante trabalhada, pois nele há lastro em personalidades reais do Nordeste brasileiro. Dessa região o autor também retirou a narrativa dos Cordeis, literatura popular vendida em feiras e recitada em *performances* ao ar livre, que revisita trovas medievais. O universo é mimético deste medievo persistente em regiões ditas atrasadas culturalmente, porém, adorna um guerreiro que tem traços de um herói do *western* norte americano. A proposta heroica, portanto, não se fecha.

Ainda que haja tamanha ambiguidade no personagem de Antônio, ele é o mais determinado na procura por seu objetivo. À parte do *povo alienado*, que, na fuga, persiste na falta de luta, Antônio provoca a guerra, a luta. O heroísmo, neste filme de 1964, é variável e dissipado, na contramão do aventureiro exemplar.

No filme *Terra em Transe* (1967), Glauber intensifica o discurso indireto livre. O personagem principal, também épico no seu ambiente urbano, Paulo Martins, varia entre setores fascistas da direita e setores populistas da esquerda. Para ele, somente adotando o cinismo e o tom provocador anárquico haveria o contexto próprio da modificação social pontual. Ao cabo de várias análises sobre o filme, que não se esgota em possibilidades, percebe-se a carga conservadora de Paulo ao dialogar intimamente com uma espécie de paternalismo colonial posto como metáfora no personagem bastante modelar de Porfírio Diaz, interpretado por Paulo Autran. Nos dois filmes, tanto em *Deus e o Diabo (...)* quanto em *Terra em Transe*, o épico é falho propositadamente. No entanto, a matriz shakespeariana citada por Harold Bloom é perceptível, principalmente no segundo. Em artigo que confirma releitura do autor inglês, Mauricio Cardoso e Mateus Araújo Silva citam a importância de *Cabezas Cortadas* nesta adaptação, e da atuação de Carmelo Bene situado no grotesco em Glauber (Cardoso e Silva *in* Oliveira, 2006 - 2007). Na esfera representativa, provocadora de identificação, os filmes se encaixam em um cânone estrutural. Em outra dimensão, a intelectual e

desconstrutiva, Glauber fragmenta a identificação com a velha pulsão sarcástica de autores vanguardistas.

O retorno de Antônio das Mortes

No filme citado de 1969, ganhador do prêmio da crítica em Cannes, *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, Antônio das Mortes volta a figurar a narrativa. Também o cangaceiro, sob o nome de Coirana. O distanciamento do medievo se dá pela inserção do personagem moderno, o professor – intelectual com trejeitos bastante semelhantes ao próprio autor, Glauber, interpretado pelo brechtiano Othon Bastos. Fica clara a intenção didática do épico, mas nem tanto a irônica. Antônio das Mortes é, antes, uma figura que adorna o tipo vanguardista do autor:

O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia) (...) Tropicalismo é aceitação, ascensão do subdesenvolvimento; por isto existe um cinema antes do tropicalismo e depois do tropicalismo. Agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades. Eis por que em Antônio das Mortes (*O Dragão da Maldade...*) existe uma relação antropofágica entre os personagens: o professor come Antônio, Antônio come o cangaceiro, Laura come o comissionário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro. (...) Esta relação antropofágica é de liberdade. (Glauber *in* Pierre: 144)

Como pode a crítica conviver com a aceitação? A chave que fica é a do sonho, do absurdo, do abismo longe da racionalidade, do surrealismo de Buñuel, por exemplo. Sem deixar de expressar certa melancolia com a aderência, a cena destacada por Ismail Xavier em sua tese sobre o subdesenvolvimento como

estética pós-68, Antônio das Mortes anda por entre logomarcas de grandes empresas multinacionais de refinarias petrolíferas, desistindo em tonalidade aguda e bem brasileira de sua tarefa de perseguição ao povo. Ele, então, junta-se à metáfora do autor – o professor –, e arma-se para o final redentor extremamente aderente ao que se esperava do *western* glauberiano. Ao fundo, ouve-se a trilha *Volta Por Cima*, de Paulo Vanzoline, pontuando a ironia.

Se a carnavalização havia sido, por um bom tempo naquele andar do Tropicalismo, uma saída para o entendimento mais “realista”, ou mais verossímil dos problemas brasileiros, ela vem a ser a paisagem mais importante da adequação do audiovisual e da importação de um tipo de exotismo calcado em imagens grotescas, mulheres e orgias prometidas, festa intensa ao turista branco. Desta maneira a caricatura de um realismo grotesco toma um padrão realizado pela TV, adotado como o jeito brasileiro de se encarar adversidades, e de se criar uma indústria cultural. Este mesmo carnaval, ou esta mesma carnavalização que tinha tonalidade irônica, de inversão popular de festas tidas como de elite, tornara-se o símbolo nacional de visita visual do Brasil contemporâneo – não sendo o mais forte, ao menos como um dos mais fortes. Citando Oswald Spengler e sua obra *A Decadência do Ocidente*, Ismail Xavier chega a uma conclusão sobre este panorama incitado pelo último filme de Glauber, *Idade da Terra*.

A crítica da cultura, em Glauber, envolve outras variáveis; sua armadura cristã-popular o afasta de um Spengler, por exemplo, e o teor proclamadamente não eurocêntrico do seu sincretismo confere outro teor à esperança. No entanto, não impede que esta termine na hipótese do Messias, supondo enfim uma sobrevida para o ciclo civilizatório apoiado nas premissas do Ocidente Europeu. (Xavier, 1998: 178)

Ao citar Pasolini, numa narração *voice over* em *Idade da Terra*, Glauber reconhece querer revitalizar a figura de Cristo sob essa armadura popular citada por Xavier. O problema da cisão fica mais complicado, portanto, numa provável crítica ao cânone proposta pelo estilo descaracterizado da narrativa fílmica. Estaríamos, portanto, diante de um grande ensaio sobre uma história, aliando mitos ao conhecimento popular de tal festividade mencionada. No filme, Glauber

chega a seu ápice em dilaceramento, deixando o filme sem linha condutiva. Isto já era previsto em seu filme italiano, *Claro*, mas sem a problemática épica apontada como sítio do poder e da citada autoridade ordenadora. Brahms, sobretudo, vivido por Maurício do Valle novamente, tem a figura grotesca de um grande especulador norte-americano, imperialista segundo a sinopse, ecoando algo que foi deixado para trás por Antônio das Mortes – porém, a sua decadência no sentido mais histriônico possível. Lendo este personagem como um vetor comunicativo de Glauber em relação ao cinema como instituição comercialmente aportada na dianteira de uma indústria norte-americana. Se Antônio das Mortes fosse mesmo personagem de um *western*, certamente Brahms, misto da etnia dominante do império atual, teria sua caricatura relacionada a este caráter.

Ainda que procuremos um épico tradicional em *Idade da Terra* ele certamente não terá lastro algum no filme. Se anteriormente, no grupo cinemanovista, Glauber conseguia dialogar com os demais cineastas a respeito de um movimento entusiástico de industrialização nacional do cinema, em seu último filme, sozinho, expressa apenas o que se chamou de “mítica da decadência” geral. Uma adesão integral ao esquema comercial, às estruturas formais propostas pelo comércio de massas, à ordem de uma história contada ainda no modelo da sutura e dos aparatos invisíveis, de uma montagem da ação e do melodrama dominante. O grotesco deste último filme destoa firmemente das produções de sua época, e o filme fica mal compreendido por décadas – inclusive pela crítica. Como intervenção, *Idade da Terra* mostra um tipo de arte perseguida por poucos no Brasil, e, principalmente, uma discussão sobre o gênero épico ainda fértil em prolongamentos.

O entorno atual

Em uma observação aguda, percebe-se que a temática épica é contínua no cinema mundial, como também naquele que é produzido no Brasil. Considerando proporções desiguais na escolha da psicologia do drama atual e da provocação irônica do herói formatado pelo Cinema Novo – ponto que pode ser compreendido pelo estudo histórico acerca da jornada picaresca, ou de um anti-herói ocidental.

Em comentários sobre o cinema já contemporâneo é possível chegar-se, portanto, no ponto de partida para um estudo sobre os manejos históricos deste épico em filmes, por exemplo, de Júlio Bressane,⁸ até atingir o uso dessa instância em filmes comerciais atuais. É necessário pontuar que essa temática retorna neste momento posterior de produções, até chegarmos na intuição de uma industrialização, agora sim convertida em pragmática liberal, publicitária, distópica pós anos 1980. Via de regra, em um uso adequado – ou fagocitado pelo *metiér* internacionalizado –, de filmes também enquadrados em um formato que se encaixa na política do herói, podem ser exemplificados em *Cidade de Deus* (Fernando Meireles, 2002), *Olga* (Jayme Monjardim, 2004), *Redentor* (Cláudio Torres, 2004), *Dois Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), *Besouro* (João Daniel Tikhomiroff, 2009), *Lula - o Filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2010), *Lope* (Andrucha Waddington, 2011). Todos estes, fora da chave vanguardista e desconstrutivista, ainda que em constante citação ao início da modernização das narrativas cinematográficas, se utilizam da narrativa épica com fins comerciais. Após a retomada do cinema (a partir de 1990), especificamente, o gênero volta com devida força não mais sob crítica, caso que nos alertou à ligação estrita de seu surgimento em décadas de 1950 e 1960 e a dinâmica social latente.

Referências bibliográficas:

- Bazin, A. (1991). “O Western ou o cinema americano por excelência”. Em: *O cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, pp. 199 - 208.
- Bloom, H. (2010). *O Cânone Ocidental – os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Bürguer, P. (2008). *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac & Naify.

8) Como nas mais evidentes expressões de um anti épico: *O Rei do Baralho* (1973), *O Gigante da América* (1978), *Os Sermões* (1989), *Cleópatra* (2007).

Cardoso, M., Silva, M. A. (2006-2007). “Glauber Rocha leitor de Shakespeare: da Tragédia de Macbeth à farsa de Cabezas Cortadas”. Em: Oliveira, A. D. B. (org.). *Diálogos Lusófonos: Literatura e Cinema*. Vila Real: Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Gerber, R.(org.) (1977). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra.

Goldmann, L. (1990). *A sociologia do Romance*. São Paulo: Paz e Terra.

Gutierrez, M. A. (2008). *O Dragão e o Leão: elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha*. Dissertação apresentada ao Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH, USP.

Jameson, F. (2004). “Para a crítica do jogo aleatório dos significantes”. Em: *Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: ática.

Luckács, G. (2009). *A Teoria do Romance – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34.

Maciel, K. (2000). *Poeta, Herói, Idiota – O pensamento de cinema no Brasil*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.

Pierre, S. (1996). *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus.

Quint, D. (1993). *Epic and Empire*. Princeton, New Jersey: Princeton UP.

Sarno, G. (1994). *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: Riofilme, CIEC, Prefeitura do Rio de Janeiro.

Walsh, M. (1981). *The Brechtian Aspects of Radical Cinema*. London: BFI.

Xavier, I. (1998). *A Idade da Terra e sua visão mítica da decadência*.
Cinemas, Rio de Janeiro, v. 13, pp. 153 - 184.

Xavier, I. (1993). *Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense.

Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac & Naify,

Mulheres por detrás das câmaras: a ficção de longa-metragem, mediada por um olhar feminino¹

Ana Catarina Pereira²

Resumo: Desde o aparecimento do cinema até ao final da primeira década do século XX, 40 ficções de longa-metragem foram dirigidas por mulheres, em Portugal. A primeira delas data de 1946, tendo estreado a 30 de Agosto no Cine Ginásio, em Lisboa. *Três Dias Sem Deus*, de Bárbara Virgínia, é uma adaptação da obra original de Gentil Marques, *Mundo Perdido*, que chegou a ser apresentada no I Festival de Cannes, a 5 de Outubro de 1946. Do filme, restam apenas algumas cenas que somam pouco mais de cinco minutos e que se encontram no Arquivo da Cinemateca Portuguesa. Este seria, no entanto, o primeiro e único filme realizado por uma mulher durante o período ditatorial do Estado Novo (1932 - 1974).

A segunda longa-metragem de ficção – *Trás-os-Montes* – data já de 1976 e é uma co-realização de Margarida Cordeiro e de António Reis. Para além destas, até ao final de 2009 seriam realizadas mais 38 longas-metragens. A primeira década forte, em termos de produção, seria a de 80, quando se destacam os nomes de Monique Rutler, Solveig Nordlund e Margarida Gil. Nos anos seguintes surgem os primeiros trabalhos de Teresa Villaverde, sendo que, na primeira década de 2000, são realizados metade dos 40 filmes que constituem o *corpus* deste estudo: 20 longas-metragens datam, deste modo, do início do século XXI, quando se destacam os nomes de Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz e Raquel Freire.

O propósito desta apresentação será identificar a evolução do número de cineastas femininas no cinema português, comparativamente com a evolução do papel social da mulher e dos estudos feministas na sociedade portuguesa. Tentaremos também, através da análise do estilo e das temáticas abordadas em obras das cineastas mais significativas no contexto português, responder à questão: “De que falamos quando falamos de cinema português no feminino?”

Palavras-chave: *Realizadora; percentagem; cinema feminino; identificação.*

1) Nota dos editores: por decisão da sua autora, este texto não respeita o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

2) Doutoranda na Universidade da Beira Interior. Investigadora do LabCom e bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Falar de cinema português no feminino é analisar uma breve mas interessante história das mulheres que inverteram os tradicionais papéis de “atriz filmada por um realizador”, assumindo, elas próprias, o comando do olhar por detrás das câmaras. Tendo João Bénard da Costa (1998: 76), antigo director da Cinemateca Portuguesa, inúmeras vezes sublinhado que os portugueses continuam a associar o cinema realizado no seu país a Vasco Santana, António Silva, à *Canção de Lisboa* e ao *Pai Tirano*, enquanto um cinéfilo estrangeiro prefere elogiar Manoel de Oliveira e João César Monteiro, estamos conscientes da dificuldade de teorizar sob uma temática tão pouco estudada, mesmo em contexto académico.

Por outro lado, e para além desta relativa “invisibilidade” dos cineastas portugueses contemporâneos (comum ao público nacional e ao estrangeiro), reiteramos que o nosso estudo comporta uma dificuldade acrescida que aqui denominamos por “dupla invisibilidade”. Nos últimos anos, tem-se efectivamente assistido a um interessante fenómeno de divulgação, premiação e exibição de filmes de uma jovem geração de realizadores, como João Salaviza e Miguel Gomes, ou à consagração de autores como João Canijo e Pedro Costa. Os nomes a que me refiro são, não obstante, todos correspondentes a cineastas masculinos, o que nos faz prever uma continuação da invisibilidade do cinema realizado por mulheres, em Portugal, por mais algumas décadas. Na tentativa de contrariar esta tendência – e de dar a conhecer um pouco mais os processos de constituição de uma identidade feminina que as mulheres têm levado a cabo através do cinema, essencialmente no pós-25 de Abril – apresentamos esta comunicação, como parte integrante da tese de doutoramento que se encontra em fase de conclusão.

O estranho caso de Bárbara Virgínia

De uma perspectiva genealógica, recordamos que o primeiro filme (ficção de longa-metragem) realizado por uma mulher, em Portugal, data de 1946, tendo estreado a 30 de Agosto no Cine Ginásio, em Lisboa. *Três Dias Sem Deus*, de Bárbara Virgínia (de seu verdadeiro nome Maria de Lurdes Dias Costa), é uma adaptação da obra original de Gentil Marques, *Mundo Perdido*, que chegou a ser apresentada no I Festival de Cannes, a 5 de Outubro do mesmo ano. Do

elenco, fazem parte a própria Bárbara Virgínia, para além de Linda Rosa, João Perry, Alfredo Ruas e Maria Clementina. O filme – centrado numa jovem professora primária (Lídia), contratada para leccionar numa aldeia da serra – é povoado de elementos fantásticos, recolhidos dos mitos e lendas tradicionais portuguesas. Poucos dias depois da sua chegada ao incerto e recôndito local, Lídia é informada pelo médico de que este irá ausentar-se, juntamente com o pároco, para se deslocarem à cidade: serão “três dias sem Deus”, de acordo com a definição empírica da ancestral sabedoria popular. Nesse intervalo, a jovem professora conhece Paulo Belforte, a quem os habitantes da aldeia acusam de ter um “pacto com o diabo”, por alegadas tentativas de homicídio da mulher e de incêndio à igreja local.

Do filme, restam apenas algumas cenas que somam pouco mais de cinco minutos e que se encontram no Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM), da Cinemateca Portuguesa. Praticamente desconhecida em termos de património cultural e histórico português, a obra de Bárbara Virgínia não tem sido objecto de análise e reflexão, tendo-lhe apenas Marisa Vieira (2009) dedicado o seu trabalho de final de licenciatura. Nele, a investigadora constata que, após a exibição pública da sua primeira longa-metragem, a realizadora apresentou um novo projecto ao Secretariado Nacional de Informação (SNI – entidade que aprovava e apoiava financeiramente as actividades cinematográficas realizadas em Portugal, durante o Estado Novo). Em 1952, a resposta obtida traduziu-se num pedido de adiamento do início das filmagens, sob alegação de falta de verbas: o projecto (centrado na vida e obra do poeta António Nobre) acabou por nunca se concretizar.

Segundo Marisa Vieira, Bárbara Virgínia partiria para o Brasil a 2 de Agosto de 1951, onde assinou contrato com a Rádio Tupi e, mais tarde, com a TV Tupi (emissoras paulistas) que, em 1957, lhe atribuem o “Prémio do teatro declamado”. A 15 de Outubro de 1963, Bárbara Virgínia participa num espectáculo, no Teatro Municipal de São Paulo, e despede-se dos palcos. Casou, em seguida, não tendo voltado a representar. O seu percurso profissional terá prosseguido na rádio, mas também na literatura, através da colaboração com a editora católica Paulinas, onde publica dois livros: *A Mulher na Sociedade e Poder, Pode... Mas Não Deve*. Entre os anos de 1955 e 1957, a investigadora afirma que Bárbara Virgínia

é proprietária de um restaurante típico português chamado *Aqui Portugal*. Em 2000, ainda vivia em São Paulo, sendo estas as últimas informações a que Marisa Vieira terá tido acesso.

Três dias sem Deus seria, desta forma, a primeira e única longa-metragem de ficção realizada por uma cineasta, em Portugal, durante o período do Estado Novo. Reconhecemos, no entanto, a importância histórica de outras mulheres, como Virgínia de Castro e Almeida que, na década de 20, produziria *Os Olhos da Alma* (Roger Lion: 1923) e *A Sereia de Pedra* (Roger Lion: 1923): ambas produções franco-portuguesas (IMDB). Nunca chegou, no entanto, e apesar dos esforços conhecidos, a assumir a realização de qualquer filme.

Também a actriz, produtora e realizadora, Maria Emília Castelo Branco – que, em 1930, produz *A Castelã das Berlengas* (António Leitão: 1930) e que em 1957 dirige o documentário *Roteiros Líricos do Douro* – enfrentaria dificuldades semelhantes, pelo seu pioneirismo desconfortável no seio de uma sociedade patriarcal. Apesar de diversas tentativas de obtenção de subsídio por parte do SNI, nunca irá poder concluir a rodagem de uma longa-metragem de ficção.

Outro feito impressionante seria alcançado pela escritora e realizadora Maria Luísa Bivar que dirigiu, em apenas três anos (entre 1962 e 1964), 70 documentários para a Junta de Acção Social (IMDB).

Por último, relembramos que Teresa Olga, a primeira mulher realizadora da televisão portuguesa, com fortes relações ao mundo do cinema, apenas contabilizou algumas participações em categorias técnicas de filmes do Novo Cinema Português (foi assistente de produção em *Domingo à Tarde*, de António Macedo: 1966, e *Mudar de Vida*, de Paulo Rocha: 1966; foi montadora de *Uma Abelha na Chuva*, de Fernando Lopes: 1972 e de *Pedro Só*, de Alfredo Tropa: 1972). Nos anos 90 realizou dois documentários para a RTP (*Aristides de Sousa Mendes – O cônsul injustiçado*: 1992 e *Humberto Delgado – Obviamente assassinaram-no*: 1995).

Filmar em democracia

Prosseguindo uma análise com alinhamento cronológico, atentamos que a segunda longa-metragem de ficção realizada por uma mulher em Portugal – *Trás-os-Montes* – data de 1976, sendo uma co-realização de António Reis e de Margarida Cordeiro. Para além destes filmes, seriam realizados, até ao final do ano de 2009, e como especificaremos em seguida, mais 38 obras com as referidas características. Relembrando que apenas uma longa-metragem foi realizada durante o período do Estado Novo, e que, coincidentemente, a década de 70 seria marcada pelo mesmo número, pode dizer-se que a “primeira década forte”, em termos de produção, corresponde à de 80. Nela se inicia a difícil entrada das mulheres numa arte até então reservada aos homens, quando se destacam os nomes de Monique Rutler, Solveig Nordlund e Margarida Gil, a quem poderemos unificadamente apelidar de “primeira geração de mulheres cineastas, em Portugal”.

Nos anos 90, surgem os primeiros trabalhos de Teresa Villaverde, sendo posteriormente, já na primeira década do século XXI, realizados metade dos 40 filmes que constituem o *corpus* deste estudo: 19 longas-metragens datam dos anos entre 2000 e 2009, quando se destacam os nomes de Catarina Ruivo, Cláudia Tomaz e Raquel Freire, entre a mais nova geração de cineastas portuguesas.

A tabela que se segue revela o ano de estreia da totalidade das longas-metragens referidas, bem como o número de sessões e de espectadores de algumas delas. Estes últimos dados foram disponibilizados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), apenas se encontrando contabilizados os filmes realizados a partir da década de 70 (ainda que com algumas exceções, mesmo a partir desta data). Encontram-se sinalizados a cinzento os filmes que o ICA identifica como Produção Nacional Minoritária (PNM), e que não serão considerados para o presente estudo. Excluímos também da listagem os filmes de realizadoras estrangeiras (sem cidadania ou residência em Portugal), ao contrário dos casos de Monique Rutler e Solveig Nordlund, cujos filmes se encontram incluídos no *corpus* desta investigação.

Longas-metragens de ficção de realizadoras portuguesas

Ano	Filme	Realizadora	Duração	Espectadores	Observações
1946	<i>Três dias sem Deus</i>	Bárbara Virgínia			Dados desconhecidos
1976	<i>Trás-os-Montes</i>	António Reis e Margarida Cordeiro	108	10 335	1 sala (docuficção)
1981	<i>Velhos são os trapos</i>	Monique Rutler	77	483	1 sala
1983	<i>Dina e Django</i>	Solveig Nordlund	90	4 637	2 salas
1984	<i>Jogo de mão</i>	Monique Rutler	115	16 911	3 salas
1985	<i>Ana</i>	António Reis e Margarida Cordeiro	115	3 233	1 sala (docuficção)
1989	<i>Relação fiel e verdadeira</i>	Margarida Gil	85	608	1 sala
1989	<i>Rosa de areia</i>	António Reis e Margarida Cordeiro	87		Nunca estreou comercialmente (docuficção)
1989	<i>Serenidade</i>	Rosa Coutinho Cabral	105		Nunca estreou comercialmente
1990	<i>Na pele do urso</i>	Ann & Eduardo Guedes	95	7 164	PNM
1990	<i>O som da terra a tremer</i>	Rita Azevedo Gomes	90		Nunca estreou comercialmente
1991	<i>A idade maior</i>	Teresa Villaverde	125	7 100	2 salas
1992	<i>Solo de violino</i>	Monique Rutler	98	2 706	3 salas
1992	<i>Rosa negra</i>	Margarida Gil	90		Nunca estreou comercialmente
1992	<i>Nuvem</i>	Ana Luísa Guimarães	95	44 300	6 salas

1994	<i>Até amanhã, Mário</i>	Solveig Nordlund	76	11 000	5 salas
1994	<i>Três irmãos</i>	Teresa Villaverde	108	25 000	4 salas
1995	<i>No recreio dos grandes</i>	Florence Strauss	93	426	PNM
1997	<i>Cães sem coleira</i>	Rosa Coutinho Cabral	60		Nunca estreou comercialmente (docuficção)
1998	<i>Comédia infantil</i>	Solveig Nordlund	92	2 000	5 cópias
1998	<i>Os mutantes</i>	Teresa Villaverde	113	27 000	8 cópias
1999	<i>Glória</i>	Manuela Viegas	100	4 245	8 cópias
1999	<i>O anjo da guarda</i>	Margarida Gil	100	1 943	5 cópias
2000	<i>Noites</i>	Cláudia Tomaz	73	4 500	5 cópias
2000	<i>Capitães de Abril</i>	Maria de Medeiros	123	110 337	40 cópias
2000	<i>Frágil como o mundo</i>	Rita Azevedo Gomes	90	1 600	3 cópias
2001	<i>Rasganço</i>	Raquel Freire	100	13 000	9 cópias
2001	<i>Água e sal</i>	Teresa Villaverde	117	3 600	5 cópias
2002	<i>Fato completo ou à procura de Alberto</i>	Inês de Medeiros	70	1 100	1 cópia (docuficção)
2002	<i>Aparelho voador a baixa altitude</i>	Solveig Nordlund	80	3 564	18 cópias
2002	<i>Brava gente brasileira</i>	Lucia Murat	104	465	PNM
2003	<i>Nós</i>	Cláudia Tomaz	99	2 187	5 cópias
2003	<i>Altar</i>	Rita Azevedo Gomes	75	1 023	3 cópias
2004	<i>A filha</i>	Solveig Nordlund	90	679	3 cópias
2004	<i>Sem ela</i>	Anna da Palma	100	1 330	290 sessões
2004	<i>André Valente</i>	Catarina Ruivo	71	2 197	308 sessões

2004	<i>A costa dos murmúrios</i>	Margarida Cardoso	120	12 231	607 sessões
2004	<i>Daqui p'rá alegria</i>	Jeanne Waltz	91	352	Realizadora estrangeira
2004	<i>Rosa la China</i>	Valeria Sarmiento	102	169	PNM
2005	<i>Adriana</i>	Margarida Gil	102	7 019	603 sessões
2005	<i>Querida família</i>	Teresa Pelegri / Dominic Harari	93	4 174	PNM
2006	<i>Transe</i>	Teresa Villaverde	126	5 020	339 sessões
2006	<i>Lavado em lágrimas</i>	Rosa Coutinho Cabral	112	1 328	170 sessões
2006	<i>O diabo a quatro</i>	Alice de Andrade	108	3 179	PNM
2006	<i>Animal</i>	Roselyne Bosch	103	7 632	PNM
2008	<i>Terra sonâmbula</i>	Teresa Prata	95	1 454	Realizadora estrangeira
2008	<i>Daqui p'rá frente</i>	Catarina Ruivo	97	2 051	217 sessões
2009	<i>Veneno cura</i>	Raquel Freire	98	2 150	229 sessões

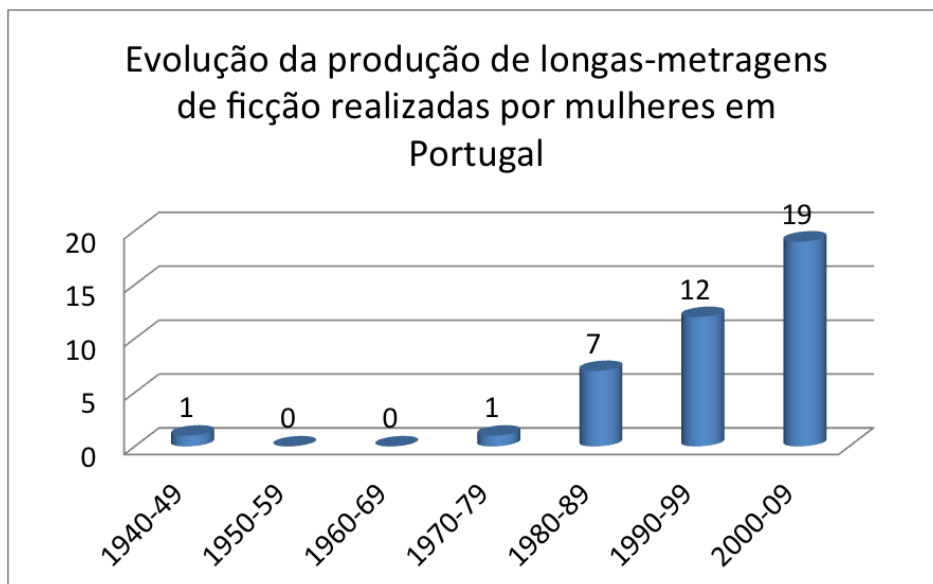
Fonte: ICA e Matos-Cruz (1999)

Pelos dados apresentados, podemos concluir que os três filmes mais vistos (dos que foram, até hoje, contabilizados) são *Capitães de Abril* (2000), de Maria de Medeiros, com 110 337 espectadores, sendo que existem 40 cópias do filme. Sublinhamos que, ainda de acordo com dados do ICA, este é também o segundo filme português mais visto de sempre, no estrangeiro, somando 250 553 espectadores, a seguir a *Vou Para Casa*, de Manoel de Oliveira (2001), com 350 449 espectadores. O percurso da actriz/realizadora, bem como a contratação de Stefano Accorsi para representar o papel principal do capitão Salgueiro Maia, terão facilitado esta circulação e exposição internacionais. Em Portugal, a produção nacional que somou um maior número de espectadores continua a ser *O Crime do Padre Amaro*, de Carlos Coelho da Silva (2005), com 380 671.

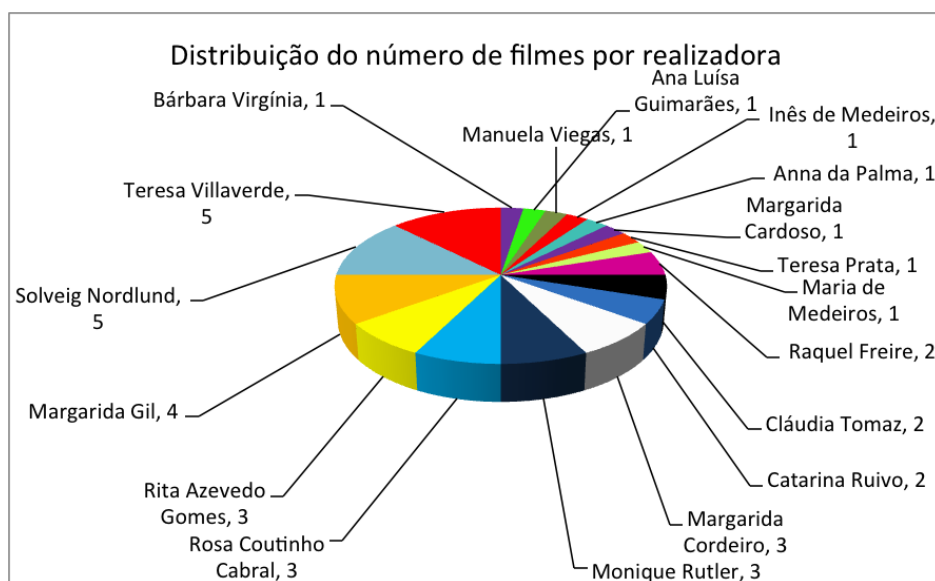
Na lista dos filmes portugueses mais vistos, realizados por mulheres, em Portugal, segue-se *Nuvem*, de Ana Luísa Guimarães (1992), com 44 300 espectadores, tendo sido exibido em seis salas. O terceiro filme será *Os Mutantes*, de Teresa Villaverde (1998): existem oito cópias do filme, que somou um total de 27 mil espectadores.

Inversamente, os dados do ICA revelam-nos ainda quais os filmes menos vistos nas salas de cinema. Apesar da permanente actualidade do tema, *Velhos São os Trapos*, de Monique Rutler (1981), não foi além dos 483 espectadores, tendo sido exibido em apenas duas salas comerciais do país. Por sua vez, *Relação Fiel e Verdadeira*, de Margarida Gil (1989), foi exibido numa única sala, somando um total de 608 espectadores, seguido de *A Filha*, de Solveig Nordlund (2004), com 679.

A tabela que construímos permite-nos ainda retirar outras conclusões relativas aos anos de maior realização feminina em Portugal. Se, por um lado, *Três Dias Sem Deus* seria o único filme do período do Estado Novo, reconhecemos também o já mencionado reinício da produção nos anos 70 e a subida exponencial registada no século XXI. Assim sendo, procuraremos clarificar os dados obtidos elaborando um gráfico mais específico, como o que apresentamos em seguida.

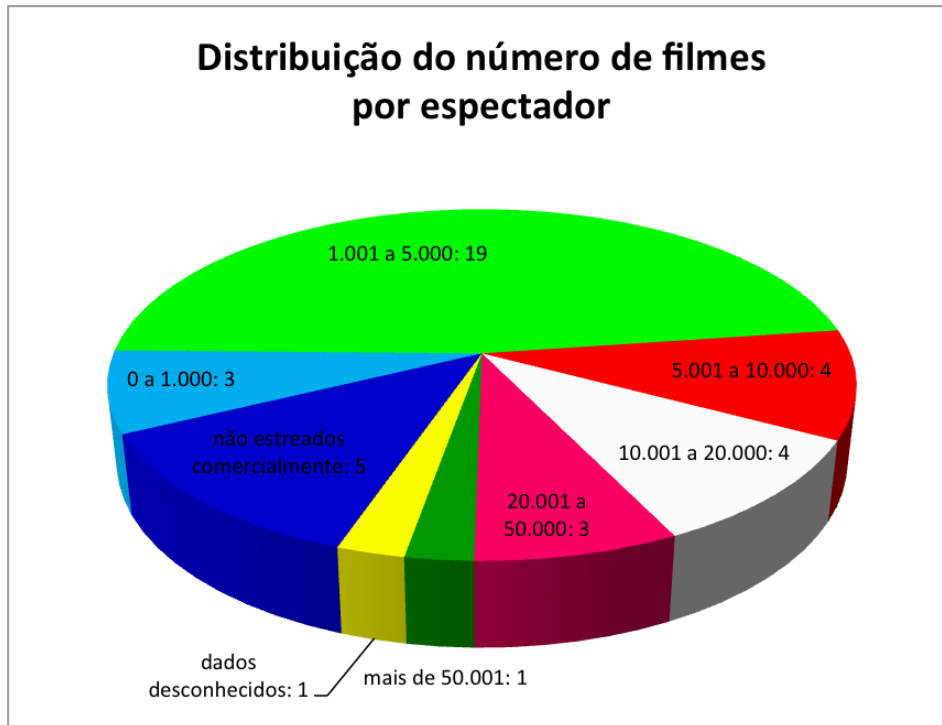


Depois de analisados os anos de maior produtividade cinematográfica feminina, em Portugal (2000 a 2009), podemos ainda chegar a conclusões relativas às cineastas com maior número de filmes realizados, conforme ilustramos no gráfico que se segue.



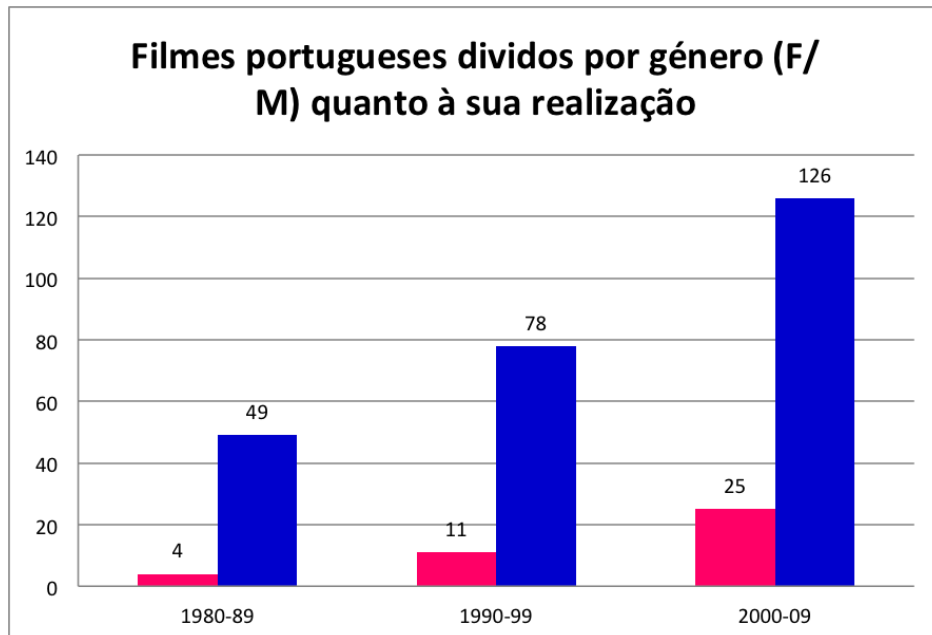
Podemos assim concluir que Teresa Villaverde e Solveig Nordlund são as cineastas com maior número de longas-metragens de ficção realizadas (cinco cada uma), às quais se segue o nome de Margarida Gil (quatro longas). De sublinhar ainda que oito das 18 cineastas listadas realizaram apenas uma longa-metragem de ficção.

Por outro lado, a tabela apresentada permite-nos ainda realizar um estudo da recepção destes filmes junto dos espectadores, como o que apresentamos no gráfico seguinte.

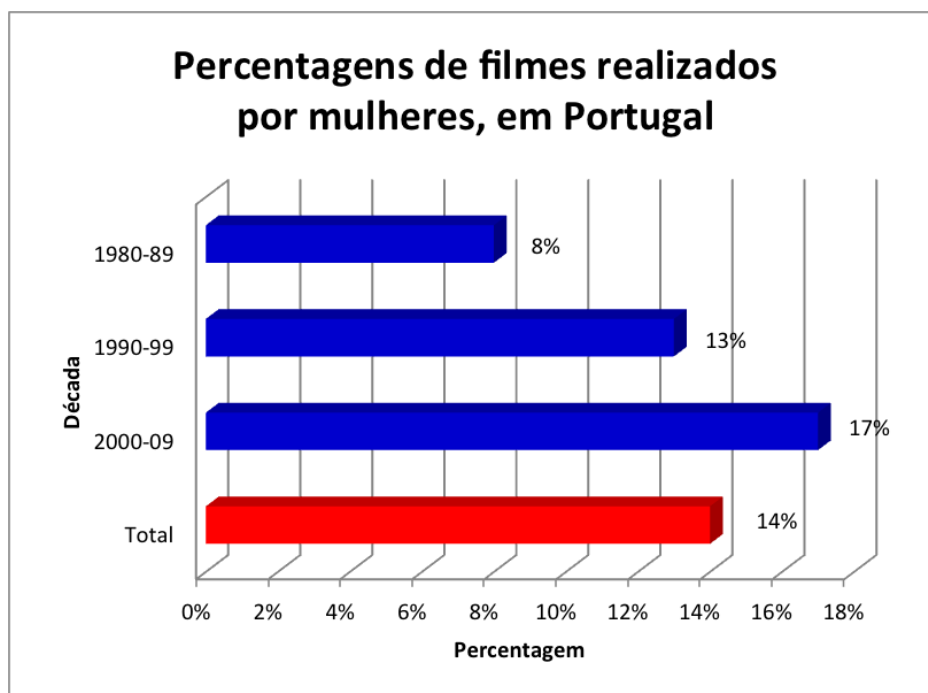


Pelo gráfico apresentado, com dados relativos ao número de espectadores em sala, podemos concluir que o número de filmes que não chegaram a ser estreados comercialmente (cinco) é ainda bastante significativo. Paralelamente, a grande maioria (19) tem entre 1 001 e cinco mil espectadores, sendo que, mais de 50 mil, é um *record* apenas atingido por *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros.

Os dados do ICA permitem-nos, de igual forma, comparar o número de filmes realizados por homens e mulheres nas últimas três décadas. Sublinhe-se que a listagem elaborada pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual, ao contrário da nossa, inclui produções nacionais minoritárias (daí a discrepância em relação aos gráficos por mim anteriormente apresentados), cingindo-se ainda aos filmes estreados comercialmente (que, entre 1980 e 2009, segundo esta contagem, terão sido 293).



Pelos dados apresentados podemos inferir que, das 293 longas-metragens nacionais realizadas entre 1980 e 2009 (produção nacional maioritária e minoritária), apenas 40 foram realizadas por mulheres. Apesar de a última década corresponder a um aumento significativo na produção, este foi contra-balançado por um aumento paralelo no número de filmes realizados por homens. Em termos percentuais, as conclusões acerca das quais aqui pretendemos informar podem ser apresentadas da seguinte forma.



Considerações finais

Pelo presente gráfico pode concluir-se que as mulheres realizaram, em Portugal, 14 por cento das longas-metragens de ficção, estreadas comercialmente ao longo das três últimas décadas. Caso pudéssemos contabilizar todos os filmes realizados desde o início da história do cinema nacional, a percentagem seria, no entanto, significativamente mais reduzida. Por último, gostaríamos de reiterar que, perante os dados apresentados, pode inferir-se que a presença de mulheres por detrás das câmaras é – em Portugal, como no mundo – um fenómeno ainda raro, prevalecendo a definição da sétima arte como um universo maioritariamente masculino.

Pelas razões apresentadas, consideramos assim útil que o debate em torno da questão se mantenha e actualize, tendo em vista um novo impulso à realização de filmes por parte de mais mulheres. A possibilidade de implementação de medidas de discriminação positiva – como a inserção de quotas na cedência

de subsídios e financiamentos – deverá, consideramos nós, ser ponderada. As espectadoras (e, provavelmente, muitos espectadores), que passarão a ter acesso a diferentes formas de olhar e a novos mecanismos de identificação, ficarão certamente agradecidas.

Referências bibliográficas:

AAVV (1998). *Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias*. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.

Matos-Cruz, J. (1999). *O Cais do Olhar – O cinema português de longa-metragem e a ficção muda*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Vieira, M. (2009). *Três Dias Sem Deus*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade Clássica.

Sites mencionados:

Internet Movie Database: www.imdb.com

Instituto do Cinema e do Audiovisual: <http://www.ica-ip.pt/>

Metamorfoses da Literatura no Cinema de Fernando Lopes¹

Eduardo Paz Barroso²

Resumo: Este ensaio abordará alguns aspetos da relação entre cinema e literatura na obra de Fernando Lopes: em que medida alguns dos filmes do realizador filmam a literatura como objeto, em vez de se limitarem a uma adaptação de romances. Ou então como funciona a ideia de tradução visual a partir de um código literário e romanesco assente numa “biblioteca pessoal”. A fixação do realizador em romances de Carlos de Oliveira, José Cardoso Pires ou António Tabucchi remete para uma teia de cumplicidades estéticas que perspetivam novas relações entre o cinema e a vida, quer no contexto do Cinema Novo Português, quer também na maturação de uma filmografia que se ocupou de forma original das coincidências e divergências entre a existência e o visível, entre o enquadramento e a montagem. Trata-se também de um contributo para a evocação de Fernando Lopes, assumindo que o seu desaparecimento convida a um recuo face a uma geração de cineastas cujo legado ainda se encontra, em muitos aspetos, verdadeiramente por estudar.

Palavras-chave: *Abelha na Chuva*; *Delfim*; adaptação.

Quem se interessa por cinema sabe que a obra de Fernando Lopes (1935 - 2012) possui uma identidade rara, uma perfeição à procura de si própria, e por isso nem sempre consumada, mas determinante para fazer viver as imagens numa plenitude ontológica a que sempre associamos este cineasta. É um facto que nem todos os realizadores da geração do Cinema Novo português evoluíram esteticamente em direcção a uma maturidade talhada com preocupações de Autor. E neste caso, falar de um Autor, é sobretudo considerar uma certa maneira, excessiva,

1) Nota dos editores: por decisão do seu autor, este texto não respeita o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

2) Professor Catedrático de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa e investigador do LabCom, Universidade da Beira Interior.

de estar no cinema, de pensar através dos filmes, de criar uma comunidade de personagens, reais e ficcionais ligadas entre si por afinidades literárias. Fernando Lopes soube espelhar uma amizade saudavelmente misturada com a ética das cumplicidades, e protagonizar sem vedetismos momentos históricos do cinema e do audiovisual português.³ Nesta filmografia encontra-se o rigor de uma entoação visual e a exigência em fazer aparecer o que a câmara não quer e não pode ignorar ou evitar. Dela se desprende uma intensa propagação poética. E não é fácil encontrar uma hierarquia de valores susceptível de distribuir os filmes numa esquematização crítica. É certo que alguns foram mais emblemáticos do que outros. Uns melhores, outros nem tanto. Meia dúzia deles, numa obra que ronda as três dezenas (entre curtas, documentários e longas de ficção) foram suficientes para o tornar num realizador inconfundível. Pode dizer-se que tais filmes (sobretudo os considerados neste texto) transportam a sua impressão digital ao longo do tempo. E nesse núcleo mais restrito, a literatura como questão colocada ao cinema torna-se preponderante. Fernando Lopes filma palavras com uma grandeza de carácter que deixa intacto o poder delas convocarem o interlocutor. E filma Lisboa como objecto exclusivo, tratando a cidade como se fosse, também ela uma palavra cheia de ressonâncias e vislumbres.

“Um túnel escuro que conduz a um rectângulo de luz branca”. Esta frase retirada de uma crítica de José Vaz Pereira publicada no *Jornal de Letras e Artes* por ocasião de estreia de *Belarmino* (1964: 13 - 14) simboliza aqui uma ligação umbilical entre palavras e imagens revelada na singularidade do cinema de Fernando Lopes. A sua obra oferece-nos, com efeito, uma das mais densas abordagens da relação entre literatura e cinema, a qual constitui um tema essencial de toda a reflexão fílmica.

3) A dimensão biográfica de Fernando Lopes está recheada de conteúdos romanescos, traços que no seu caso, acentuam uma dimensão consideravelmente superior à da generalidade dos realizadores da sua geração. Daí que tenha pleno cabimento falar-se, como o faz Jorge Leitão Ramos (2012) da necessidade de uma “biografia à americana”, daquelas que reúnem imenso material, vasculham arquivos esquecidos, recolhem resultados de entrevistas inumeráveis, descobrem pessoas de quem nunca ninguém se tinha lembrado, mas que acrescentam um pormenor de grande impacto a adensar o conhecimento do biografado. Infelizmente (ainda) não dispomos dessa biografia. Mas nem por isso diminuiu o valor lendário deste criador, muito íntimo da literatura, e com a sua própria versão da história do cinema. No fim da vida, tragicamente ciente de si próprio e de uma impossibilidade em continuar, parece mesmo que quis perder, como só ele sabia, em *câmara lenta*.

Não foi por acaso que Truffaut num dos textos mais programáticos da *Nouvelle Vague*, *Une certaine tendance du cinema français* (1954), reagiu ao que qualificava como “filmes de argumentistas”, e discutiu a questão da adaptação do texto literário ao cinema. No fundo, a discussão remetia para a importância do realizador, logo do Autor e para a autonomia do texto fílmico. Truffaut, importa recordar neste contexto, mostrava-se convicto de que um romance não contém “cenas impossíveis de serem filmadas” (Barroso, 2002: 221). Em certa medida parte da obra de Fernando Lopes comunga deste espírito, desde logo ao entender a literatura através de uma percepção contemporânea que a desinstitucionaliza. E ao partilhar a ideia de que um filme adaptado de um romance constitui uma leitura, mais do que uma versão visual da narrativa. Nessa medida, o realizador valoriza um trabalho de tradução e transposição semiótica onde o argumento, a direcção de fotografia ou direcção artística, concorrem para uma finalidade autoral que, em última análise, se foca num romance em concreto, filmando-o como se pode filmar um corpo, uma paisagem, ou uma cidade. Afinal, três objectos de eleição constantes nas várias histórias do cinema, e sempre sujeitos às modulações do olhar e à inteligência com que os realizadores de excelência constroem uma visão do mundo, surpreendendo-o como fenómeno.

Filmar o romance na sua materialidade

Em Fernando Lopes, o facto de quatro dos seus filmes mais discutidos possuírem títulos homónimos dos romances que lhes deram origem, parece reforçar este objectivo de filmar o romance na sua materialidade, para melhor elaborar um fluxo de imagens fílmicas, resultantes da relação da câmara com um *corpus* de imagens textuais suportadas por palavras e nexos de sentido caucionados por uma garantia de legibilidade. Ao visível corresponderá sempre, um outro plano de leitura. Talvez a história do romance se desconstrua através dessa outra história do filme. O que seria possível graças à transfiguração. E à fantasia cinematográfica, que outra coisa não é que o túnel escuro ao longo do qual podemos caminhar, em direcção a um rectângulo de luz branca. Algo que Fernando Lopes começou por concretizar na sua primeira longa-metragem, obra de rotura (que aliás lhe

valeu uma espécie de excomunhão ideológica por parte da ortodoxia intelectual simbolizada na revista *Seara Nova*).⁴

Vamos então a esses filmes. *Uma Abelha na Chuva* (1972), a partir do romance de Carlos de Oliveira; *Crónica dos Bons Malandros* (1984), a partir do livro de Mário Zambujal; *O Fio do Horizonte* (1993), a partir do romance de António Tabucchi e *O Delfim* (2002), a partir do romance de José Cardoso Pires. E curiosamente em todos eles é aqui aplicada a expressão *a partir de*. Partir de uma leitura para outra, do texto para o filme, do enredo para a sua metamorfose, da palavra em acto para a imagem em hiato, porque o cinema impõe, como sabemos, uma outra diegese e o espectador constrói o seu próprio universo ficcional a partir dos interstícios das imagens, do que se abre nelas, dos seus vazios, daquilo que está fora de campo. O romance, cada romance, é assim um material que se filma, do qual se parte, que se percorre e ao qual se regressa, transformando-o mediante uma apropriação cujas regras envolvem o uso e a não fidelidade ilustrativa, ou a adaptação canónica e servil.

Tal não significa que filmar um romance seja a mesma coisa que moldá-lo em imagens, transpô-lo para sequências cinematográficas, seduzi-lo para um desvio em nome do espectáculo. Muito pelo contrário, trata-se de penetrar no texto e de valorizar as suas sugestões visuais. Em Carlos de Oliveira e em Cardoso Pires essa dimensão é muito forte. Já com Tabucchi ela aparece-nos envolta numa lógica de migração poética marcada pela dimensão contemplativa e por uma metafísica da palavra em trânsito, enquanto entidade capaz de instaurar uma clivagem no real. Com Zambujal, dir-se-ia que a trama romanesca comunga de uma agilidade do quotidiano cara a uma escrita jornalística que produz uma espécie de estereótipos inesperados do mundo (ou melhor do submundo,

4) Uma das questões emblemáticas no Cinema Novo Português diz respeito à relação dos realizadores com o aparelho cultural da oposição comunista ao regime, patente no teor das críticas aos seus filmes em publicações culturais controladas pela oposição de matriz ortodoxa. João Bénard da Costa referiu-se abundantemente à questão. Fernando Lopes foi chamado à “Seara Nova” e confrontaram-no com a necessidade de se auto-retratar renunciando a opções estéticas que lhe podiam valer a acusação de um “desvio pequeno burguês” e de formalismo. Ver por exemplo “As imagens recorrentes, o fantasma de Belarmino”, de Bénard da Costa, semanário “O Independente” (11-3-94), reproduzido no catálogo da Cinemateca Portuguesa *Fernando Lopes por cá* (1996: 139 - 140). Em *Justificação e Crítica do Cinema Português* de Eduardo Paz Barroso (*ob. cit.*) esta questão encontra-se também amplamente estudada e documentada.

numa acepção mais sociológica), e as imagens oscilam entre o caricatural, o circunstancial e o imponderável. Daqui decorre uma dimensão visual tutelada por evidências sócio-culturais. Mas *A Crónica* foi também, como veremos mais adiante, um filme falhado.

O enorme sucesso do livro de Mário Zambujal terá ficado a dever-se, entre outras coisas, a uma paradoxal ligação entre bondade e malandragem, à desproporção entre a ambição de um gangue de bairro numa Lisboa de recantos e ícones, que planeou roubar a valiosa colecção de jóias Lalique do Museu Gulbenkian, e as reais capacidades dos meliantes para concretizar tão audacioso plano. Este factor aliado ao potencial humorístico do livro motivou Fernando Lopes para a concepção de um filme que ele queria realizar após uma criteriosa planificação. Tratava-se de uma aposta na comédia, género que exige “grande rigor na organização dos planos” (Ramos, 2012: 86). Um conjunto de contrariedades, desde logo com o elenco, e a recusa da Fundação Gulbenkian em autorizar filmagens no seu museu, onde decorriam cenas capitais da acção, levaram à adopção de soluções alternativas, mas de fraco resultado. Lopes refere a propósito da cena do museu tratar-se do “clímax de uma certa opção estética”, ocasião para uma espécie de apoteose musical que o realizador tinha idealizado.

Não obstante, o filme proporcionou a Fernando Lopes os melhores resultados de bilheteira da sua carreira (cerca de 70 mil espectadores)⁵, e veio de certo modo chamar a atenção para as possibilidades de exploração cinematográfica de um género de texto literário que ainda não havia sido experimentada pelo realizador. Trata-se de um texto ancorado num imaginário jornalístico, marcado pela crónica, pela agilidade da prosa, pelo instinto para noticiar como característica predominante da acção.

O argumento foi escrito pelo próprio Lopes em conjunto com Mário Zambujal e Artur Semedo. O filme utiliza a obra literária como agente modificador de vivências dominadas por um espírito de marginalidade urbana e consegue interessar uma camada já muito significativa de público. Esta obra tira partido da notoriedade do livro e do tipo de escrita da *Crónica*, com uma fluência coloquial,

5) Números oficiais referidos na monografia de Jorge Leitão Ramos dedicada ao realizador (2012).

diálogos incisivos e uma definição mordaz das personagens, (com cognomes como Silvino Bitoque, Pedro Justiceiro, Flávio, o Doutor, O Malandro, Adelaide Magrinha, ou Dinita). A possibilidade de um texto literário inspirar um filme onde Fernando Lopes chega a ensaiar a sua velha ambição de criar um musical, propicia uma condição singular neste sistema de vasos comunicantes entre cinema e literatura. Gera expectativas e frustrações. E deixa o autor a congeminar como podiam os filmes portugueses explorar outros modelos narrativos mais populares, como a telenovela, retirando daí benefícios, e tratando a banalidade e o vulgar, o comum, a partir de uma perspectiva mais elaborada.

Reflectir, em 1984, sobre a lógica e a estrutura da telenovela, podia ser um desafio interessante. “O modelo narrativo da telenovela contém muitas potencialidades, se for muito trabalhado. E trabalhado, não para o desmanchar, mas, como diria o Alexandre O’Neill a propósito do real, do banal e do vulgar, sabendo olhar de viés”, referiu a propósito o realizador (Ramos, 2012: 90 - 91). Era portanto mais interessante aproveitar as potencialidades daquela estrutura audiovisual, não as desfazendo, antes acolhendo as suas disponibilidades, desde logo a proximidade com situações, que mesmo sendo estranhas, se revelavam na naturalidade e espontaneidade do quotidiano. Prosseguir nesta via não implicava necessariamente o recurso a materiais literários. A opção por um grafismo a remeter para o universo da Banda Desenhada (bem patente na fita) podia servir perfeitamente aqueles intentos. E por isso *A Crónica* acaba por ser, de algum modo um filme à parte, nesta peregrinação do cinema de Fernando Lopes por textos e espaços literários.

“A crítica portuguesa foi (...) maioritariamente apoiante”, considera Jorge Leitão Ramos (2012: 88). Mas no fundo dividiu-se entre a denúncia de fragilidades, lamentando um filme que fica a meio, com algumas falhas notórias e sequências musicais rígidas e mal resolvidas, e a criatividade visual e plástica e a vitalidade e competência cinematográfica do seu autor.

A obra de Mário Zambujal, tal como Lopes se apoderou dela e a trabalhou cinematograficamente, veio permitir uma relação versátil do realizador com a escrita literária, mas não lhe deu nem um musical digno desse nome, nem um dos seus filmes mais profundos.

Sugerir e revelar

“O essencial do cinema é sugerir o que não é mostrável”, escrevia Gérard Castello-Lopes num texto onde discorre sobre a relação que manteve com o cineasta (Catálogo Cinemateca Portuguesa, *ob. cit.*: 16). O romance, cada um destes que foram lidos e filmados por Fernando Lopes, é riquíssimo em coisas que existem, mas carecem de revelação. Reconhecemos aí o poder do cinema: mostrar, desbravar um material que se oferece à reflexão e à especulação filosófica. Podemos elaborar listas intermináveis de exemplos. Da lista de Castello-Lopes faz parte o sorriso de Alida Valli na caleche de *Senso* de Visconti, o tocar no joelho de Claire no filme de Rohmer, a corrida de César Monteiro, no pátio em *Recordações da Casa Amarela...* E da minha lista relativa a Fernando Lopes faz parte o desenho traçado pelo movimento das luvas de boxe no treino de Belarmino, o sabor imaginado de uma bola de Berlim que o pugilista come num café da Baixa, o chicotear enraivecido dos cavalos na *Abelha*, o outro “eu” de Claude Brasseur espelhado numa cidade portuária inventada em Lisboa, em *O Fio do Horizonte*, ou a voracidade cinegética de *O Delfim* enredada nos passos de um marialva em busca da presa.

Na impossibilidade de estudar aqui em toda a extensão os processos de filmagem conjugados com as estratégias de apropriação dos textos, recenseamos algumas questões reveladoras do muito trabalho que há a fazer sobre a obra de Fernando Lopes. Obra nuclear na filmografia do realizador, *Uma Abelha na Chuva* cruza o real e o fantástico: “um olhar sobre o real que vê nele o fantástico”, diz o autor. O romance é tratado como objecto real que o cinema vê numa dimensão fantástica. Vale a pena interrogar esta ideia justamente a partir do filme inspirado em Carlos de Oliveira.

Conjugar a poesia e a montagem

Convicto do papel desempenhado na sua formação pelos musicais americanos, Fernando Lopes realça os dois níveis de construção do filme, no plano sonoro e no da imagem e joga com as noções de dissonância e contraponto (Lopes, 1996:

78) Desta contradição entre imagem e som, deste duplo dizer, resulta qualquer coisa de extraordinário, talvez uma amplificação fantasmagórica do visível.

Neste filme podemos considerar que a literatura é a preocupação fundamental do realizador no sentido em que o trabalho que faz sobre o romance remete sobretudo para a poesia de Carlos de Oliveira, “leitura pessoal e puramente cinematográfica.”⁶ Este consistente trabalho sobre a visibilidade do texto literário diz respeito à palavra poética, mesmo quando a matéria mais essencial se encontra na formulação romanesca, e na prosa. A opção de utilizar uma película *Iford*, em vez de uma película *Kodak*, exemplifica bem o que é pensar cinematograficamente um texto literário, uma vez que se trata de decidir por diferentes opções relativas à relação com a luz e, por consequência, ao processo de moldar atmosferas, tendo em conta a essência do texto, o seu modo exclusivo de ser. Os ambientes pantanosos que vemos no filme são trabalhados segundo códigos de Murnau. O romance é lido com movimentos de câmara que, por razões biográficas, F. Lopes assume como “movimentos sentimentais” (Lopes, 1996: 80). Esta procura de um “lirismo” leva-nos a pensar no carácter auto referencial da poesia de Carlos de Oliveira, patente em *Micropaisagem* (1969), (Cf. Gusmão, 1981): “o pulsar / das palavras / atraídas / ao chão desta colina /”. São de algum modo cadências deste tipo que o filme elabora, embora vá ao encontro de um romance onde também se lê: “Uma sombra indistinta não é bem um homem. Falta-lhe a luz dos olhos, o sorriso, as feições, a alma à flor da pele. É uma coisa anónima e sem rosto, mesmo quando tem voz e passa a cantar pelas azinhagas” (Oliveira, 1980: 121).

No confronto destas duas citações, percebemos que Fernando Lopes, segue uma intuição poética, que foi colher a um espaço literário exterior ao romance, um instrumento mediante o qual surpreende e captura cenas que articula através de um nexo que conduz a uma outra ficção. Eduardo Prado Coelho, num texto

6) “Eu sabia e sei que a relação entre escritores e realizadores é muito complicada”, afirma F. Lopes (Catálogo Cinemateca Portuguesa, *ob. cit.*, 1996: 78). Na sua simplicidade aparente esta frase exprime um conflito latente em torno da adaptação. Acontece que no caso vertente Carlos de Oliveira acabou por aceitar bem o filme, quando o reconhece como uma leitura (cinematográfica) e não como adaptação. Mas é também nesta subtilidade que se decide uma concepção do papel da literatura no cinema, ou como lhe chamou Nuno Júdice, devoto da obra de Carlos de Oliveira, “um caso excepcional de simbiose entre dois autores” (*Revista Arte* 7, Primavera 91, nº 2: 50).

de apresentação de *Uma Abelha Chuva*⁷ sublinha a noção de uso da linguagem remetendo assim para o plano estético onde se decide o desfecho dos enigmas que povoam as leituras, modos de usar patentes na exploração das diferentes possibilidades visuais de uma obra literária. Prado Coelho caracteriza o acto de escrita como o acontecimento onde “o dizível se desprende”. O filme é então um lugar de acolhimento e construção da visibilidade da própria escrita, ou de alguns dos trechos onde se recorta o uso cinematográfico da literatura.

A sombra de um homem, anteriormente referida num passo do romance de Carlos de Oliveira, simboliza o eixo narrativo específico do trabalho cinematográfico de Fernando Lopes que, como escreveu Eduardo Prado Coelho, “filma o não acontecer na sua relação com o acontecer.”⁸ Dito de outro modo, filma a possibilidade, conjectura o que se desprende desse real da escrita literária, para lhe dar uma equivalência numa outra escrita, dominada pela montagem. Não é por mero acaso que a actividade de montador do realizador, as amplas qualidades demonstradas em *Belarmino*, e o gosto por um virtuosismo técnico, operam agora um salto em direcção a um novo contexto narrativo que se apropria da literatura para a transformar por dentro. Vale a pena recordar esta afirmação do realizador de 1972: “hoje reconheço que, a partir de Resnais, se instala em mim o fetichismo da montagem” (folha da Cinemateca, de José Manuel Costa). Podemos interpretar este procedimento como descodificação do romance, tornada possível mediante a intencionalidade de o filmar.

Aqui chegados vale a pena seguir uma pista estimulante lançada por José Manuel Costa (*idem, ibidem*) a partir da afirmação de Óscar Lopes e António José Saraiva, segundo os quais o romance de Carlos de Oliveira “concentra as suas qualidades de narração incisiva numa reactualização da novela camiliana”. Questão que, por sua vez, nos levaria ao tema da superação de diferenças sociais, numa igualdade que só o amor, no que possui de mais decisivo, acaba por consentir. Essa ressonância camiliana por um lado, e a materialidade do discurso dos personagens centrais, por outro, ocupam a atenção de Fernando Lopes que

7) Publicado no programa do Cinema Estúdio, Lisboa, onde o filme estreou em 13 de Abril de 1972.

8) *Idem, ibidem*.

escolheu filmar aquilo que o texto de Carlos de Oliveira instaura, uma espécie de dilaceração, em vez de escolher os efeitos da intriga e a trama que a constitui. O enredo é tecido por imagens em vez de palavras, como já aqui se disse.

A depuração da mensagem neo-realista levada a cabo por Fernando Lopes constitui um sinal de que é a força interior dos personagens centrais, nomeadamente Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres, e o seu vazio interior resultante de um desmoronamento do mundo intrínseco a cada um (como observa J. M. Costa), aquilo que mais seduz o realizador.

Filme explicável por uma “ausência de regras” que o seu autor gosta de aprofundar, radicalizando a ideia de Alexandre O’Neill, “em poesia a regra é nunca ter regra” (Catálogo Cinemateca Portuguesa, *ob. cit.*: 80), encontra nos acidentes da rodagem (uma vez que foi feito com meios financeiros muitos escassos e filmagens escalonadas no tempo por imperativos económicos) um estímulo a esta experimentação, que também lhe granjeia uma aura compatível com a reputação do livro de Carlos de Oliveira. Numa entrevista da qual a revista *Celulóide* (Nov. 1962: 11 - 16) fazia eco aludindo a um compasso de espera que afectou a conclusão do filme, o cineasta considera que foi o lado introspectivo do romance, com os seus medos e terrores, os seus sonhos e frustrações, aquilo que mais o motivou. Razão suficiente para considerar que não se tratava de uma adaptação, mas da tentativa de descobrir certos aspectos do universo de Carlos de Oliveira num jogo onde as imagens parecem sugerir tudo.

Uma citação de Jean-Marie Straub ilumina, no dizer de José Cardoso Pires⁹, o que o espectador vê, e transmite o enigma desse jogo: “o que é preciso é que o filme destrua a cada minuto, a cada segundo, o fotograma anterior”. Esta anulação dá lugar a uma desordem no tempo e no espaço, análoga à que envolve a actividade onírica. A transposição do sonho, daquilo que habita a mente dos personagens, para uma dinâmica de destruição/substituição engendra uma memória assente num outro tipo de experiência, onde os contornos das

9) José Cardoso Pires que acabou por desempenhar um papel importante na clarificação deste filme, num texto que situa bem as diferenças entre romance e cinema, entre adaptação e leitura, dando também sugestões para o alcance da transgressão que “desloca tempo e memória”, reconfigurando a paisagem em novas camadas de sedimentação, apelo a uma memória que desorganiza o efeito linear do real. Cf. “Entre duas memórias” (Catálogo Cinemateca Portuguesa, *ob. cit.*: 31 - 32).

superfícies são vagos, os rostos ora difusos, ora marcados pela severidade do olhar do outro, as palavras dispersas num eco interior.

Coincidências na cidade romanesca

António Tabucchi é outro escritor com quem Fernando Lopes estabelece uma ligação privilegiada. A partir do romance *O Fio do Horizonte*, e do seu personagem principal, Spino, que segundo o autor se pode considerar uma abreviatura de Spinoza, filósofo da sua eleição, Fernando Lopes encontra uma cidade imaginada a partir de Lisboa que, de certa forma se transforma em razão romanesca. A relação entre o horizonte, que Tabucchi imagina nos olhos do seu personagem, como um lugar geométrico que se desloca à medida que também ele caminha, suscita um momento ideal onde o sujeito e o fio do horizonte coincidem (Tabucchi, 1987). O filme de Fernando Lopes é essa possível coincidência, criando um espaço de certo modo autobiográfico onde o autor se assume como alter-ego de Spino. Este tópico autobiográfico acaba por ser reforçado pela remissão para Belarmino, o boxeur, e nessa justa medida há uma Lisboa devolvida a uma cadência urbana tecida por nostalgias. Há assim um sentido específico do romanesco e Fernando Lopes redescobre uma cidade que se “dispersa pela terra dentro”, e onde podemos encontrar uma “doçura pobre e imóvel”, onde se pode passear toda a manhã ao longo do porto e ver navios em manobras de descarga (Tabucchi, 1987: 49; 21).

O escritor italiano reforça, ao declarar sem ambiguidades e convictamente que gostou do filme, a ideia de uma transposição do espaço literário para o espaço fílmico. Fala da transposição de Génova do livro para o Cais do Sodré lisboeta, servida por uma fotografia expressionista e nocturna, propensa a ambiguidades, indecisões, sugestivos mistérios. E confirma a autonomia da leitura fílmica (Catálogo *ob. cit.*: 61). É nela que se baseia a possibilidade do romance se oferecer como objecto singular e raro a descobrir pela câmara. Estamos perante um processo melancólico de localizar e descrever uma cidade. Intuir-lhe uma dimensão ausente, uma espécie de levitação a partir de recortes fotográficos do real, e de impulsos que excitam a alma do *flâneur*. O romance de Tabucchi com

as suas tonalidades de policial, tanto do agrado de Fernando Lopes, incentiva esta geometria interior. O cineasta traça-lhe as linhas e os movimentos com sobreposições disruptivas.

O Fio do Horizonte levou João Bénard da Costa (*idem*: 139 - 140) a encadear uma série de “imagens recorrentes” que remetem para *Belarmino*, o primeiro grande filme de Fernando Lopes, na perspectiva canónica do crítico. Referindo-se a *Matar Saudades*, 1988, diz ter sido “muito injustamente recebido”, por “conciliar” referências a Johnny Guitar com a “retórica de Oliveira”. Agora, o estilo de montagem, apresenta uma visão nada vulgar sobre “a solidão e o medo”, dois elementos constitutivos da natureza humana, sempre muito presentes na escrita crítica de Bénard da Costa. Realidades que passam do objecto literário de Tabucchi para o filme através de uma escuta, da ressonância do tempo dentro de cada um, de cada *persona*. “Que diabo está a sua imaginação a inventar fazendo-se passar por memória? Mas justamente naquele instante, não em ficção, bem real dentro de si, uma voz infantil chama distintamente (...)” (Tabucchi, 1987: 48).

Uma voz infantil que chama, pode ser, afinal, uma expressão da solidão e do medo. Uma vez mais é essa direcção poética (ou dos sobressaltos do poema) que o olhar de Fernando Lopes segue. Para chegar mais longe, ao fim do horizonte. Ou ao fim daquilo que, no entender de João Bénard, consiste no objectivo último da montagem: fazer do cinema uma “ficção circular” (*idem, ibidem*). Nesta óptica a literatura é objecto de um entendimento engrenado nesta circularidade. Se quisermos aceitar uma metáfora, ela faz parte do conteúdo das latas onde se guardam os filmes. Latas onde, como no poema de Fernando Pessoa *Autopsicografia*, “Gira, a entreter a razão, / Esse comboio de corda / Que se chama coração”.

Num texto crítico sobre *Belarmino* publicado na *Vértice*, Nuno Bragança faz uma afirmação admirável, quando diz “que este cinema aborda os seus objectos humanos com o mesmo tipo de preocupação que movia Cézanne ante as paisagens que se propunha pintar” (Bragança, 1965: 45 - 50).¹⁰ Este

10) Nuno Bragança, “Acerca de Belarmino”, revista *Vértice*, volume XXV, nº 256, Janeiro de 1965, pp. 45 - 50.

mesmo raciocínio é aplicável à relação de Fernando Lopes com a literatura que mais directamente o interessa. Penetrar num objecto literário, desvendar-lhe antagonismos e coincidências, implica um tratamento estético de uma linguagem por outra. Como na pintura Cézanne, que produzia um conhecimento acerca do real submetido a uma análise cromática e plástica, capaz de gerar intensidades únicas. Também neste cineasta, tomadas as devidas proporções, deparamos com uma inteligência do olhar que, em concreto nos filmes que temos vindo a referir, leva à segmentação e à recombinação de imagens, para com elas criar uma teia de alusões ao que persiste, após ter sido iluminado de uma determinada maneira. *O Fio do Horizonte* encontra-se nesse limbo de perfeição onde um texto dialoga com as suas próprias vozes longínquas. É o que se passa, por exemplo, com o modo de vivenciar uma certa experiência da cidade (agora transformada em conceito), que nesta obra sempre esteve na “raiz das coisas” (Andrade, 1999), não se prestando nunca a um efeito cenográfico ou descritivo. A cidade enquanto génese de personagens e de conflitos, material plástico (e daí a pertinente referência a Cézanne) com o qual, e a partir do qual, Fernando Lopes se dirige à literatura de Tabucchi.

Existe portanto na relação de Fernando Lopes com a literatura um apelo romanesco de Lisboa, que estabelece uma ponte com o imaginário pessoano de António Tabucchi. Citar Pessoa e reconfigurar os sinais do seu espaço biográfico vital corresponde neste filme ao acentuar do valor da poesia. O escritor italiano, para além de tradutor de Pessoa, descobre no universo do desassossego e da heteronímia, uma matriz da sua identidade literária. E vai-se “transmutando” num quase heterónimo de Pessoa.

Spino, personagem central de *O Fio do Horizonte* tem sido apontado como uma reconfiguração de Belarmino (*idem, ibidem*; e Costa, *ob. cit.*) e ambos funcionam como uma projecção do realizador. Com as suas solicitações, sabedoria e domínio técnico, a montagem é a inscrição visual de uma presença autoral, uma assinatura. Como se Fernando Lopes fosse também ele, mais uma *persona* inquietante a deambular entre um halo de morte e uma celebração da vida. Na palavras de Spino de *O Fio do Horizonte*, “não se pode deixar morrer uma pessoa no nada”, pois “é como se morresse duas vezes” (Tabucchi, 1987:

42). E o cinema pode ser neste caso entendido como ressurreição, experiência sobrenatural da palavra literária.

A predação, a lenda e o luto

Neste encadeamento de escritores José Cardoso Pires aparece ligado a um projecto antigo do realizador que se veio a concretizar em 2002 com o filme *O Delfim*. O livro, muito emblemático da década de 60, é considerado o genial testemunho de um fim de regime, espécie de epílogo cultural de um período social e político. E foi lido na altura da sua publicação como prenúncio da derrocada do Estado Novo. Muitos anos depois, vemos este texto surpreendentemente reencontrado na sua condição de “retrato em movimento” (a expressão é um título de Herberto Helder, muito íntimo do naípe poético de Fernando Lopes).

A visão que o filme dá da narrativa é, uma vez mais, consequência de um tratamento da solidão e do medo, uma obscura contabilidade emocional entre o que fica e aquilo que desaparece para sempre, entre a lenda e luto.

Óscar Lopes sublinha a existência de “um universo de predação” na obra do escritor que se acentua a partir de *O Anjo Ancorado*, em consonância com o desencanto, dando lugar a “um esquema hipnoticamente obsessivo” (Lopes, 1990: 295 - 296). A escrita de Cardoso Pires pode ser qualificada de cinematográfica, por criar um tipo de visualidade moldada pelo ritmo do olhar que oscila entre o detalhe e a totalidade, por se deixar penetrar pela influência de Hemingway, pela forma como cada palavra se desdobra no mundo, existindo como coisa física e objectiva. Tais características, que potenciam o desejo de fazer filmes a partir dos livros do escritor, também suscitam equívocos: “todas as obras consideradas cinematográficas são alcapões. São sereias. Vamos atrás de uma música que é a música da escrita e depois a música do cinema é outra”, esclarece Fernando Lopes (*Ípsilon*, 29/06/2001: 39).

O facto deste filme ser visto em conjugação com *O Fio do Horizonte*, prende-se justamente com este tipo de questões. Por isso é importante a evocação por parte do realizador de um filme de Manoel de Oliveira, *A Caça* (1964) onde a simbologia de um pântano está muito presente, tal como em *O Delfim*. Trata-se

de promover uma articulação a partir de outro tipo de discurso fílmico, ou de aspectos da história do cinema, por forma a alcançar a coerência de uma relação entre literatura e cinema. Desse modo se exhibe a plenitude física das personagens, de tal modo que ao filmá-las é sobretudo a tensão abissal que as separa que vemos captada pela câmara. A relação entre Tomás Manuel da Palma Bravo e Maria das Mercês, o casal de personagens chave, é tratada pelo realizador como uma entidade que se desprende da escrita de Cardoso Pires, para cumprir um destino trágico, onde o pântano da aldeia da Gafeira simboliza, no filme, o perigo de sucessivas auto-destruições, a irrealidade de um passado cujos valores foram artificialmente inculcados no presente, em suma, o lugar movediço para onde conflui a atração e a repulsa.

O filme faz existir em estado *viscontiano* a depuradíssima engrenagem literária mediante a qual Cardoso Pires retrata um país, uma memória e a sua pose, um sintoma e a sua preocupante alusão. Fernando Lopes ocupa-se da ideia de fim e retira-a intacta do romance para a fazer *aparecer* em estado de desgraça. Num plano derradeiro, inesquecível, o patético parece recuperar um sentido e uma dignidade que só a alegoria do cinema parece ser capaz de assegurar. “Que caia a noite” são as últimas palavras que se ouvem em *off*.¹¹ Nessa ambivalência sempre estranha, entre a vastidão da paisagem e a contenção dos rostos, entre a sala da casa senhorial e o latir longínquo dos cães, entre a mulher desprezada e a cartilha pela qual se rege o marialva, entre o senhor e seu criado, Fernando Lopes introduz uma presença de leitor irrequieto e cria um espaço fora do texto, inventa uma elipse, graças à qual a diegese nos transporta para um estado de desordem.

Revisitação é a palavra que convém a este filme voltado para um país, (Portugal, entenda-se) em parte propenso a devorar-se a si próprio, como se nisso se pudesse ver também algo de premonitório em relação aos tempos malditos que hoje, precisamente agora, se vivem. A obra de um outro cineasta português contempla por vezes, esta ideia de ensaio sobre o país, é o caso de um belo filme de Manuel Mozos, *Ruínas* (2010), ou *Brandos Costumes* (1974), de

11) Cf. crítica de Luís Miguel Oliveira, Suplemento *Ípsilon*, diário “Público”, 19/4/2002

Alberto Seixas Santos, servindo-se de outros materiais e sedimentações. Filmes de reencontro com uma verdade difícil de suportar.

João Lopes, numa crítica a *O Delfim* (“Diário de Notícias”, 06/04/2002), aproxima-o da sugestiva circunstância do nosso cinema viver “assombrado pelo seu próprio país”. Um delfim de maus agoiros, semeia sinais investigados por um narrador ao qual Fernando Lopes confere uma espessura e uma trajectória encobertas por um tempo decifrado devagar, em que ontem podia ser hoje e hoje nem sempre se parece com o presente.

Confusão de códigos, de condutas, de suspeitas, um lastro policial (não no sentido imediato do género, mas pela radicação no crime e no castigo, na impunidade e na mentira), eis algumas pistas para ficarmos diante das imagens desta obra que filma o peso de um acontecimento por acontecer (para seguirmos aqui a perspectiva de Eduardo Prado Coelho numa das mais elaboradas análises feitas ao romance – introdução a *O Delfim*, 1988). O trabalho do realizador faz aparecer o real do texto, a literatura, e recobre com as imagens, que são o produto dessa aparição, o real da história. E ao proceder assim, pode distanciar-se do que leu, para criar um mundo próprio. “O prazer do leitor vem desse informúlável que fica em suspenso no corpo vivo do texto” (*idem*: 24). O filme é a captura desse “informúlável”. Faz dele a presa desejada. Revolve as afinidades e as formalidades entre os homens da Gafeira, ou os caçadores que a frequentam, como o mar revolve o lodo da lagoa. São esses gestos invisíveis e essa cadência surda que ocupam o realizador.

Na primeira página do romance, um companheiro de caça de Tomás Manuel da Palma Bravo, a quem chamam *o engenheiro*, pousa a mão numa antiga monografia da aldeia e os dedos afastam o pó que cobre a capa. A transposição desta primeira página para o filme, num aparente realismo das imagens, onde ressoa a ruralidade da circunstância e a cumplicidade cinegética, vive do afastar desse pó que não se vê, mas induz o tempo no coração da imagem. A sabedoria de Fernando Lopes reside nessa deslocação dos sinais, na capacidade de trocar uma beleza por outra, sem nunca substituir o essencial. Uma troca é a procura de uma rima. Fernando Lopes desenvolve alguns dos seus filmes nesta tentativa de fazer rimar olhares, paisagens, pessoas, fotogramas e planos. *O Delfim* rima

com *Uma Abelha na Chuva*.¹² Por exemplo, em ambos existem uma “geografia” inventada pelo realizador, em ambos existe um erotismo à Tennessee Williams, em ambos brutalidade e fragilidade masculinas.

Desenvolver a partir deste núcleo de questões uma análise mais extensa ao modo como o cinema de Fernando Lopes se ocupa da literatura é certamente uma tarefa que tem que ser levada por diante. A este propósito registre-se que alguma coisa falha em *A Crónica dos Bons Malandros*, desde logo meios que permitam deslocar o livro para um ambiente de musical, que era o objectivo inicial do autor. O livro, na expressão do realizador, ficou-lhe “atravessado”. A sua intenção era fazer um filme inspirado em *Guys and Dolls* (1955) de Joseph Mankiewicz, baseado numa novela de Damon Runyon (entrevista, *ob. cit.*). O que teria sido a oportunidade para a literatura rimar com o lado divertido, e permitir mais um olhar sobre Lisboa personagem.

Lisboa filmada em sentido literário

Lisboa assume na obra de Fernando Lopes e muito particularmente em três dos seus filmes (*Belarmino*, *A Crónica dos Bons Malandros* e *O Fio do Horizonte*) um significado literário. Estes três filmes, bem como outros momentos do cinema de Fernando Lopes, constroem um olhar sobre a cidade, o seu carácter, a sua geometria íntima, e as ressonâncias da sua vida colectiva, que se interpenetram e confundem com o próprio realizador. Como se ele emprestasse a Lisboa a sua personalidade e nela acabasse por desenhar uma deambulação física e metafísica. Esta ideia é reforçada numa monografia recente de Jorge Leitão Ramos (2012) onde o cineasta é definido como “um rapaz de Lisboa.”¹³ Mas a Lisboa de Fernando Lopes, para quem não cultiva a capital nem a olha com sobranceria

12) Cf. entrevista do realizador, “Revista Ler”, Primavera de 2002.

13) Trata-se, como salienta o próprio Jorge L. Ramos (2012) na primeira página da sua monografia de uma paráfrase de uma peça de Jorge Silva Melo, *António, um rapaz de Lisboa*, espectáculo estreado na Fundação Gulbenkian em 1995 e que depois deu um filme com o mesmo título (1999). Nele se conta a história de um homem ainda novo, com um filho, amores e empregos, incursões na droga. Podia ser um entre muitos. Mas vive em Lisboa, o que não sendo um mal nem uma cura mais parece um sistema de valores que os actores encarnam em trajectórias urbanas e densas, daquelas

provinciana, é uma espécie de Lisboa laica, no sentido em que podia ser outra qualquer fantástica cidade da Europa, fora das minudências e das turbulências dos bairrismos. E nisso ele tem muito a ver com José Cardoso Pires. Pelo que a cidade lhe aparece numa prestidigitação que o cinema, e só ele é capaz de conseguir, perante o olhar incrédulo de um público que quando está envolto na malha urbana da cidade, nos seus bairros ou diante do Tejo, nunca vê logo a mesma coisa que os filmes de Fernando Lopes mostram. Rapaz de Lisboa, é certo, mas irrequieto pela grandeza de um olhar que salpica a câmara de uma melancolia que não é para todos, nem é de todos. E nesse sentido a cidade é um espaço de vertigem literária. Filmada e percorrida com uma sensualidade e um critério que a tornam exclusiva. E dotada de pequenos segredos, olhados de viés. E por isso, muito pertinentes na definição das tonalidades deste discurso filmico.

Na biografia de Fernando Lopes, Lisboa aparece como um destino. Chegou criança com a mãe fugida de uma aldeia com um nome daqueles que nunca se esquecem uma vez ouvidos: Várzea dos Amarelos (filmada em *Nós por cá Todos bem*, 1977). Para trás, além da aldeia, ficou também um pai ausente. A mãe foi trabalhar como criada de servir e um tio tomou conta do miúdo. Em várias entrevistas e depoimentos Fernando Lopes refere esses e outros aspectos enquanto fornece detalhadas indicações biográficas. Começou a trabalhar como paquete aos 12 anos. Mas aos domingos ia ver filmes. E viu muitos de vários géneros e foi atrás dos deles com obstinação. O seu percurso, até ingressar na RTP como funcionário administrativo, misturou-se com Lisboa, quanto mais não fosse por causa das salas de cinema. Na RTP aprende o ofício e agarra a oportunidade de ir estudar cinema para Londres. Regressa para trabalhar como realizador. Essa condição e profissão favorecem a sua intensa participação na boémia “intelectual” do começo da década de 60 (Ramos, 2012: 20). E houve também durante anos e anos a fio poiso regularíssimo no balcão do Gambrinus, um certo lugar de Fernando Lopes, mais do que um dos seus lugares certos. Literário também, como se depreende de um texto que o recorda ali como um

que modificam os lugares anónimos, soprando neles uma outra vida. E mesmo desencantada é, ainda assim uma vida, com conjecturas pela frente. Por sua vez João Bénard da Costa escolheu este título para o ciclo que a Cinemateca dedicou a Fernando Lopes em 1996.

“símbolo e um monumento.”¹⁴ De tudo isto se fez, noite dentro, mas também dia a dia, uma aprendizagem da cidade e de alguma da gente que a anima.

José Cardoso Pires, com a sua escrita a tender para a imagem cinematográfica, fez uma espécie de documentário em prosa, *Lisboa, Livro de Bordo* (1997) que funciona especularmente em relação a muitas cenas realizadas por Fernando Lopes com a cidade como protagonista. Uma certa forma de evidenciar algumas ruas, avenidas e praças, prédios ou locais de reunião, sempre fazendo sobressair uma personalidade que a percepção e modo de enquadrar do realizador tornaram surpreendente. Este livro mistura-se com um aspecto lendário de Lisboa que é comum a ambos. Lopes podia ter realizado um filme de bordo sobre esta Lisboa navio: “Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar” (Cardoso Pires, 1997: 7). Muitas imagens e planos de Lopes reformulam a cidade, pousam na sua realidade física e urbana, e elevam-na a um estado de flutuação. A presença de Lisboa nesta filmografia é uma forma de conhecimento, captação de uma morfologia, é mais ficção que documentário, é sobretudo interrogação (“Mas ninguém poderá conhecer uma cidade se não a souber interrogar, interrogando-se a si mesmo”, Cardoso Pires, 1997: 11).

O livro de Cardoso Pires passeia-se, ou melhor faz passear o leitor por declives e inclinações, por sítios emblemáticos, deixa-o diante de figuras incontroversas (Pessoa e Almada), frente a balcões, sentado em cafés, a fumar e a beber. E solta-lhe a alma no “desnorteante” *British Bar* do Cais do Sodré (Cardoso Pires, 1997: 78). Não é difícil pressentir neste pulsar um instinto de cidade coincidente com o de Fernando Lopes. Ambos lhe pertencem como mais ninguém. É por isso que a relação cinematográfica com o texto de *O Delfim* me parece estar longe de esgotar as possibilidades de análise de uma realidade e de um objecto literário construídos pela escrita de José Cardoso Pires. Havia entre cineasta e escritor amizade e camaradagem. Qualidades que hoje em dia praticamente já ninguém cultiva à moda antiga. E que acabariam por favorecer novas interações e colaborações. Lisboa acaba por selar tudo isso, porque se repete nas imagens de um e nas páginas de outro, e troca de papéis sem fazer de conta. Matéria

14) Cf. crónica de Vasco Pulido Valente na edição do diário “Público” de 3 de Maio de 2011, longamente citada na monografia de Jorge L. Ramos (2012: 205).

prima e primordial de olhares que se fazem palavra e fotograma, multidões e comércios nivelados pelo rigor de gestos cuidadosos, para que nada se dissipe em torno deles. É assim que podemos inventar sequências por vir em filmes de Fernando Lopes, porque ele visita sem hesitações e a passo firme o livro de bordo onde Cardoso Pires anota: “A última Vista da Cidade será uma cortina de gaivotas enfurecidas a levantarem-se entre mim e o Tejo” (1997: 113). A última vista de Lisboa é um mosaico de fotogramas. Alguns permanecem como pura conjectura. Ainda assim deixam-se pressentir. Até que a cidade de *Belarmino* se acomode na eternidade.

É chegado o momento de concluir que, mesmo quando usa a expressão “adaptação”, Fernando Lopes conquistou para o seu cinema uma autonomia discursiva e um tratamento fílmico do texto literário que está muito para além do trabalho formal de utilizar um romance valorizando-o visual e narrativamente. É verdade que ele está do lado daqueles criadores de filmes que transformam uma linguagem noutra. Mas interessa sobretudo perceber como o faz. Verificam-se naturalmente cumplicidades geracionais e afinidades que explicam a sua predileção por Carlos de Oliveira, Cardoso Pires, Alexandre O’Neill. Mas o modo de fazer deslizar os textos destes escritores para o ecrã decorre de uma sabedoria que Fernando Lopes vai buscar na totalidade ao cinema da sua própria casa, e com a ética dessas imagens (podem ser de Bunuel, Godard, Manoel de Oliveira, Ozu, Mizogushi, Resnais, Nick Ray, e de mais uns quantos...), aborda a literatura como quem caminha em círculos numa *cidade com a luz coada pelo temperamento das suas colinas*. A isto se pode chamar uma “poética das adaptações”¹⁵.

Mas a presença da literatura nesta obra, está cheia de reciprocidades. Estas começaram logo com *Belarmino, amigo pensado* de O’Neill¹⁶. Não sabemos se

15) Fernando Lopes, *idem, ibidem*.

16) Esta referência ao poema de Alexandre O’Neill *Amigos pensados: Belarmino* procura sublinhar o efeito de reciprocidade aqui aludido. Neste caso trata-se de criar um poema a partir de um filme e de uma teia de afinidades discursivas, ideológicas e estéticas. Do mesmo modo é feita referência a outro título de um poema do mesmo escritor, *Pais Relativo*, ambos incluídos em *Feira cabisbaixa*, Sá da Costa, Lisboa, 1979. Este parágrafo explora possibilidades abertas pela paráfrase dos poemas de Alexandre O’Neill como “método” de leitura de alguns dos temas desenvolvidos em filmes de Fernando Lopes comentados neste ensaio.

temos jeito como ele, se somos campeões de alguma coisa. Mas permanecemos, de certeza absoluta, espectadores destes filmes. É decisivo continuar a vê-los numa altura em que este *País Relativo* nos mandou a todos para o tapete do seu ringue que já não rima com coisa nenhuma. É também por isso que se impõem novo balanço de Fernando Lopes, agora, fechado o círculo da sua filmografia.

Referências bibliográficas:

AaVv (1996). Catálogo *Fernando Lopes por cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Andrade, J. N. (1999). “O Fio do Horizonte”, Folha de sala, Cinemateca Portuguesa.

Bragança, N. (1965). “Acerca de Belarmino”, revista *Vértice*, nº256, pp.45-50.

Cardoso P. J. (1988). *O Delfim*. Lisboa: Dom Quixote.

Lisboa Livro de Bordo (1997). Lisboa: D. Quixote.

Gusmão, M. (1981). *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Editora Comunicação.

Lopes, O. (1990). “Os tempos e as vozes na obra de Cardoso pires”. Em: *Cifras do Tempo*. Lisboa: Caminho, pp. 287 - 308.

Lopes, F. (1996). “Entrevista”. Em: *Fernando Lopes por cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Oliveira, C. de (1980). *Uma Abelha na Chuva*. Lisboa: Sá da Costa.

Ramos, J. L. (2012). *Fernando Lopes Um rapaz de Lisboa*. Lisboa: INCM/SPA.

Tabucchi, A. (1987). *O Fio do Horizonte*. Lisboa: Quetzal.

Zambujal, M. (1980). *A Crónica dos Bons Malandros*. Lisboa: Bertrand.

Belarmino e Mauro:

A personagem (des)construída na representação da cidade

Rita Bastos¹

Resumo: Belarmino e Mauro, dois protagonistas, Fernando Lopes e João Salaviza, dois realizadores, uma longa-metragem de 1964 e uma curta-metragem de 2009, o centro e a periferia da cidade, *Belarmino* e *Arena*. Nesta comunicação pretende-se analisar a representação da cidade nestas duas obras, explorando a ideia da personagem como janela para a cidade.

Tendo como ponto de partida a obra *Belarmino*, pretende-se explorar de que forma a representação da cidade constrói a própria personagem, apresentando-se como uma extensão do seu pensamento. Belarmino Fragoso, campeão nacional de pugilismo, mas também engraxador, humilde e marginal, surge desconstruído em vários espaços da cidade de Lisboa, sendo obrigatório ao espetador seguir a sua deambulação pelos sucessivos espaços para que se entenda o mundo interior desta personagem. Em *Arena*, Mauro vive em prisão domiciliária no Bairro da Flamenga, Chelas. Em situação marginal, esta personagem constrói-se na desintegração do próprio espaço. A ideia de rutura, transversal à personagem e ao espaço que esta habita, serve de ligação entre as duas obras que aqui se apresentam.

Palavras-Chave: Representação da cidade; identidade; personagem.

Sobre *Belarmino*, Fernando Lopes disse:

“ (...) trabalhei uma figura humana como se trabalha uma cidade.”²

1) Doutoranda na Universidade da Beira Interior. Investigadora do LabCom e bolsreira da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

2) Andrade, J.N. de (Coord.) (1996). Entrevter Fernando Lopes (Entrevista a Fernando Lopes). *Fernando Lopes Por Cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

O vínculo cinema-cidade serve como plataforma para uma multiplicidade de estudos e discussões³ sobre questões tutelares relativamente à sociedade e à cultura. Esta cumplicidade anuncia um emergente campo de investigação coincidente com a procura mútua de referências. A partir da década de noventa, um significativo aparecimento de estudos no que respeita à temática e à forma de representar a cidade, tiveram o seu auge em diversos campos com especial ênfase nas áreas do cinema, arquitetura e sociologia. Assim, e no seguimento da investigação que se encontra em curso intitulada *Cidade(s) em Ruptura: A Representação da Cidade no Novo Cinema Português*, a presente comunicação pretende explorar a ideia da representação da cidade como fator estruturante na construção da própria personagem, apresentando-se como uma extensão do seu pensamento. Mas também, explorar a ideia de que o Novo Cinema tem a capacidade de criar um sentido de cidade, estabelecendo novas diretrizes de relação do habitante com o espaço urbano, participando na disseminação de novos modos de ver, de repensar o passado e pensar o futuro da representação dos grandes centros urbanos.

Para isso foram escolhidas duas obras: *Belarmino* (1964), primeira longa-metragem de Fernando Lopes e *Arena* (2009), curta-metragem do realizador João Salaviza.

Breves considerações sobre a *cidade* e a sua representação no [Novo] cinema

As próximas linhas têm como objetivo apresentar algumas considerações que nos parecem pertinentes para a compreensão do estudo que apresentamos. Não é por isso nosso propósito aprofundar detalhadamente o conceito de *cidade* na sua multiplicidade de variantes, mas antes compreender o triângulo que se

3) A título de exemplo, distinguimos alguns estudos que pensamos ser fontes bibliográficas tutelares no âmbito da relação Cinema-Cidade. Desde logo, Walter Benjamin, e o seu ensaio “*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*” (1936), Christine Boyer, em “*The City of Collective Memory*” (1994), David Clarke, em “*Cinematic City*” (1997), Mark Shiel and Tony Fitzmaurice com “*Cinema and the City: Film and urban societies in global context*” (2001) e Thierry Paquot e Thierry Jousse, em “*La ville au cinema*” (2005).

desenha à volta de *cidade* (espaço urbano), símbolos (do espaço) e habitante. É nesta relação que de uma forma análoga vamos entender o vínculo que existe na representação da cidade, nos símbolos (dessa representação) e no sujeito personagem (que habita o espaço urbano representado).

O conceito *cidade*, comportando múltiplas valências, encerra em si mesmo uma noção em permanente mutação. Extrapolando os diversos limites (do significado) de *cidade*, como uma forma específica de organização social no terreno, ou como uma construção em grande escala no espaço (Lynche, 1960), a cidade é também um conjunto de símbolos que se expressam numa vertente mais urbanista (ruas, praças, avenidas), nos rituais da vida urbana dos seus habitantes, ou ainda na representação da mesma. O simbolismo da cidade não é um fator deslocado da vida social experienciada pelos habitantes no seu quotidiano. Segundo Alfredo Mela (1999: 144):

(...) o simbolismo urbano representa um ponto de referência que estrutura e condiciona de muitos modos a actividade social entrando em profundidade nos processos que definem a identidade dos indivíduos singulares e colectivos. Por outro lado a própria actividade social e a interacção entre indivíduos titulares de identidades heterogéneas contribuem para reproduzir e, ao mesmo tempo, modificar continuamente os símbolos ligados à cidade.

Assim, viver numa cidade ou num dos seus bairros, significa incorporar uma série de pertences simbólicos desse espaço como identidade própria do indivíduo. Se entendermos a cidade como sujeito coletivo, então podemos compreender que este sujeito transfere parte da sua personalidade para o sujeito individual, contribuindo para a sua identidade. Mas esta relação de preponderância não acontece unicamente numa direção, tratando-se por isso de uma ligação mútua de partilha e de constante reciprocidade. O sujeito individual molda o sujeito coletivo – o espaço – ao mesmo tempo que este molda e fixa as suas características no sujeito individual. O perfil da cidade, a sua identidade, assenta no diálogo entre a sua morfologia (edifícios, praças, ruas, organização espacial) com a movimentação dos seus habitantes e consequentemente com os

constantes estímulos que estes incutem no espaço urbano. António Pinto Ribeiro (2004: 13) explica que:

(...) o carácter de uma cidade depende da combinação entre o planeamento urbanístico, cultural ou religioso e a individualidade dos seus habitantes, porque sempre que nos movimentamos pela cidade deparamo-nos com um sem fim de estímulos que nos apuram os sentidos e são capazes de despertar em nós sensações, emoções e reflexões remetendo para o carácter urbano afectivo, intelectual e fantasista de uma cidade.

Não sendo um conceito estanque, *representação* há muito que se situa no centro de variadas teorias⁴. No que respeita à representação da cidade no cinema, interessa primeiro compreender a relação entre o espaço e a representação. Henri Lefebvre na sua obra *La présence et l'absence* (1983) afirma que as representações não se distinguem em verdadeiras ou falsas, mas sim em estáveis e móveis, em reativas e redundantes, em lugares-comuns incorporados de maneira sólida em espaços socialmente construídos. Entendemos então as representações como produtos intermediários entre o vivido e o concebido, que se constroem por relações sociais com o tempo e o espaço. Nesse sentido, o autor propõe uma

4) No período medieval *representação*, conceito diretamente relacionado com as artes do palco, era entendido como *estar no lugar de, figurar-se com*, colocar em cena. Platão via na representação a simulação das aparências, ou seja, a imitação (CARROL, 2010). Para Platão e Aristóteles, seu discípulo, a imitação era uma *condição necessária* para os tipos de prática que hoje apelidamos de arte (CARROL, 2010). Para algo ascender ao estatuto de arte, teria que ser necessariamente uma imitação.

Para os “pré-socráticos” a representação existia num nível situado entre o ser (sensível) e o logos (pensamento). Com o século XVII, a linguagem passa a ser o meio organizador das coisas para o pensamento, e Baruch Spinoza define a representação como um momento do conhecimento, ou seja, as palavras não se ligam diretamente às coisas, entre elas está a representação, um nível mediador necessário para alcançar o conhecimento.

Já na passagem do século XIX para o século XX, e com o advento da fotografia, as artes visuais começam a afastar-se da intenção de imitar a natureza, criando novas dúvidas relativamente ao conceito de representação. Freud (2008) alertava que, a representação de uma coisa consiste num investimento, se não de imagens mnésicas diretas da coisa, pelo menos nos traços mnésicos mais afastados, derivados dela. Nesse sentido as representações podem não ser passivas, uma vez que se constituem de diversas formas e momentos mais ou menos afastados, de sobreposições, alterações e transformações.

nova forma de estudar o espaço com base na observação das práticas sociais, na interação dos sujeitos com o espaço envolvente. Lefebvre sustenta o seu trabalho na elaboração de três conceitos – *prática social*, que cada membro de uma sociedade, dotado de uma *competência e performance*, implementa no espaço; a *representação do espaço* ligada às relações de produção e ao conhecimento (signos e códigos específicos) associado ao produto; e *espaço de representação*, ou seja, o espaço vivido através das imagens e símbolos que o acompanham (Silvano, 2010). Então, se por um lado o sujeito imprime a sua marca no espaço, também ele incorpora uma série de símbolos (desse espaço) e em contrapartida, o espaço apresenta-se como expressão da sociedade. O modo como o sujeito interpreta e se relaciona com mundo, possui profundas implicações na forma como (re) cria o espaço. É a interpretação do sujeito, fruto do seu relacionamento com o ambiente que o envolve, que a representação do espaço toma forma.

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2008: 339), *representação* designa “ (...) sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (geralmente ausente) por outra coisa que ocupa o seu lugar.” Os autores referem ainda que essa *outra coisa* pode ser de natureza variável pictórica, fotográfica, cinematográfica, teatral, entre outras. Os autores referem ainda que, a representação cinematográfica implica dois momentos que se sucedem, o primeiro diz respeito à passagem textual para a sua materialização, por ações em lugares organizados em cenografia. Quanto ao segundo é passagem dessa materialização para a imagem em movimento, através da escolha do enquadramento e consequente montagem. Assim a representação não produz uma cópia do real, mas antes um registo discursivo sobre o mundo, na medida em que se delimita e constrói um espaço visual, pela interpretação do sujeito.

O advento do cinema, como espetáculo por excelência do século XX, foi um fenómeno absolutamente urbano, devendo muito da sua natureza ao desenvolvimento (crescimento, mutação e desaparecimento) da cidade. Ele nasceu fruto do desenvolvimento técnico-científico iniciado pela Revolução Industrial, de uma nova forma de estar relativamente ao tempo e ao espaço. O cinema surge destinado às grandes massas e o seu processo de criação apoiou-se largamente na captura de formas espaciais vinculadas ao movimento, permitindo sucessivas alterações no ritmo do espaço representado. Nesta perspetiva, o

cinema adequa-se ao homem moderno, contribuindo para o aprofundamento da sua percepção face ao ritmo frenético das grandes cidades (Benjamin, 1992).

O cinema nasce a par com as grandes metrópoles. E é na cidade, espaço por excelência de realização do ser moderno, que o cinema encontra os estímulos para o seu avanço. Compreende-se, por isso, que pelas suas características, a metrópole é criada e recriada sob múltiplos olhares ao longo da história do cinema. Esta transversalidade é inaugurada, desde logo com os irmãos Lumière e as suas experiências de captura do frenesim da saída dos operários de uma fábrica, em *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895). A partir desse momento, o cinema segue o seu rumo no decurso da história e com ele inúmeras vistas de cidades são representadas e criadas sob múltiplos olhares⁵.

Com o cinema uma nova forma de olhar a realidade é construída. Tal como os símbolos urbanos adaptam o habitante na cidade, a própria cidade, ou a nossa compreensão da dela, tem sido moldada pelas formas cinematográficas. O cinema constitui-se como um *registro* das transformações socioculturais (memória social) e do próprio imaginário sobre o espaço urbano. Nesse sentido, a cidade completa o cinema no seu movimento de permanente recriação, da mesma forma que a sua representação se torna parte constitutiva da própria metrópole.

Fruto da sua linguagem, o cinema estabelece uma relação direta com o espaço urbano – o movimento de um automóvel capturado por um *travelling*, ou o frenesim da multidão em sucessivos planos ritmados a diferentes escalas. Estabelecendo relações cada vez mais profundas o espaço urbano (físico e real) incorpora a simbologia da sua representação, permitindo a esta uma intervenção na sua identidade.

No início dos anos sessenta vive-se, sobretudo na Europa, um ambiente de rutura com a tradição e renovação das linguagens cinematográficas rejeitando

5) Se não vejamos, a *cidade real* presente em *Manhatta*, um curto documentário realizado por Charles Sheeler e Paul Strand em 1920. Por sua vez, Walter Ruttmann, realiza em 1927, *Berlin, Symphony of a Great City*, um dos exemplos mais significativos das *Sinfonias das Cidades*, cujo ritmo da montagem e os padrões dos seus movimentos fluem como a pauta musical da própria sinfonia. Ainda a *cidade do futuro*, onde a cenografia é levada ao extremo na criação de uma cidade utópica, em *Aelita, Queen of Mars*, realizado por Yakov Protazanov em 1924, e em *Metropolis*, obra realizada em 1927 por Fritz Lang, é um dos exemplos mais mediáticos da história do cinema e da sua relação com o espaço urbano.

seletivamente muito do que existia anteriormente. Os novos movimento(s) conhecidos como *nova vaga*⁶ são marcados por um espírito de intransigência em relação ao cinema estabelecido, desafiando as velhas normas estilísticas e fazendo valer novas questões de conteúdo assente no cunho autoral.

No panorama nacional o *Novo Cinema*⁷, antecipado por uma série de fatores políticos e estéticos⁸, é um movimento de crença no poder do cinema como resistência político – social ao regime ditatorial vigente desde 1933, mas é também (e sobretudo) uma aposta numa nova forma de ver a realidade e pensar o cinema, em resposta a uma irreversível decadência relativamente aos modelos estéticos e de produção do cinema apadrinhado pelo Estado Novo. Por movimento Novo Cinema, entenda-se uma vontade de mudança, transversal a todos os autores⁹, de redescobrir o cinema, acreditando numa ação de transformação cultural no

6) Destaca-se o movimento francês *Nouvelle Vague* que teve como principais intervenientes Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer, na sua maioria críticos de cinema na revista Cahiers Du Cinéma. Em Inglaterra surge na década de cinquenta, o *Free Cinema* e a inquietação dos *young angry men*, que vindos do teatro, criam um cinema produzido à margem da indústria filmica, rompendo com as fórmulas tradicionais do realismo e o superficialismo de produções. O *Free Cinema* serve como legado para a *British New Wave* da década de sessenta, cujos principais intervenientes são Jack Clayton, Karel Reisz, Richard Lester, entre outros.

7) “«Novo cinema ou cinema novo? Desde 1961, a expressão relativa ao movimento de renovação foi novo cinema, designação consagrada, de resto, na Semana do Porto, em 1967. A expressão cinema novo era a do movimento brasileiro. A indiferenciação entre os dois termos começou em Novo Cinema, Cinema Novo, um volume da colecção “Cadernos do Cinema” da Editora D. Quixote, de 1968.» (Augusto M. Seabra, citado por Monteiro, Paulo Filipe. *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. Lisboa: FCSH-UNL, 1995: 655). «O que me parece jogar-se aqui é uma fractura entre duas tendências: a que prefere um cinema novo em que, como no brasileiro, a possibilidade de afirmação de um cinema nacional está intimamente ligada a um conteúdo político, e outra em que o “novo cinema” é mais parente da “nova vaga” francesa, e da francesa política dos autores, em que a liberdade de criação não aceita missões determinadas, excepto a de impor o cinema como arte, e reconhecendo como única obrigação a de tudo subverter, incluindo os conteúdos habituais do discurso “de esquerda”» (Monteiro, 1995: 655) ” (citado por Areal, 2008, p.367)

8) A irreversível decadência em termos de ideias do cinema da década de cinquenta, os escassos apoios à produção cinematográfica, o surgimento da Radiotelevisão Portuguesa em 1955, mas também o crescimento dos movimentos de contestação ao regime são alguns dos fatores que estiveram no centro do cenário de mudança e do surgimento do Novo Cinema.

9) Dos quais se destacam os nomes de Paulo Rocha, Fernando Lopes, Artur Ramos, António de Macedo, António de Cunha Telles, José Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos, Fernando Matos Silva, Alberto Seixas Santos e João César Monteiro.

seio de uma sociedade que há muito se encontrava desacreditada. Não estamos por isso, perante um conjunto de obras semelhantes, muito menos um grupo de autores que trabalha sob os mesmos critérios estéticos e políticos, pois cada filme é um caso isolado que funciona por si só. Nesse sentido o que vincula estas obras às quais apelidamos de Novo Cinema é a ideia de resistência patente no movimento, uma resistência global que procura desestruturar o realismo, criando situações de estranheza, ultrapassando a índole de militância defendida pelo Neorrealismo, e delegando para as *entrelinhas* a subjetividade da crítica que se pretende que seja, umas vezes política, outras social e muitas vezes cultural. Segundo Leonor Areal (2008: 373), os realizadores do Novo Cinema “(...) tendo incorporado a tática da alusão, conseguiram fazer passar uma mensagem subliminar de oposição através da recusa em falar da organização social e política; falavam sobretudo em termos existenciais, de uma opressão latente, de impossibilidades narrativas, de revezes inexprimíveis.”

Os cineastas encontram no cinema uma forma de fuga ao ambiente de asfixia que se vivia na sociedade portuguesa, e é na criatividade que contornam a censura, colocando as personagens alienadas, estranhas no tempo e no espaço, inseridas numa narrativa pouco estruturada, subjetiva nos seus propósitos. A indefinição da narrativa resulta da distorção do tempo, da concentração da ação (das elipses), mas também do olhar disperso das personagens que coincide, na maior parte dos casos, com o ponto de vista subjetivo da ação.

Esta nova forma de pensar o cinema, de ver a realidade, define-se também na forma como o espaço urbano é redescoberto e partilhado com a vivência das personagens. De uma forma generalizada vive-se uma vontade pela liberdade de movimentos, quer ideológicos quer estéticos repercutindo-se no *regresso à rua*. Os próprios meio técnicos, com a implementação de novas objetivas, películas mais sensíveis e novo equipamento de iluminação motivam as equipas, permitindo-lhes maior mobilidade, incutindo novas experiências no espaço¹⁰. Tiago Baptista (2004: 9) sugere que, “(...) a actualização da imagem da

10) Segundo Fernando Lopes, “*A ideia de ‘câmara na mão, pé no chão’ do Glauber Rocha, pegou em toda a gente. (...) E o que se tinha para dizer nessa altura eram princípios estéticos, ou seja, vamos sair dos estúdios, vamos sair para a rua e isto faz-se com meia dúzia de tostões. E eu venho para Portugal com este princípio, e aí a televisão joga, de facto, um grande papel, porque é por*

cidade e das relações sociais urbanas patentes nestes filmes constituem mesmo um dos principais aspectos definidores da sua actualização cinematográfica internacional.” O regresso ao exterior concede uma nova imagem à cidade, fazendo emergir para a tela a sua identidade, assente no diálogo entre as novas avenidas dos edifícios modernos e as relações sociais dos seus habitantes.

Belarmino, Belarmino Fragoso e o centro da cidade

Obra de estreia de Fernando Lopes na longa-metragem, *Belarmino* (1964) é, a par de *Os Verdes Anos* (Paulo Rocha, 1963), frequentemente considerado como obra de arranque do movimento de renovação Novo Cinema. Belarmino Fragoso, protagonista de *Belarmino*, personagem dele próprio, antigo campeão nacional de pugilismo, guarda-costas, engraxador de sapatos, colorista, é também, prisioneiro dos seus mitos, da sua imagem e do seu fracasso.

Metáfora de um país, Belarmino Fragoso descobre na mentira uma forma de encobrir a vida marginal que leva, mas também a fuga a uma cidade que o oprime, que o impede de vencer e de ser campeão¹¹. E nesse sentido, *Belarmino* é um filme sobre um condenado que se vê constantemente confrontado e perseguido pelos infortúnios da vida, mas que pensa ser livre.

Sobre o filme de Fernando Lopes colocam-se algumas dúvidas relativamente ao seu género e a sua relação com o *cinema-verdade*. A obra, que não se insere num registo essencialmente ficcional, mas pelo contrário faz a sua revolução estética percorrendo os caminhos contíguos do documentário (Areal, 2008), não

causa dela que as câmaras ligeiras são fabricadas, as Nagra, por exemplo.” (Andrade, J.N. de (Coord.) (1996). *Entrever Fernando Lopes* (Depoimento a Manuel Costa e Silva). *Fernando Lopes Por Cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.)

11) Segundo Fernando Lopes (p.40), “Eu ia portanto com uma análise quase clínica do caso ‘Belarmino’. E a certa altura apercebi-me que o Belarmino, à sua maneira era uma espécie de metáfora do país que nós éramos naquela altura, isto é, um país fechado, abafado, e com a ideia de que cada um de nós podia ser campeão se nos deixassem ser campeões.” Coutinho, A. (1996, 2 de Junho). *Fernando Lopes* (Entrevista a Fernando Lopes). *Os Bons da Fita: Depoimentos inéditos de realizadores portugueses*.

é um filme de *cinema-verdade*; é, tal como explica Fernando Lopes¹², um filme de *cinema-mentira*, “no sentido em que é um falso cinema directo, porque foi muito trabalhado pela ideia de introduzir a noção de *mise-en-scène* no documentário.”

Esta ideia da *verdade na mentira* implícita na obra é construída pelo modelo inquisitório e agressivo que Baptista Bastos imprime durante toda a entrevista. E tal como no ringue, Belarmino é *encostado às cordas*, como notou Tiago Baptista (2004: 9):

(...) o que se torna óbvio não apenas no cerco que a cidade e o mundo do boxe lhe fazem (com tantos planos que literalmente “engaiolam” o pugilista), como no próprio dispositivo cénico da entrevista de Baptista Bastos, na qual Belarmino surge não apenas acossado pela agressividade das perguntas do entrevistador, mas também verdadeiramente enclausurado pelo aparato técnico do filme e pela própria equipa de cinema que Fernando Lopes, muito significativamente, faz questão de não esconder durante a sequência da entrevista.

Fernando Lopes constrói a personagem assente nesta ideia de combate, colocando Belarmino na *cidade-arena*, deixando-lhe terreno para deformar a verdade e assim tentar escapar ao seu fracasso, aos seus erros, à sua invisibilidade. Para isso Fernando Lopes reconstrói a realidade da cidade como espaço claustrofóbico, sem pontos de fuga. Por essa razão, o filme inicia-se com a imagem de uma vedação e termina com a imagem de uma grade.



01. Fotogramas, *Belarmino* [2'19; 3'12; 2'18; 6'41]

12) Coutinho, A. (1996, 2 de Junho). Fernando Lopes (Entrevista a Fernando Lopes). In Moutinho, A. (Coord.), *Os Bons da Fita: Depoimentos inéditos de realizadores portugueses*, (pp. 39 – 46). Faro: Cineclub de Faro/Inatel.

A primeira sequência do filme funciona como um prólogo para a restante narrativa. Nos primeiros minutos, somos confrontados com ideia de *gaiola* na sucessão de planos do treino de Belarmino no ginásio do Sporting. O primeiro plano impõe os limites que se avizinham. O espectador é confrontado com uma *caixa de luz*. Dentro dela estão vários atletas a treinar. O enquadramento coloca o espectador do lado de fora da *caixa de luz*. No exterior, o negro contrasta com o branco da iluminação do espaço de treino. Entre estes dois espaços, a *cerca*, a rede de vedação do ginásio, confina o espectador à penumbra, impedindo-o de evoluir no espaço. Belarmino surge no segundo plano. Um corredor cinge aos seus constantes movimentos de treino. Seguimos a personagem através de um *travelling* frontal e recuamos no tempo, como se de um confronto entre o passado e o presente se tratasse. Voltamos à *caixa de luz*, mas desta vez estamos com Belarmino, que surge na escuridão do exterior. Permanecemos do lado de fora e acompanhamos a passagem de Belarmino, que sai da zona escura, atravessa a vedação e entra na *caixa de luz*. Mas este contraste, luz-sombra, branco-negro, interior-exterior não termina. O espectador continua no exterior, e contrariamente ao esperado também Belarmino continua na sombra. A penumbra ressalta o seu isolamento relativamente aos outros atletas. Belarmino está à margem dos restantes elementos. E como se de um *regresso ao futuro* se tratasse, surge a *voz-off* recolocando o espectador no presente – “*Podia ter sido um grande pugilista, dos melhores da Europa, talvez até um campeão dos meios-leves e agora é quase um punching ball. Belarmino Fragoso. Nasceu campeão. (...) Sem treinador, com semanas, meses e anos de fome e miséria, já velho, Belarmino partiu com o sorriso confiante de sempre.*” A primeira sequência do filme é reveladora de um final antecipado. Nesse momento o espectador ultrapassa a rede e coloca-se ao lado de Belarmino.

Mas como se trata de um combate, a *mise-en-scène* de Fernando Lopes reflete essa ideia, e por isso mesmo somos confrontados com inúmeras situações de contraste que nos impelem a um constante movimento de aproximação e distanciamento. Do interior do ginásio, voltamos ao exterior, e novamente ao interior. E no momento seguinte a entrevista. E com ela o conflito entre o passado e o presente, entre as questões de Baptista Bastos e as mentiras de Belarmino.

O que ele faz contra o que ele diz. O movimento incessante de avanço e recuo continua – exterior – interior – exterior.



02. Fotogramas, *Belarmino* [20'12; 20'16; 20'34; 20'43; 21'16; 21'44]

Uma panorâmica da fachada de um edifício em contraste com o interior. Mas o combate continua. Ao ataque de Belarmino, o contra-ataque do seu *manager*. Os sucessivos campo-contracampo imaginários. E de novo a fachada do edifício, mas desta vez a presença de Belarmino contraria a trama que as janelas desenham na fachada. A personagem encerra-se no padrão do edifício. A ideia de aprisionamento ao espaço é acentuada no plano seguinte, quando em contracampo surge um plano desafogado da colina de São Jorge.

A cidade é encenada como uma *arena*, um *ringue*, como agente de humilhação social que se exprime pelo isolamento de Belarmino relativamente às vivências da cidade burguesa. À sua vida em casa opõe-se a sua deambulação pelos espaços da cidade. Belarmino é colocado constantemente em confronto com a cidade. Cada espaço que Belarmino transpõe funciona como um *round*. E o pugilista continua sem ir ao tapete. No interior da sua habitação, Belarmino surge numa espécie de labirinto que o cerca. O espaço *corta* a sua figura. E de novo o momento em que transpõe a escuridão em direção à luz. Belarmino

desce as escadas do *hall* da entrada do edifício onde habita. Ao fundo a luz proveniente da rua. Belarmino dirige-se para esse ponto e fica fora de campo. No momento seguinte acompanhamos o seu passo acelerado pelas ruas da cidade, e por momentos a dúvida. Mas nada do que se mostra é. A cidade não lhe permite a liberdade, e por isso mesmo a sua figura é acoçada pela *mise-en-scène* num plano picado. Cercado pela multidão. A pressão da cidade aumenta, culminando num plano contrapicado dos edifícios que cercam a personagem.



03. Fotogramas, *Belarmino*

[26'33; 32'50; 35'08; 39'45; 36'08; 36'26; 37'27; 37'59; 38'08; 38'11]

O espaço claustrofóbico, a prisão social da vida lisboeta não lhe concede a fuga, apenas sobreviver. Nesse sentido Fernando Lopes constrói inúmeras situações de confronto, colocando o pugilista no centro da tensão. Belarmino é constantemente subordinado aos diversos espaços da cidade. Nos cafés, declara a sua solidão quando surge isolado das restantes figuras. Na Baixa de Lisboa, o pugilista tenta seduzir as diversas mulheres que por ele passam. Belarmino arrisca uma investida. Mas o seu esforço revela a sua *invisibilidade* relativamente

a uma sociedade que assiste indiferente. Belarmino é colocado novamente em *clausura*. Novo *round*. E, mais uma vez, assistimos à sua viagem da escuridão para a luz, do interior para o exterior. A sua figura ocupa a posição central no enquadramento. Uma *luz ao fundo do túnel* recorta a silhueta do pugilista. A ideia de esperança está patente neste plano. No momento seguinte assistimos a uma corrida do pugilista no estádio. Aparentemente não existem condicionantes para Belarmino. O enquadramento confere a distância necessária para que a sua figura percorra o espaço de uma forma fluida. Belarmino, tantas vezes oprimido, enfrenta agora uma espécie de catarse. Esta sequência de planos permite-nos acreditar que uma nova conjuntura está prestes a ocorrer. Mas, no momento seguinte, a cidade rodeia o pugilista impedindo-o de evoluir.

Na Praça dos Restauradores Belarmino é açoitado pelas figuras de bronze que, ironicamente representam a vitória, mas também a liberdade. Dois planos picados do monumento intercalam um plano contrapicado de Belarmino. A personagem experiencia a implacabilidade do espaço, e por fim direciona o olhar para o solo.



04. Fotogramas, *Belarmino* [51'22; 58'36; 65'24; 67'40; 68'37; 68'30; 69'57; 71'21]

Mas em analogia ao povo, Belarmino não se deixa vencer. Tal como explica Fernando Lopes¹³, “(...) *Portanto, eu apercebi-me que um dos elementos estruturais do filme, e uma das coisas mais extraordinárias na personalidade do Belarmino era o seu lado de sobrevivente, capaz de aguentar todas as vicissitudes da vida.*” O pugilista resiste. A cidade não consegue levar a personagem ao *tapete* e por isso Fernando Lopes coloca-o no ringue, num combate real. O esforço do pugilista é evidente. O combate é travado dentro e fora do ringue, porque em oposição ao ambiente de tensão que se vive, somos confrontados com o ambiente de sofisticação do *Hot-Club*, onde a música faz ressaltar a descontração de quem se diverte. Nesse momento o pugilista, que ao longo de toda a narrativa é colocado à prova, combate após combate, adquire outra posição. Belarmino Fragoso dança na pista do *Ritz Club*, e *dança* também no ringue. O aparato cénico da entrevista é revelado. *Belarmino* é um filme de *cinema-mentira*, é um filme do Novo Cinema, e por isso nem tudo o que parece ser o é na realidade.

A tensão dilui-se e o pugilista encontra o seu espaço na cidade. Belarmino faz parte desse espaço, ele é uma janela para a cidade, uma redescoberta de Lisboa. É na cidade que a personagem se constrói e desconstrói. A cidade, que só lhe permite sobreviver e que o leva à fuga na mentira, também o completa.

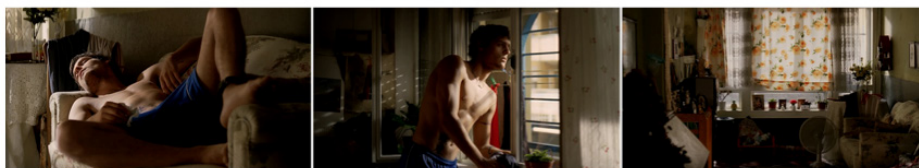
“*Eu vou fazer campeões se tiver vida e saúde...*” [diz Belarmino] – o pugilista não perde a esperança e continua a acreditar que a liberdade é possível. No último momento, Fernando Lopes atinge o máximo da subjetividade ao colocar a dúvida: as grades do último plano do filme estão à volta de Belarmino ou da cidade?

Arena, Mauro e a periferia da cidade

Em *Arena* (2009), o protagonista Mauro vive em prisão domiciliária no Bairro da Flamenga, em Chelas. Como forma de ganhar algum dinheiro, mas também

13) Andrade, J.N. de (Coord.) (1996). Entrevier Fernando Lopes (Depoimento a Manuel Costa e Silva). *Fernando Lopes Por Cá*, (p.76). Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

de passar o tempo, Mauro faz tatuagens a ele próprio e aos miúdos do bairro. O momento de rutura acontece quando o Alemão invade o espaço que Mauro habita, culminando numa cena de agressão e roubo.



05. Fotogramas, *Arena* [1'25; 1'49; 3'48]

A narrativa constrói-se no espaço, plano a plano, “*tijolo a tijolo, (...) como uma espécie de deambulação entre um espaço e outro.*”¹⁴ Mauro, que aparentemente se encontra num espaço fechado em si mesmo, sem pontos de fuga, preso por uma espécie de sombra que paira sobre ele e que lhe cria um mundo encerrado e intransponível, tem este sentimento de angústia que o impele à constante procura de momentos de evasão. Por isso são criados muitos instantes em que a personagem se escapa. Momentos que depressa se encerram. Pequenos nichos urbanos, que podem passar por uma janela ou o topo de um edifício.

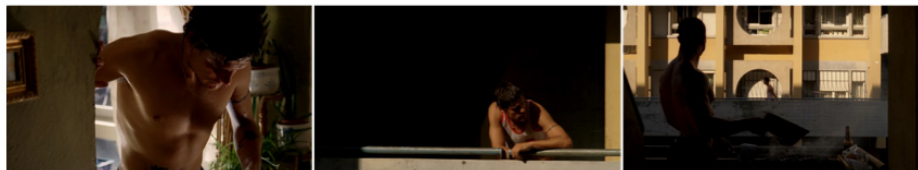
No primeiro plano, Mauro surge *enclausurado* no espaço da sala. O enquadramento condiciona o seu corpo ao sofá. A personagem procura o único recanto em que o sol bate para se deitar, e por isso esse corpo que está preso ao espaço molda-se a ele encontrando um pequeno retiro que lhe permite, apenas por breves segundos, um instante de evasão. Mas este momento é efémero e por isso depressa termina.

No plano seguinte, somos confrontados com outra realidade – “*Oh Fábio leva-me aí o lixo (...) vá lá, não te peço mais nada!*” [Diz Mauro] – a relação com o bairro é criada pela personagem através dos diálogos que são feitos com o exterior. Mauro adquire uma certa liberdade dentro do espaço que habita ao condicionar a posição do espetador. A câmara não sai de casa enquanto a personagem não o

14) Entrevista realizada pela própria ao realizador João Salaviza. Lisboa, 29 de Setembro de 2012.

faz, por isso, as primeiras cenas do filme vivem de uma relação que se constrói a partir do som e de projeções daquilo que a personagem vê através das grades da janela. Mauro permite-se à liberdade imposta pelo inconformismo que nasce relativamente ao espaço, mas também em relação ao mundo tal como ele existe. Por isso procura formas de contornar a clausura a que está condicionado. Nesse sentido a metáfora da janela com grades, como única forma da personagem se relacionar com a realidade exterior, está também presente na própria figura de Mauro, já que é unicamente através dele que o espetador toma conhecimento da realidade que está para além das quatro paredes. A forma como o espetador é colocado em última instância, na relação entre a cidade, a personagem (Mauro) e a câmara, intensifica a ideia de aprisionamento ao espaço. Mas nos planos seguintes esta hierarquização de posições revela-se transitória.

“Anda cá fora, sai da gaiola vá!” [Ameaça o Alemão] – Mauro fecha a cortina permanecendo no seu refúgio. Como consequência, a sistematização dos espaços é quebrada. A liberdade encontrada por Mauro na sua esfera privada é corrompida pela realidade exterior do bairro através da personagem do Alemão e das outras duas figuras que invadem a sua casa. A desintegração do espaço privado serve de justificação para o momento de rutura em que Mauro quebra a prisão domiciliária, liberta-se da sua pequena caixa e transpõe-se para uma outra de maiores dimensões.



06. Fotogramas, *Arena* [5'27; 6'49; 7'11]

A intimidade que existia no espaço claustrofóbico a que estávamos confinados dissipa-se no momento em que somos colocados pela primeira vez no exterior. O espetador confronta-se com um movimento de recuo

relativamente à personagem. O enquadramento confere a distância necessária para que se evidencie a geometria do espaço. Mauro adquire uma espécie de desafogo espacial que se dissipa no plano seguinte. O enquadramento evidencia a inflexibilidade do espaço relativamente à personagem. O contraste luz-sombra confina a personagem a uma pequena silhueta. A tensão imposta pela estrutura do bairro impele Mauro a avançar. O ritmo aumenta e, num movimento de *travelling*, assistimos à sua fuga.

Em *Arena*, a cidade é explorada como um organismo vivo que adquire múltiplas valências, que cria e retira momentos de evasão, e não como fundo, imparcial e estático. Segundo João Salaviza¹⁵,

O cinema tem sempre esse desejo por concretizar, de capturar a iminência das coisas, o seu momento concreto. E vive muito essa impossibilidade, porque tudo está vivo em frente da câmara. Acho que passa muito por isso... quero falar de espaços que estejam vivos, que tenham cicatrizes e que projetem qualquer coisa para a frente.



07. Fotogramas, *Arena* [7'19; 7'23; 8'20; 8'37; 8'49; 9'10; 9'48]

Por isso somos confrontados com dois espaços estruturalmente opostos que anunciam o ponto de mudança na narrativa. Estamos portanto a referirmo-nos

15) *Ibid.*

à cena onde a personagem percorre um corredor que culmina numa estrutura regular e retilínea através da qual Mauro surge cercado por uma espécie de quadrado. O enquadramento coloca a estrutura do edifício de uma forma estável fazendo referência à estagnação de que o próprio Mauro é vítima. O desequilíbrio é representado pela colocação da personagem no limite inferior do plano, aliado ao movimento descendente que a câmara executa. Mauro baixa a cabeça. O sentimento de angústia está patente em todo o enquadramento.

Mas, como se trata uma pequena revolução, Mauro insurge-se e logo a seguir a tensão aumenta. A composição equilibrada e estática é substituída pelo movimento que as linhas circulares representam. O quadrado dá lugar a uma espiral. Em oposição ao movimento descendente observado anteriormente, Mauro ascende ao topo de um edifício.

Segundo João Salaviza¹⁶, “*O Arena é, aparentemente, a história de um tipo que quer recuperar uma nota de vinte euros e vingar-se de um miúdo, mas na verdade, todo aquele caminho é um caminho de libertação com ele próprio.*” Trata-se portanto de um percurso na periferia da cidade, de um espaço interior para o exterior, uma viagem de um corpo que se deseja libertar, ou melhor, “*uma espécie de catarse feita através de um corpo preso*”¹⁷. Essa liberdade vai-se construindo e desconstruindo em cada espaço. Em *Arena* vive-se desse movimento que está constantemente a ser feito entre o espaço urbano e a personagem que está na eminência de se libertar, mas simultaneamente essa experiência de liberdade é feita de uma forma fugaz e efémera, como se de algo frágil se tratasse.



08. Fotogramas, *Arena* [10'48; 12'57; 14'09]

16) Entrevista realizada pela própria ao realizador João Salaviza. Lisboa, 29 de Setembro de 2012.

17) *Ibid.*

A metáfora da espiral constrói uma espécie de suspensão na narrativa. O movimento circular coloca Mauro numa espécie de purificação que culmina com a fuga concedida ao Alemão em simultâneo com a sua própria libertação. O enquadramento coloca, pela primeira vez Mauro numa posição de superioridade relativamente ao espaço urbano que o rodeia, e num ato de exaltação a personagem urina sobre a cidade, entregando-se “à luz, como se fosse devorado por ela nesse final distópico de Arena”¹⁸.

Conclusão

Belarmino Fragoso, campeão nacional de pugilismo, mas também engraxador, humilde e marginal, surge em *Belarmino* desconstruído na cidade de Lisboa, sendo inevitável ao espectador seguir a sua deambulação pelos sucessivos espaços para a compreensão do mundo interior desta personagem. Em *Arena*, Mauro vive em prisão domiciliária, no Bairro da Flamenga, em Chelas. Cingida a quatro paredes, mas também condicionada à sua forma de ver o mundo, esta personagem partilha com Belarmino uma espécie de angústia claustrofóbica. Entre *Belarmino* e *Arena* está a distância de quarenta e cinco anos capaz de imprimir uma ideia de rutura entre as duas personagens e as duas obras. João Salaviza explica:

(...) Porque até há uma correspondência entre aquele período e o que vivemos agora: um desencanto, um desgaste de modelos de vida e de modelos de política. (...) Há um legado muito forte, desse cinema dos anos 60, que impôs uma ideia de liberdade.¹⁹

Mas esta rutura é somente ilusória, na medida em que estas duas personagens são assombradas pelo mesmo medo de clausura, de aprisionamento ao espaço

18) Câmara, V. (2012, 9 de Março). João Salaviza, o menino dos ouros do cinema português. Ípsilon, p. 8.

19) Câmara, V. (2012, 9 de Março). João Salaviza, o menino dos ouros do cinema português. Ípsilon, p.11.

urbano, mas também o medo pela liberdade que lhes é efémera. Belarmino e Mauro lutam contra a cidade que os aprisiona, mas também contra os seus fracassos. Trata-se, por isso, de um percurso que é feito pelos sucessivos espaços, uma viagem da *escuridão para a luz* à procura de uma possibilidade de fuga, mesmo que isso signifique um fugaz momento de evasão.

Por isso a suspensão da narrativa transversal a ambas as obras, mas também o simbolismo patente no elemento *grades* colocam o espetador na dúvida sobre a sua posição relativamente à personagem. Mas também relativamente à posição que a mesma ocupa em relação ao espaço urbano. Por isso fica a dúvida: de que lado do gradeamento está colocada a personagem? As grades funcionam como um elemento de aprisionamento ou de proteção relativamente ao mundo que rodeia a personagem?

Referências bibliográficas

Andrade, J.N. de (Coord.) (1996). *Fernando Lopes Por Cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Areal, L. (2008). “O que há de Novo no Cinema”. Em: Calvet, L.A., *Um País Imaginado: Ficções do real no cinema português*, Volume I, (pp. 367-450). Lisboa: Edições 70.

Aumont, J. & Marie, M. (2004). *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Aumont, J. & Marie, M. (2008). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.

Baptista, T. (2004). *Na minha cidade não acontece nada: Lisboa no cinema (anos 20 – cinema novo)*. Lisboa: Comunicação integrada no Encontro Internacional “Os Itinerários dos Indivíduos e dos grupos nos espaços urbanos”, 26 de Novembro de 2004, Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa do ISCTE.

- Benjamin, W. (1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In Benjamin, W., *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, (pp. 71- 113). Lisboa: Relógio de Água.
- Câmara, V. (2012, 9 de Março). “João Salaviza, o menino dos ouros do cinema português”. *Ípsilon*, pp. 8 - 11
- Carroll, N. (2010). Arte e Representação. In Carroll, N., *Filosofia da Arte* (pp.31-71). Lisboa: Texto & Grafia.
- Coutinho, A. (1996, 2 de Junho). “Fernando Lopes (Entrevista a Fernando Lopes)”. Em: Moutinho, A. (Coord.), *Os Bons da Fita: Depoimentos inéditos de realizadores portugueses*, (pp. 39 – 46). Faro: Cineclube de Faro/Inatel.
- Freud, S. (2008). *O Mal-Estar na Civilização*. Lisboa: Relógio D’ Água
- Grilo, J.M. (2006). “Um Cinema de Autores (1960-1990)”. Em: Grilo, J.M., *O Cinema da Não-Ilusão: Histórias para o cinema português*, (pp.17 - 29). Lisboa: Livros Horizonte.
- Lefebvre, H. (1983). *La Presencia y la Ausência: Contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lynch, K. (1960). *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70.
- Mela, A. (1999). *A Sociologia das Cidades*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Monteiro, P.F. (2001). “Uma margem no centro: a arte e o poder do ‘novo cinema’”. Em: Torgal, L.R. (Org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar* (pp.306 - 338). Lisboa: Círculo dos Leitores.

Queiroga, J. (Realizador). (1998). *História do Cinema Português: 1960-1974* [Filme-Vídeo]. Lisboa: A Acetato Produção de Filmes.

Ribeiro, A. P. (2004). *Abrigos: Condições das cidades e energia da cultura*. Lisboa: Cotovia.

Sales, M. (2010). *Em Busca de Um Novo Cinema Português*. Covilhã: Livros LabCom.

Silvano, F. (2010). *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Webgrafia

Ante - Cinema (2012, 8 de Março). Entrevista a João Salaviza. *Ante Cinema*. Consultado em 31 de Agosto de 2012: <http://www.ante-cinema.com/exclusivo-entrevista-a-joao-salaviza-gosto-de-correr-o-risco-do-real/>

Ferreira, F. (2009, 28 de Maio). João Salaviza: “Ainda não ‘aterrei’...”. *Expresso*. Consultado em 31 de Agosto, 2012: <http://expresso.sapo.pt/joao-salaviza-ainda-nao-aterrei=f517449>

Rua de Baixo (2009, Maio). Ivo M. Ferreira & João Salaviza (Depoimento a Alexandra Vieira). Consultado em 31 de Agosto, 2012: <http://www.ruadebaixo.com/ivo-m-ferreira-joao-salaviza.html>

Rua de Baixo (2012, Julho). João Salaviza, a personagem principal dos seus filmes (Depoimento a Ana Duarte). Consultado em 31 de Agosto, 2012: <http://www.ruadebaixo.com/joao-salaviza.html>

┌

|

└

—

—

└

|

┌

Contribuições do documentário para a (re)construção da memória sócio-histórica

Uma análise de filmes produzidos em Portugal entre
2007 e 2011

Isabel Macedo¹ e Rosa Cabecinhas²

Resumo: O filme constitui um espaço onde as experiências passadas podem ser transmitidas e partilhadas. Neste processo, e no que se refere aos documentários autobiográficos em particular, a memória assume um papel preponderante. (Re)construídas em contexto social, as memórias sobre eventos específicos, como é o caso do período (pós)colonial, são destacadas, partilhadas e negociadas no contexto audiovisual atual. Exemplo disso são os documentários analisados neste trabalho. Os filmes *Adeus, Até Amanhã* (2007) de António Escudeiro e *Dundo, memória colonial* (2009) de Diana Andringa, permitem-nos refletir sobre o papel das narrativas autobiográficas, em filme, na (re) construção da memória histórica.

Analisamos também a produção cinematográfica portuguesa entre 2007 e 2011, procurando refletir sobre as principais temáticas abordadas nos documentários produzidos em Portugal, bem como sobre o modo como os processos migratórios atuais influenciam os modos de fazer cinema, quer a nível europeu, quer a nível nacional.

Palavras-Chave: Memórias pós-coloniais; cinema português; identidade; narrativas.

1) Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho. Artigo desenvolvido no âmbito de bolsa de doutoramento atribuída pela FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/75765/2011) e com o apoio do projeto de investigação “Narrativas identitárias e memória social” (PTDC/CCI-COM/105100/2008).

2) Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho.

Introdução

Neste artigo, procuramos refletir sobre os conceitos de memória social e memória autobiográfica, mobilizando para isso os trabalhos de Maurice Halbwachs (1925, 1950), autor incontornável nos estudos sobre a memória. Discutimos também o papel dos *media* na (re)construção da memória social. Analisamos, com base nos dados recolhidos, que cinema foi produzido em Portugal no período compreendido entre 2007 e 2011, procurando enquadrá-lo num contexto mais amplo, o domínio audiovisual europeu.

A nível metodológico, optamos pela análise temática, por ser nosso objetivo compreender quais os temas centrais abordados nos filmes em estudo. Apresentamos ainda uma breve biografia dos realizadores, bem como a sinopse dos filmes analisados.

Os dados examinados relativos ao cinema produzido em Portugal no período de 2007 a 2011, indicam que o documentário tem vindo a assumir uma importância considerável no panorama cinematográfico nacional. Por este facto, selecionamos dois documentários produzidos neste intervalo de tempo, que discutem fundamentalmente memórias do passado e experiências vividas em Angola. Os realizadores, cujo trabalho é objeto de estudo neste artigo, são pessoas que se viram forçadas a abandonar o país, onde nasceram e cresceram, e a viver em Portugal. Ambos regressaram a Angola passadas várias décadas, quer para reverem os espaços do passado, quer para se confrontarem com as suas memórias. As memórias (re)construídas e partilhadas em contexto audiovisual permitiram a reflexão e a interpretação do passado e das experiências vividas, por parte dos autores dos filmes, resultando numa espécie de reconciliação com o passado.

1. Memória social e memória autobiográfica

Observamos, nos últimos anos, um crescente interesse pela obra de Maurice Halbwachs, sociólogo francês, discípulo de Durkheim, que escreveu os seus principais trabalhos entre as décadas de 20 e 40. Halbwachs procurava entender

a formação da consciência social, tendo aprofundado o estudo da memória, principalmente em duas grandes obras: *Os quadros sociais da memória* (1925) e *A memória coletiva* (1950). Dado que é nosso objetivo analisar documentários autobiográficos, em que a memória assume um papel central, o seu trabalho revela-se de extrema importância para a nossa reflexão.

Uma ideia que parece ser transversal à obra de Maurice Halbwachs consiste na aceção de que a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, dado que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. O autor distingue duas memórias: a memória pessoal e a memória social, ou como o autor refere, “memória autobiográfica e memória histórica” (Halbwachs, 1950/1990: 55). Na sua opinião, a primeira apoia-se na segunda, pois a história de nossa vida faz parte da história geral. Mas a segunda seria mais ampla do que a primeira. Ao referir-se à memória histórica, Halbwachs (1950/1990: 55) acrescenta que esta “não representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória da nossa vida nos apresentaria um quadro mais contínuo e mais denso”. Defendendo esta perspectiva, o autor salienta ainda que os quadros coletivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, mas “representam correntes de pensamento e de experiência onde reencontramos o nosso passado porque este foi atravessado por isso tudo” (Halbwachs, 1950/1990: 66).

Na conceção do autor, além das imagens e dos livros, o passado deixou muitos traços, visíveis algumas vezes, e que se percebem também na expressão dos rostos, no aspeto dos lugares e mesmo no modo de pensar e de sentir, inconscientemente conversados e reproduzidos. Neste sentido, “é esse passado vivido, bem mais do que o passado apreendido pela história escrita, sobre o qual poderá mais tarde apoiar-se a nossa memória”. O autor defende que a história vivida “tem tudo o que é preciso para constituir um quadro vivo e natural em que um pensamento pode apoiar-se, para conservar e reencontrar a imagem de seu passado” (Halbwachs, 1950/1990: 71).

Com efeito, uma lembrança é em grande medida uma reconstrução do passado, com a ajuda de dados emprestados do presente. Assim, de cada período da nossa vida, guardamos algumas lembranças, reproduzidas em contexto social,

e “através das quais se perpetua, como que por efeito de uma filiação contínua, o sentimento da nossa identidade” (Hallbwachs, 1925/1994: 89).

É interessante constatar que para o autor, uma reconstituição do passado só pode ser uma aproximação. Mesmo que dispunhamos de um grande número de testemunhos escritos ou orais, teríamos que evocar o mesmo tempo e todas as influências que se exerceram sobre nós.

É porque a sociedade obriga os homens de tempos a tempos, não somente a reproduzir em pensamento os acontecimentos anteriores de sua vida, mas também a retocá-los, a subtraí-los, a completá-los, de modo a que convencidos no entanto que as nossas lembranças são exatas, nós as comunicamos enquanto evidência que a realidade não possui. (Hallbwachs, 1925/1994: 113)

Na opinião do autor, nós falamos das nossas lembranças antes de as evocar. De facto, a linguagem tem um papel preponderante na reconstrução do nosso passado. Mas como é que localizamos as nossas lembranças? De acordo com Hallbwachs (1925/1994), com a ajuda dos pontos de referência que trazemos sempre connosco, porque basta olharmos à nossa volta, pensarmos nos outros, e situarmo-nos no quadro social, para as reencontrar.

No seu trabalho “*Remembering and reminiscing: How individual lives are constructed in family narratives*”, Fivush (2008) salienta este carácter social da memória. Segundo esta perspetiva, a memória em geral, e a memória autobiográfica em particular, são construídas em interações sociais em que eventos específicos, e interpretações particulares de eventos, são destacadas, compartilhadas, negociadas e contestadas, levando à fluidez de representações dinâmicas relativas aos eventos das nossas vidas, que contribuem para definirmo-nos a nós próprios, aos outros e ao mundo. É através da linguagem que a memória autobiográfica se expressa e se organizam os vários componentes sensoriais de uma memória pessoal.

As histórias que contamos sobre as nossas vidas definem quem somos enquanto indivíduos, dentro de determinadas famílias, culturas e períodos históricos. Para Fivush (2008) há dois períodos críticos do desenvolvimento: os

anos pré-escolares, quando a autobiografia começa a emergir, e a adolescência, quando as memórias autobiográficas começam a aglomerar-se numa narrativa de vida global em que nos definimos, definimos os outros e os nossos valores. Na adolescência, vemos o início de uma narrativa de vida que liga os eventos ao longo do tempo e coloca o eu em relação ao outro, incorporando um conjunto de histórias interligadas. Para o autor, importa colocar a própria história de vida no contexto da história familiar, que fornece uma estrutura para compreender-se a si mesmo como membro de uma família que se estende para além do seu nascimento. A própria história está embutida nas histórias de outros, no passado e no presente.

Na opinião de Licata, Klein & Gély (2007), a narrativa é apenas o primeiro nível de um todo que vai do mais concreto, a narrativa, ao mais abstrato, a reconstrução, passando por níveis intermediários, a interpretação e a argumentação. A evolução do discurso sobre o passado envolve um processo de distanciamento gradual em relação ao evento em questão (ex: abandono forçado da terra onde nasceu e cresceu). Exige também o olhar crítico face à nossa própria perspectiva e a inclusão progressiva do outro e da perspectiva do outro neste processo. Isto não implica que os grupos tenham de abandonar as suas identidades sociais e de aderir indiscriminadamente à versão homogeneizadora da história. Mas requer a coexistência de uma pluralidade de memórias, eventualmente contraditórias, implica ainda que o outro seja reconhecido como interlocutor potencial.

Esta reflexão revela-se ainda mais significativa quando estudamos as memórias de conflitos passados, como a guerra colonial, que podem constituir um obstáculo ao diálogo entre grupos, comprometendo a suas relações futuras. A boa gestão das memórias coletivas – muitas vezes plurais e contraditórias – constitui um elemento crucial para o “sucesso dos processos de reconciliação e para a possibilidade de um efetivo diálogo com o ‘outro’” (Cabecinhas & Nhaga, 2008: 109). De facto, as memórias coletivas podem ter um papel importante na formação das relações que se estabelecem atualmente entre ex-colonizadores e ex-colonizados, bem como na formação e reconstrução das representações sociais da diáspora portuguesa que vive nos países da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Oficial Portuguesa) e da diáspora africana de língua oficial portuguesa que vive em Portugal.

2. Memória social e os *media*: o caso do documentário autobiográfico

Nos *media*, a seleção do que se entende ter marcado o passado e o presente constitui “um mecanismo de apropriação, construção e transmissão de uma memória coletiva que intervém na nossa relação com os acontecimentos e na nossa apropriação do passado e da história” (Babo-Lança, 2010: 59). Neste sentido, revela-se de extrema importância considerar o modo como os *media* veiculam determinadas representações sobre o passado e como influenciam a formação de entendimentos e comportamentos contemporâneos.

Em Portugal, após a instauração do regime democrático em 1974, verificou-se um *boom* de filmes documentários, gerado pela “necessidade de documentar o real em transformação” (Areal, 2011: 19). Já nos anos 90, o aumento do número de filmes de ficção “acompanha-se de consequente diversificação de temas e de géneros e é correlativo de um decréscimo acentuado de documentários” (Areal, 2011: 20).

De facto, segundo Penafria (2009: 4), em Portugal, o cinema tem sido, essencialmente, estudado a partir do filme de ficção de longa-metragem, sendo a face mais visível da realização, produção, distribuição e exibição cinematográficas. Para esta autora, o documentário é uma das faces menos visíveis do cinema ocupando uma posição “tanto ambígua quanto polémica na história, teoria, estética e crítica do cinema”. Ambígua na medida em que se tem destacado em determinados momentos da história mundial ao cumprir, essencialmente, a função de “arma propagandística” ou de denúncia social. A autora acrescenta que nos restantes momentos, tem sido colocado “à retaguarda do cinema como um género menor suplantado pela criatividade (construção de personagens, cenários...) adstrita ao filme de ficção”.

Mais do que os filmes de ficção, em maior número no panorama cinematográfico nacional, o filme documentário pode constituir um documento histórico em si. De acordo com Rabinowitz (1993), o filme documentário estimula a audiência a participar na lembrança histórica pela apresentação de uma visão própria da realidade. Através de instrumentos cinematográficos, como a montagem, a *voz-off*, *takes* longos, o documentário provoca o público a novos

entendimentos sobre as diferenças e lutas económicas, políticas e culturais que podem emergir. Além disso, o documentário leva o público a pensar sobre o seu lugar nos significados dos filmes, bem como a sua responsabilidade para com o passado e as interpretações que fazemos do mesmo. Refletindo sobre o papel do documentário na preservação da memória histórica, a autora refere que Flaherty, manipulava a realidade de modo a criar e a transmitir uma determinada imagem dessa realidade. Considerados os pais do filme documentário, os irmãos Lumière já praticavam uma espécie de cinema direto, antes da sua prática institucionalizada. Estes enviavam, já na década de 1890, equipas através dos continentes para documentar e exibir as suas invenções, filmando o quotidiano das pessoas comuns. A cinematografia dos irmãos Lumière representa um momento importante na articulação entre imagem e experiência (Rabinowitz, 1993).

Por se tratar de um género cinematográfico que procura uma maior aproximação à realidade, apesar de o trespassar inúmeros processos que colocam em questão esta ideia, a verdade é que o ponto de partida para a produção de filmes documentários, nomeadamente autobiográficos, é a realidade, histórias verídicas, situações reais. Neste sentido, torna-se pertinente estudar as narrativas filmicas de pessoas com percurso migratório, procurando perceber que representações do passado e das suas experiências são veiculadas.

3. O contexto audiovisual europeu e o cinema produzido em Portugal (2007-2011)

Elsaesser (2008) considera que, nos últimos 30 anos, talvez como consequência da queda dos cinemas nacionais, tem-se vindo a discutir o cinema europeu e os *media* em termos de identidade cultural, levantando o véu sobre as inúmeras lutas em torno das questões da representação, em termos de etnicidade, género e religião. Na opinião do autor, não há ninguém na Europa que não tenha vivido processos de diáspora ou deslocação, em relação a algum marcador de diferença: étnico, regional, religioso, linguístico, etc. O autor refere vários locais da Europa, onde a ideia de uma tábua rasa, de limpeza, da pureza e da exclusão levou a e

continua a originar conflitos sangrentos (Bósnia, Kosovo, Irlanda do Norte, País Basco). Com efeito, o continente europeu foi, historicamente, atravessado por muitos e distintos conflitos étnicos. Neste sentido, para Elsaesser (2008: 15), nós tendemos a esquecer o quão recentes são os estados-nação da Europa, e como muitos deles são o resultado de agrupamentos, à força, ou seja, uma espécie de “colcha de retalhos” de tribos, de clãs, cultural e linguisticamente distintos.

Contudo, o domínio audiovisual europeu parece ter encontrado novas oportunidades e desafios devido ao processo de globalização política, cultural e económica e à migração internacional. Estes processos alteraram a produção, distribuição e exibição dos *media* (Christensen & Erdogan, 2008). Os autores consideram que existe um esforço da União Europeia no sentido da criação de uma identidade supranacional, através dos *media*.

Na opinião de Christensen & Erdogan (2008), o cinema europeu foi com frequência descrito e compreendido como a antítese do cinema americano: os *blockbusters* americanos contra o cinema nacional europeu. Para os autores, de facto, o cinema americano, tornou-se global ao longo do século passado e, a nível comercial, continua a ter um impacto superior ao do cinema europeu. No entanto, o cinema europeu está em ascensão e dicotomias simplistas não permitem capturar as particularidades e complexidades inerentes à esfera audiovisual. Os autores consideram que o filme de arte europeu está vivo e demonstra mais diversidade do que nunca, com novos realizadores emergentes, originários de comunidades de imigrantes europeus e de fronteiras distantes da Europa, que trazem consigo novos modos de olhar o mundo e os outros, distintos daqueles que caracterizam os modos tradicionais de cinema europeu.

No que diz respeito a Portugal, Baptista (2010: 13) refere que depois da independência das colónias portuguesas em África, Portugal foi forçado a reinventar-se como uma nação europeia. Com a europeização da indústria cinematográfica, o cinema português passou por algumas transformações, tendo o modelo artesanal sofrido a influência dos modos de fazer europeus e das suas práticas de financiamento e de produção de filmes (Lemière, 2006). O processo de europeização da indústria cinematográfica permitiu o acesso a programas de financiamento, o que se reflete no aumento da produção fílmica em Portugal. Entre 2004 e 2010, foram produzidos 83 documentários (curtas e

longas-metragens) com o apoio do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). Só no ano de 2010 estrearam em Portugal 30 filmes nacionais, dos quais 76,7% longas-metragens de ficção, sendo de realçar a estreia de 9 documentários, 30% do total (ICA, Anuário Estatístico 2010).

O cinema produzido em Portugal está profundamente relacionado com o contexto histórico, político e social vivenciado ao longo das últimas décadas. Enquanto nas décadas de 70 a 80 o cinema português parece discutir essencialmente a questão nacional, espelhando o imaginário do que era ser português nas produções audiovisuais (eg. *Trás-os-Montes*, 1976, António Reis e Margarida Cardoso; *Um Adeus Português*, 1985, João Botelho), a partir da década de 90 observamos algumas mudanças, multiplicando-se o número de filmes que começam a discutir as questões da pobreza, da imigração, do passado colonial, entre outras (e.g. *No Quarto da Vanda*, 1999, Pedro Costa; *As Duas Faces da Guerra*, 2007, Diana Andringa e Flora Gomes; *América*, 2010, João Nuno Pinto; *Tabu*, 2011, Miguel Gomes). Nesta fase, os personagens surgem como indivíduos e não tanto como cidadãos portugueses, como acontecia nas décadas anteriores, envolvendo franjas da população que até aqui estavam ausentes dos filmes produzidos em Portugal (Baptista, 2010).

De acordo com dados recolhidos pelo ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual, em 2010 as salas de cinema em Portugal registaram uma afluência de 16,6 milhões de espectadores, o que representa um crescimento de 5,4% face a 2009 e constitui o valor mais alto desde 2005. Mas quantos destes espectadores foram ao cinema para verem filmes portugueses? De acordo com o relatório *Cinema nos múltiplos ecrãs* (2010), 12,2% dos inquiridos assistiram a filmes de produção nacional nos últimos 12 meses, nas diferentes plataformas (televisão, cinema, dvd, etc). Por plataforma de visionamento, é na televisão que os portugueses veem mais filmes de produção nacional. Apenas 3,2% dos respondentes se deslocaram às salas de cinema para assistir a filmes portugueses.³ Num estudo sobre perceções e expectativas das audiências cinematográficas

3) No que se refere à de bilheteira, em 2010 esta foi de 82,2 milhões de euros, o que representa um crescimento de 11,3% em relação ao ano anterior e o valor mais elevado desde 2004, ano em que o ICA iniciou a recolha de dados das salas através do sistema de controlo informatizado de bilheteiras. Analisando os rácios de espectadores e receitas, 2008 foi o ano com o maior número

portuguesas desenvolvido por Damásio (2007), o autor constata que os fatores que influenciam a decisão de ver um filme português são: o enredo, o elenco e a promoção. Em relação ao enredo, os resultados mostram que as audiências não querem ver as suas próprias vidas e realidades quotidianas retratadas. Além disso, referem que precisam de saber bastante sobre o elenco e sobre o filme para decidirem vê-lo. Daí que uma das razões para a baixa percentagem de pessoas que veem filmes portugueses poderá estar relacionada com o carácter marcadamente de autor dos filmes produzidos em Portugal e o facto de continuarem a retratar a realidade nacional.

Como podemos observar pelo gráfico n.º 1, o número de filmes produzidos em Portugal tem vindo a aumentar, salientando-se o cinema de não-ficção que tem revelado uma evolução significativa, aproximando-se, no que se refere à quantidade de filmes produzidos, do cinema de ficção. As razões subjacentes a esta evolução da produção de cinema de não-ficção em Portugal merecerão uma reflexão aprofundada ao longo do nosso processo de investigação. Contudo, avançamos que poderá ter como justificação o facto dos sistemas de financiamento e das políticas europeias privilegiarem um tipo particular de cinema.

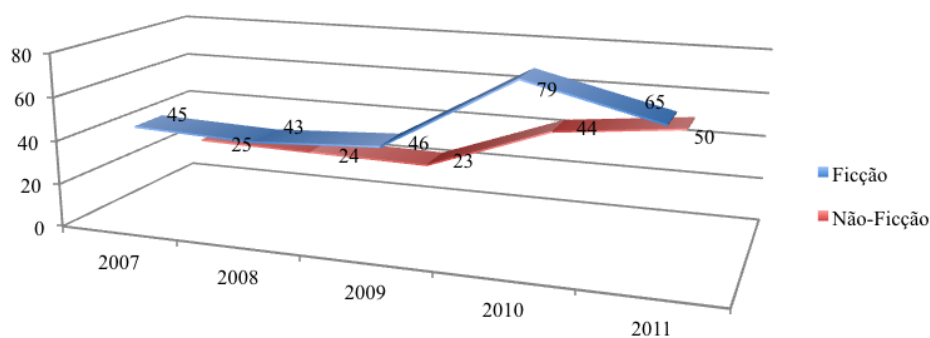


Gráfico n.º 1 - Obras cinematográficas produzidas em Portugal
(dados fornecidos pelo ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual)

de espectadores por filme estreado. A variação entre 2004 e 2010 é positiva, ainda que com irregularidades, registando-se em 2009 os piores resultados (Cf. Relatório “Cinema nos Múltiplos Ecrãs”, 2010).

4. Metodologia

Com o objetivo de realizarmos um levantamento das temáticas abordadas nos documentários produzidos em Portugal entre 2007 e 2011, procedemos à análise temática das sinopses dos 166 documentários distribuídos neste período de tempo. Além disso, e partindo da importância atribuída aos documentários de memórias autobiográficas enquanto instrumentos que permitem a reflexão e (des)construção de ideias pré-formadas sobre os acontecimentos do passado, propusemo-nos analisar dois dos documentários produzidos neste período de tempo: *Adeus, Até Amanhã* de António Escudeiro e *Dundo, Memória Colonial*, da realizadora Diana Adringa.

Em relação ao método selecionado, a análise temática (Braun & Clarke, 2006) permitiu localizar os temas predominantes na narrativa, ou seja, os temas que são capazes de representar todo o conjunto de dados, formando uma espécie de mapa temático dos documentários. Embora se trate de um método flexível, foi necessário seguir um conjunto de procedimentos que permitiram sintetizar os temas centrais discutidos: familiarização com os dados e recolha das informações verbais; definição de codificações iniciais de acordo com os principais temas discutidos; revisão constante das codificações e reflexão sobre os temas centrais.

5. Temas abordados nos documentários produzidos em Portugal entre 2007 e 2011

Como podemos constatar pela análise do gráfico nº 2, os temas abordados nos documentários produzidos entre 2007 e 2011 prendem-se maioritariamente com as áreas das *Artes e Artistas* (pintura, escultura, teatro, cinema, literatura...). Efetivamente, as artes e os artistas são o tema de grande parte dos filmes produzidos (39 filmes). A título de exemplo, sobre a categoria *Artes*, o filme *Trabalho de Ator* (2011) de João Canijo e *Significado – A música portuguesa se gostasse dela própria* (2011) de Tiago Pereira, integram esta categoria. Entre os artistas retratados em filme encontramos: *Fernando Lopes: Provavelmente*

(2009) de João Lopes; *António Sena: A mão esquiva* (2010) de Jorge Silva Melo e *Em Trânsito – José Pedro Croft* (2011) de Solveig Norlund.

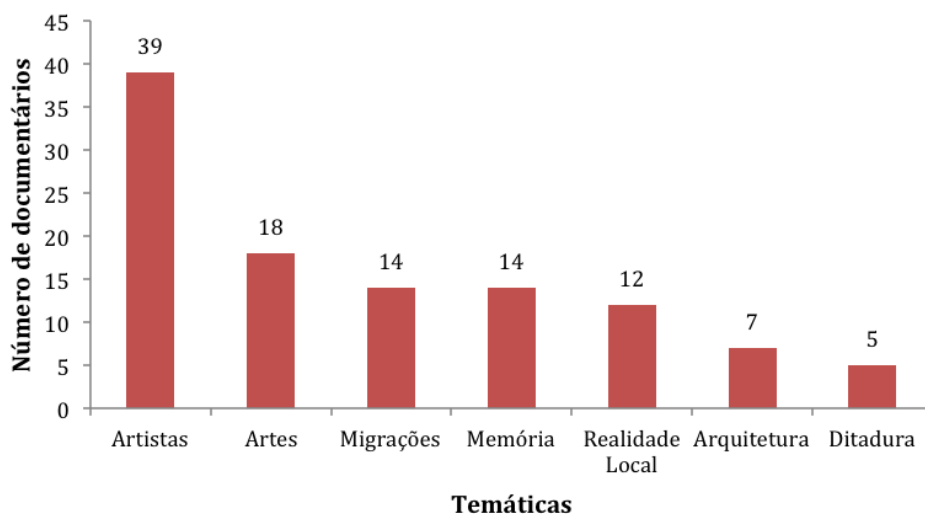


Gráfico n.º 2 - Temáticas predominantes nos documentários produzidos entre 2007 e 2011 em Portugal (em 70% da amostra – 166 documentários)

As questões das migrações, das realidades locais, das memórias (autobiográficas) e do passado recente também estão muito presentes nos filmes produzidos em Portugal nesta fase.

De seguida, analisamos dois filmes que integramos na categoria temática *Memória*. Trata-se de documentários que focam memórias autobiográficas sobre o passado colonial e o regresso forçado a Portugal de dois realizadores: *Adeus, até Amanhã* (2007), de António Escudeiro e *Dundo, Memória Colonial* (2009), de Diana Andringa.

6. Análise dos documentários

6.1 *Adeus, Até Amanhã*, António Escudeiro (2007)⁴

Partindo dos conceitos de memória social e memória autobiográfica, passando pela reflexão sobre o cinema produzido em Portugal e os principais temas abordados, importa nesta fase discutir o modo como os dois documentários autobiográficos enfatizam diferentes memórias sobre o passado. De facto, as nossas visões sobre a história são construídas com base em diversas fontes. Não apenas a partir das narrativas dos livros de história, mas também a partir de fotografias, de romances históricos, livros de banda desenhada, filmes, Internet, etc.. A partir destes e de outros elementos, construímos e reconstruímos padrões de entendimento que explicam a origem e a natureza do mundo em que vivemos e o nosso lugar no mesmo (Morris-Suzuki, 2005). Os documentários analisados de seguida revelam o modo como dois realizadores criam sentido face ao passado, através do processo de interpretação e identificação com determinadas recordações. Constituem ainda instrumentos que podem permitir que refaçamos

4) *Biografia do Realizador*: António Escudeiro nasceu a 2 de julho de 1933, em Lobito, Angola. Foi forçado a regressar a Portugal em 1975, com 42 anos, devido à guerra civil angolana, que durou até 2002. Passadas três décadas do seu regresso a Portugal, voltou a Angola para filmar o documentário analisado. É diretor de fotografia e realizador. Possui cerca de 45 trabalhos como diretor de fotografia, com 35 anos dedicados ao Cinema: curtas-metragens, longas-metragens, documentários e ficção – além de cerca de 250 filmes publicitários. Paulo Rocha, António de Macedo, José Fonseca e Costa, José Manuel Lopes, Vicente Jorge Silva e Fernando Lopes são alguns dos realizadores com quem trabalhou ao longo da sua carreira. Nos últimos anos tem-se dedicado à realização e produção de documentários, área onde refere sentir mais liberdade. Os filmes mais recentes da autoria do realizador são: *Velocidade de Sedimentação* (2008); *Ver, Ouvir Macau* (2001), documentário; *As Dioptrias de Elisa* (2002), para televisão; *Eu Vi a Luz Num País Perdido* (1999), para televisão; *Nós Separados* (1999), documentário; *Para Josefa* (1991), para televisão e *Adeus, Até Amanhã* (2007).

Sinopse do filme: António Escudeiro, nasceu, cresceu e trabalhou em Angola, até ao dia em que se viu forçado a regressar a Portugal em 1975, devido à Guerra Civil, que teve lugar entre 1975 e 2002. O regresso a Angola só se tornou realidade 32 anos depois, *Adeus, até Amanhã* é o documentário deste regresso onde se cruzam e confrontam dois universos visuais: as memórias do realizador e a Angola de hoje. Como o autor refere no início do filme: “A 15 de setembro de 1975 fui forçado a deixar Angola. 32 anos depois regresso. Deste regresso e de outros ficou este olhar”. Um olhar pelas cidades e locais que marcaram o seu percurso em Angola.

as nossas interpretações face ao passado colonial, durante muitos anos assunto tabu em Portugal.

Quer Diana Andringa, quer António Escudeiro foram forçados a abandonar Angola, local onde nasceram e viveram por diferentes períodos de tempo. Ao contrário de Diana Andringa, para quem as memórias da nossa presença a marcam mais do que a ausência dos espaços da sua infância, que sabia terem desaparecido, para António Escudeiro são os espaços e os edifícios da sua infância que caracterizam a sua narrativa no filme *Adeus, até Amanhã*. Com efeito, Halbwachs (1950/1990) afirma que o espaço é uma realidade que dura. Neste sentido, para recuperar o nosso passado, como fizeram os realizadores, precisamos de ver o meio que nos cerca/cercou e onde a memória se conserva. Para o autor, o “nosso espaço” é aquele por onde passamos e que fixa as nossas construções do passado para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças. Esta relação entre espaço e memória está muito presente nas narrativas fílmicas de Diana Andringa e de António Escudeiro.

Esta rua, a casa que não está lá era o meu mundo. Vivi aqui a minha infância, com as minhas irmãs, o meu pai e a minha mãe.

A garagem, o ringue de patinagem, o campo de ténis, são imagens de uma inexplicável sobrevivência a pedirem um olhar à magia da sua intemporalidade.

Na fronteira do inacreditável revejo o Lobito Sport Clube. A memória deixa de ser memória e traz para hoje as festas de Carnaval, as tardes dançantes, os bailes à noite e o cinema, às terças e sábados, aqui vi os primeiros filmes da minha vida. (excertos do documentário)

Sobre a relação entre espaço e memória coletiva, Halbwachs (1950/1990) apresenta a noção de espaço para além da sua compreensão geográfica. O próprio espaço é um lugar de produção da memória pela simbologia que o envolve. O espaço não é apenas lugar da memória enquanto experiência do passado, o espaço expressa a própria dinâmica do grupo que muda com o tempo. Realmente, os edifícios que o realizador apresenta no filme, marcados pelas balas, resultado da

Guerra Civil Angolana, revelam mudanças nos espaços e na própria sociedade angolana.

É interessante vermos que os espaços que o realizador visita suscitam o reviver de memórias antigas, como quando se refere aos Caminhos de Ferro de Benguela, estrutura que marcou a sua infância e o percurso profissional do pai.

Finalmente, o Caminho de Ferro de Benguela, o centro de tudo. Miúdo, brincava aos comboios, vendo-os partir e chegar. O meu pai chegou a Angola para trabalhar no troço final da linha que de Lobito a Luau se estendia por 1357 Km. A Guerra Civil parou o comboio durante 30 anos. Hoje vai de Lobito ao Cubal e de Huambo a Calenga, amanhã será Luau. Tendo chegado a diretor, deixou nos Caminhos de Ferro 40 anos da sua vida. (excerto do documentário)

Embora a narrativa do autor seja muito descritiva, não sendo explorado o lado emocional relacionado com os espaços que visita, quando se refere ao cinema de Ruacaná, é visível a sua comoção, bem como quando indaga sobre os espaços de uma casa que fora dele em tempos.

Na rua principal, o Ruacaná, cinema de todos os filmes é a ruína magoada daquela cidade que espera novos destinos.

Vinda de tempos incontáveis, surge a casa de Huambo. De quem são estes quartos que foram nossos? Quem é esta criança que me olha e a que na árvore, como nós, agora apanha goiabas? Quem está nesta varanda? Quanta chuva, quantas trovoadas, quantos raios se abateram sobre esta casa, velha de 90 anos? Que encontros são estes? (excertos do documentário)

Com efeito, são retratados os espaços com os quais António Escudeiro se relacionou, não sendo visíveis momentos em que as pessoas sejam centrais na sua narrativa. É referido apenas um episódio ao longo do filme que nos direciona para o sentimento de pertença. Um indivíduo procurou António Escudeiro nas filmagens do filme para lhe dizer que conheceu o seu pai e que este era um “engenheiro bom”, referindo ainda: “Quero ver este senhor, este senhor é nosso”.

Face a esta afirmação, o autor menciona: “nestas palavras únicas, encontrei uma das razões, talvez a mais forte para estar agora aqui” (excerto do documentário). De facto, é justamente por esta relação afetiva, ou de significação face aos contextos/factos/indivíduos que podemos entender a pluralidade das memórias coletivas face ao período colonial.

6.2 *Dundo, Memória Colonial*, Diana Andringa (2009)⁵

No caso do filme *Dundo, Memória Colonial*, este conta a história do regresso de Diana Andringa ao local onde nasceu e viveu até aos 11 anos, altura em que começa a emergir a autobiografia, período crítico de desenvolvimento, em que nos definimos e definimos os outros (Fivush, 2008). A realizadora regressa ao

5) *Biografia da Realizadora*: Diana Andringa nasceu em 1947, no Dundo, Angola. O seu pai exercia funções na Diamang, uma importante companhia que explorava minas de diamantes. A realizadora veio para Portugal em 1958, onde completou o ensino secundário e escolheu medicina para estudar na universidade. No entanto, as prisões de estudantes, algum contato com crianças hospitalizadas e as inundações de 1967, levaram-na a escolher jornalismo, em vez da medicina. Iniciou-se no jornalismo na década de 1960, ao colaborar com o Diário de Lisboa, onde se profissionalizou. Trabalhou como copy-writer numa agência de publicidade, uma experiência interrompida pela sua prisão pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE), em janeiro de 1970. Libertada em setembro de 1971, trabalhou em atividades de jornalismo e publicidade. Juntou-se à RTP - Rádio e Televisão Pública Portuguesa, em 1978, onde trabalhou durante 23 anos. Foi sub-diretora do Diário de Lisboa (1989/90), cronista do Diário de Notícias (1983/89) e do Público (1993/95). Possui pós-graduação em Jornalismo, pelo ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa (2000). Atualmente Diana Andringa é uma realizadora independente de documentários. Alguns de seus filmes mais recentes são: *Timor-Leste: O sonho do crocodilo* (2002); *Era Uma Vez Um Arrastão* (2005); *Este é o Nosso Sangue, a Nossa Vida* (2005); *Regresso ao País do Crocodilo* (2006); *As Duas Faces da Guerra*, com Flora Gomes (2007) e *Dundo, Memória Colonial* (2009). *Sinopse do Filme*: O filme começa com fotos de Diana Andringa, quando ela era uma criança, no Dundo. Enquanto mostra a sua certidão de nascimento, diz à filha que por ter nascido em Angola, ela era considerado uma “cidadã de segunda” em Portugal. Ela explica como as memórias da sua infância no Dundo a marcaram, as mesmas memórias que a levaram a lutar pela independência de Angola. No arquivo da cinemateca, Diana Andringa encontra filmes antigos sobre o Dundo, que mostram imagens de jogos de ténis e de outros momentos de entretenimento organizados pela Diamang, num clima de segregação racial. Estas imagens, incluídas no documentário de Diana Andringa, ilustram as políticas raciais da Companhia. No almoço anual dos ex-trabalhadores da Diamang, a realizadora recolhe algumas memórias sobre a Companhia. Contudo, como considerava estranhamente positivo o modo como as pessoas retratavam a Diamang, viajou para o Dundo com a sua filha, para confrontar as suas memórias.

Dundo com o objetivo de confrontar as suas memórias, perceber se eram reais ou construídas por si e se estava preparada para o reencontro com os espaços da sua memória, embora bastante alterados face ao que deixou para trás, há mais de 50 anos. Na sua opinião é importante registarmos estas memórias, para que daqui a 60 anos não estejam completamente apagados os traços da convivência que marcou, de um lado e do outro, os que viveram a colonização.

Tinham-me avisado do choque de ver em declive um local onde fui feliz. Mas a felicidade era a da infância, das pessoas e dos animais com os quais vivi. Depois de décadas sem poder voltar a casa, basta-me saber que as minhas recordações eram reais, e poder, enfim, partilhá-las. (Excerto do documentário)

Enfrentar as suas memórias e as marcas que o testemunho de experiências de racismo e segregação lhe deixaram foi um dos principais motivos para a realização do documentário *Dundo, Memória Colonial*. Para Diana Andringa, Dundo é a sua pátria e a primeira das suas memórias “Aqui fui feliz, como são todas as crianças felizes. Aqui aprendi, de criança ainda, o racismo e o colonialismo. Por muito tempo, Dundo ficou em mim como uma ferida oculta. Agora que enfrentei a minha memória, posso regressar” (excerto do documentário).

Os sentimentos de culpa coletiva têm a sua origem nos sentimentos que os membros do grupo experimentam quando aceitam que o seu próprio grupo é responsável por ações imorais contra outro grupo (Etxebarria et. al, 2005). Esta emoção está presente no discurso de Diana Andringa, que refere sentir mais pesar face às recordações dolorosas da presença no Dundo, do que da ausência dos espaços que conheceu em criança.

Lembro-me dos que diziam que não queriam voltar ao Dundo. Porque sabemos que nada pode ser como antes, que ninguém pode banhar-se duas vezes no mesmo rio. Também porque é difícil conviver com a nossa ausência nos lugares que cremos nossos. Mas a mim, pesam-me mais a recordações dolorosas da nossa presença. (Excerto do documentário)

A noção de *ambivalência* está também presente no discurso da realizadora, marcando a sua reflexão sobre a experiência de regresso ao Dundo. O conceito de ambivalência pode ser definido como o grau em que um objeto ou atitude é avaliado de forma positiva e negativamente, ao mesmo tempo (Thompson *et al.*, 1995). No trabalho *Collective memories of Portuguese Colonial Action in Africa*, Cabecinhas & Feijó (2010), observam também esta ambivalência relativamente às memórias da colonização, que podem originar emoções opostas no mesmo participante.

Ambivalência. A palavra que me persegue enquanto ando pelo Dundo reencontrando a paisagem da minha infância. Ambivalência nas palavras dos antigos empregados, desejando que os portugueses regressem, sem ignorar por isso a preversidade do sistema colonial. Ambivalência em mim mesma, entre o desgosto pela política da Diamang e o amor pela terra que se desenvolveu sob a sua direção. Entre o desgosto pelo que desapareceu entretanto e a consciência de que o seu desaparecimento era inevitável.
(Excerto do documentário)

Esta análise exploratória permitiu salientar que no filme *Dundo, Memória Colonial* estão muito presentes as experiências de infância da realizadora, nomeadamente no que se refere ao facto de ter testemunhado inúmeros episódios em que era evidente a segregação social e racial existente na altura. Por sua vez, no filme *Adeus, até Amanhã*, o realizador procurou reencontrar os espaços da sua infância, salientando o seu estado de abandono e destruição (“ruína magoada”). Com efeito, dependendo da faixa etária em que viveram processos migratórios, o olhar sobre a mesma realidade assume diferentes contornos, daí a necessidade de atendermos a essa multiplicidade de visões sobre as experiências do passado.

Este trabalho revela a importância de recolhermos e analisarmos as memórias de indivíduos que viveram no período colonial, experiências essas que, no que concerne aos realizadores, marcaram decisivamente as suas identidades.

Reflexões finais

Neste trabalho procuramos refletir sobre o conceito de memória, na conceção de Halbwachs (1925, 1950), discutindo o seu papel no contexto cinematográfico. Para melhor compreendermos esta articulação, procuramos desenhar um cenário geral do cinema português, nomeadamente, tentando perceber que temas têm sido abordados e por que razões. Com efeito, foi clara a presença de temáticas relacionadas com as artes e artistas ao longo do período de tempo em análise (2007 - 2011). No entanto, focamos a nossa atenção nos documentários que integramos na categoria *Memória e Migrações* (28 documentários), nossa área de investigação. Para uma reflexão mais profunda sobre as memórias em filme, mais especificamente, as memórias do passado colonial, selecionamos dois documentários autobiográficos integrados na categoria *Memória: Adeus, até Amanhã* (2007), de António Escudeiro e *Dundo, Memória Colonial* (2009), de Diana Andringa.

Na nossa opinião estes e outros documentários de memórias autobiográficas constituem instrumentos relevantes para a análise dos processos de (re) construção identitária de indivíduos que viveram experiências migratórias e que, quando partilhados com o público, poderão contribuir para a reformulação das representações que este tem sobre este período histórico.

De facto, os filmes não são consumidos em isolamento pelas pessoas. Hoje geram um conjunto de outras formas de representação histórica: livros sobre os filmes, críticas, revistas, documentários sobre o processo de produção dos filmes, *sites Web*, material educativo, entre outros. Neste sentido, o filme, tal como os documentários analisados, possuem certas propriedades inerentes: chamam o espectador para uma narrativa específica sobre o passado; movem-nos entre o riso e as lágrimas e deixam imagens particulares indelevelmente gravadas na nossa mente. Possuem ainda a capacidade de evocar em nós identificações intensas com determinadas experiências históricas, como com o passado colonial português.

Consideramos que poderão constituir ainda, quando integrados em programas de literacia escolar, instrumentos promotores da interculturalidade. Interculturalidade enquanto processo dinâmico e permanente de relação,

comunicação e aprendizagem entre culturas em condições de respeito, legitimidade mútua, simetria e igualdade. Mas também um processo que apela à transformação mútua a partir do encontro de diferentes povos (Walsh, 2001; Cunha & Cabecinhas, 2008).

Referências bibliográficas:

- Babo-Lança, I. (2010). “Os media, a memória e a história: Configuração mediática do acontecimento e construção da memória colectiva”. *Trajectos*, 17, pp. 53 - 60.
- Baptista, T. (2010). “Nationally correct: The invention of portuguese cinema”. *Portuguese Cultural Studies*, 3.
- Braun, V. & Clarke, V. (2006). “Using thematic analysis in psychology”. *Qualitative Research in Psychology*, 3, pp. 77 - 101.
- Cabecinhas, R. & Cunha, L. (2008). “Introdução. Da importância do diálogo ao desafio da interculturalidade”. Em: *Comunicação Intercultural: Perspectivas Dilemas e Desafios*, ed. Rosa Cabecinhas & Luís Cunha, pp. 7 - 12. Porto: Campo das Letras.
- Cabecinhas, R. & Nhaga, N. (2008). “Memórias coloniais e diálogos pós-coloniais: Guiné-Bissau e Portugal”. Em: *Comunicação Intercultural: Perspectivas Dilemas e Desafios*, ed. Rosa Cabecinhas & Luís Cunha, pp. 109 - 32. Porto: Campo das Letras.
- Cabecinhas, R., & Feijó, J. (2010). “Collective memories of Portuguese colonial action in Africa: Representations of the colonial past among Mozambicans and Portuguese youths”. *International Journal of Conflict and Violence*, 4(1), pp. 28 - 44.

- Chistensen, M. & Erdogan, N. (eds), (2008). *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Damásio, M. J. (2007). “Processos de recepção do cinema português entre os seus públicos locais”. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona “Os Media no Espaço Lusófono”*. Universidade do Minho: Grácio Editores.
- Elsaesser, T. (2008). “Real location, fantasy space, performative place: double occupancy and mutual interference in European cinema”. Em: Chistensen, M. & Erdogan, N. (eds.), *Shifting Landscapes: Film and Media in European Context*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Etxebarria, I., Conejero, S. & Oliveira, D. (2005). “11 de Marzo e a Culpa Coletiva”. *Revista de Psicología Social*, 2005, 20 (3), 315-330.
- Fivush, R. (2008). “Remembering and reminiscing: How individual lives are constructed in family narratives”. *Memory Studies*, 1.1: 49 - 58.
- Halbwachs, M. (1925/1994). *Les Cadres Sociaux de la Mémoire*. Paris: Éditions Albin Michel, S.A.
- Halbwachs, M. (1950/1990). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice.
- Lemière, J. (2006). “Um centro na margem: O caso do cinema português”. *Análise Social*, 180: 731 - 765.
- Licata, L., Klein, O. & Gély, R. (2007). Mémoire des conflits, conflits de mémoires: Une approche psychosociale et philosophique du rôle de la mémoire collective dans les processus de réconciliation intergroupe. *Social Science Information* 46 (4): 563 - 89.

Morin, E. (1997/1956). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

Morris-Suzuki, T. (2005). *The Past Within Us: Media, memory, history*. London: Verso.

Penafria, M. (2009). "O Paradigma do Documentário: António Campos, Cineasta". Em: *LivrosLabcom*. Online em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/40>.

Rabinowitz, P. (1993). "Wreckage upon Wreckage: History, Documentary and the Ruins of Memory". *History and Theory*, 32(2): 119 - 137.

Relatório *Cinema nos Múltiplos Ecrãs* (2010). Lisboa: Obercom.

Thompson, M. M., Zanna, M. P., & Griffin, D. W. (1995). "Let's not be indifferent about (attitudinal) ambivalence". Em: R. E. Petty & J. A. Krosnick (Eds.), *Attitude strength: Antecedents and consequences*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, pp. 361 - 386.

Walsh, C. (2001). *La Educación Intercultural en la Educación*. Peru: Ministerio de Educación.

Genealogias, filiações e afinidades no cinema português: Do Novo Cinema ao cinema português contemporâneo¹

Paulo Cunha²

Resumo: A generalidade das interpretações da história e estética do cinema português tem tentado construir, ao longo das décadas, uma visão unitária, consanguínea, hereditária e romântica. Em última análise, esta pretende apenas considerar um conjunto de obras que encaixam na ideia de cinema português – ideia esta que se tem instituído e que, fatalmente, ignora ou deprecia um *corpus* fílmico significativo também rodado em Portugal, concretizado por técnicos portugueses e falado em língua portuguesa. Conceitos estabelecidos, e institucionalizados, como “cinema novo” e “escola portuguesa” dão uma visão muito redutora e uniformizada do cinema português – que interessa hoje reavaliar e reconfigurar, à luz de novas investigações desenvolvidas de forma consistente nos últimos anos.

Palavras-chave: Novo Cinema português; cinema português contemporâneo; história do cinema português; escola portuguesa.

O objetivo desta apresentação será fazer algumas reflexões iniciais acerca duma provocação de Paulo Jorge Granja sobre a história do cinema português das últimas décadas prevista para o XIV Encontro Internacional da SOCINE mas que infelizmente não se concretizou (“*Ne Change Rien: do Novo Cinema português ao cinema português contemporâneo*”, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010). Da proposta desse historiador de cinema da

1) Nota dos editores: por decisão do seu autor, este texto não respeita o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

2) Centro de Estudos Interdisciplinares do Séc. XX da Universidade de Coimbra.

Universidade de Coimbra, despertou-me particular interesse que a ideia fosse “discutir o aparecimento do Novo Cinema Português, no início da década de 60, e a permanência de muitas das suas características estéticas no cinema português contemporâneo, relacionando-os com os modos de financiamento, a crítica e cultura cinematográfica internacional e os circuitos de promoção e exibição, nomeadamente os festivais internacionais de cinema.”

A minha proposta será tentar identificar alguns casos de realizadores da nova geração que foram influenciados por outras gerações do cinema português e procurar nos seus filmes e discursos um conjunto de referências comuns. A partir desses casos, tentarei explicar como algumas particularidades da história do cinema português das últimas décadas terão beneficiado ou promovido o estabelecimento de genealogias, filiações e afinidades no cinema português desde a década de 60 até à atualidade.

A apresentação começou com o visionamento dos seguintes excertos:

1. Fotogramas do filme *Aquele Querido Mês de Agosto*
(2009, Miguel Gomes)



2. Fotogramas do filme *A Caça* (1964, Manoel de Oliveira)



3. Fotogramas do filme *O Sangue* (1989, Pedro Costa)



4. Fotogramas do filme *Os Verdes Anos* (1964, Paulo Rocha)



5. Fotogramas do filme *Recordações da Casa Amarela* (1989, João César Monteiro)



6. Fotogramas do filme *Jaime* (1974, António Reis)



7. Fotogramas do filme *Recordações da Casa Amarela* (1989, João César Monteiro)



8. Fotogramas do filme *A Espada e a Rosa* (2010, João Nicolau)



Estes são apenas alguns exemplos das dezenas de sequências onde se consegue identificar um “grau de parentesco” entre diversos filmes portugueses de cronologias distantes. Na minha opinião, não restam quaisquer dúvidas que se tratam, na maioria, de citações cinematográficas em que os cineastas reconhecem a influência de outros filmes e outros autores no seu trabalho. De forma mais ou menos consciente ou visível, acredito que existem ausências e presenças – linhas temáticas, referências estéticas, métodos produtivos – que se vão reproduzindo ou replicando no cinema português de geração em geração.

A generalidade das interpretações da história e estética do cinema português tem tentado construir, ao longo das décadas, uma visão unitária, consanguínea, hereditária e romântica do próprio objeto cinema português. Em última análise, esta pretende apenas considerar um conjunto de obras que encaixam na ideia de cinema português – ideia esta que se tem instituído e que, fatalmente, ignora ou deprecia um *corpus* filmico significativo também rodado em Portugal, concretizado por técnicos portugueses e falados em língua portuguesa. Conceitos estabelecidos, e institucionalizados, como “cinema novo” e “escola portuguesa” dão uma visão muito redutora e uniformizada do cinema português – que interessa hoje reavaliar e reconfigurar, à luz de novas investigações desenvolvidas de forma consistente nos últimos anos.

No entanto, é evidente e inegável que, tal como acontece noutras cinematografias, existem realizadores no cinema português que influenciam ou inspiram colegas etariamente mais jovens da mesma nacionalidade. Aconteceu isso entre os realizadores que nos anos 30 e 40 fizeram as adaptações histórico-literárias, as comédias à portuguesa e o cinema de propaganda do Estado Novo e a “geração dos assistentes” que lhes sucederam ao longo dos anos 50 e 60. O mesmo não aconteceu entre essa “geração dos assistentes” e a que lhe sucedeu, a geração do Novo Cinema português. Mas foi esta a única, em toda a história do cinema português, que conseguiu estender a sua influência a mais que uma geração posterior.

Essa influência inédita da geração do Novo Cinema português sobre outras gerações deveu-se àquilo que Paulo Filipe Monteiro definiu como controlo da instituição “cinema”: “o chamado ‘novo cinema’ pôde, ainda antes do 25 de Abril, controlar todos ou quase todos os lugares da instituição ‘cinema’, tendo

assim nas mãos o poder de produzir, ensinar e criticar, apesar do seu alinhamento político à esquerda” (Monteiro, 2000: 306).

Pela primeira vez na história do cinema português, uma geração de cineastas conseguia controlar esses três lugares, usando-os para operar uma mudança estrutural na forma de produzir, ensinar e reconhecer o cinema português.

Produzir

Com a criação do Centro Português de Cinema (CPC), cooperativa privada de cineastas financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, a geração do Novo Cinema português conseguiu a independência financeira necessária para fazer filmes fora de qualquer constrangimento, comerciais ou ideológicos. Com financiamento garantido para produzir três a quatro longas-metragens e mais algumas curtas ou médias por ano, o CPC garantia desde logo uma independência do mercado cinematográfico porque não necessitava de qualquer retorno de bilheteira para recuperar o investimento na produção mas também uma independência do poder político, uma vez que a eventual proibição de exibição por parte da censura não traria nenhum contratempo financeiro. Foram esses os casos de *Fragmentos de um Filme Esmola – A Sagrada Família* (1972) de João César Monteiro ou *O Mal-Amado* (1974) de Fernando Matos Silva, filmes produzidos pelo CPC que não chegaram sequer a ter exibição comercial antes de 25 de Abril de 1974.

Ensinar

A primeira escola de cinema foi criada em 1972, resultado da reforma do Conservatório Nacional conduzida por Madalena Azeredo Perdigão a pedido do então Ministro da Educação Nacional. Para consultor da reforma na área cinematográfica, a esposa do presidente da Gulbenkian nomeou pouco depois Alberto Seixas Santos, que lideraria um subgrupo de trabalho dedicado exclusivamente ao cinema e seria o seu primeiro diretor. Feita à semelhança

da *London School of Film Technique*, que Seixas Santos frequentou como estudante, e do *Institute des Hautes Études Cinématographiques*, frequentado por muitos dos seus colegas cineastas, a Escola Superior de Cinema foi uma instituição fundamental para consagrar e promover uma ideia de cinema (Cunha, 2005b: 5 - 7).

Criticar

Nos anos 60, a crítica de cinema em Portugal conheceu uma transformação significativa, abandonando o registo jornalístico e adotando uma argumentação e retórica moderna e eminentemente cinematográfica. Se antes de se dedicarem à realização, estes jovens cinéfilos já dominavam a crítica de cinema, escrevendo na imprensa diária (*Diário de Lisboa*), em publicações de teor cultural (*Gazeta Musical*, *O Tempo e o Modo*) e na especializada (*Plano*, *Cinéfilo*), e rapidamente perceberam que, na impossibilidade de conquistar o público nacional, a sua sobrevivência passaria por se afirmarem junto da crítica nacional e internacional.

No pós-25 de Abril de 1974, as transformações políticas que se verificaram em vários sectores culturais foram menos visíveis na instituição cinema. Apesar da ditadura, a geração do Novo Cinema português lograra, gradualmente, ocupar todas as posições fundamentais na instituição cinema e a democratização não levou à mudança de protagonistas. Foi isso que aconteceu, por exemplo, na Escola Superior de Cinema (ESC).

Com outras instituições, como o Instituto Português de Cinema (IPC), a Cinemateca Portuguesa ou a Rádio Televisão Portuguesa (RTP), houve uma definição de política cinematográfica que foi promovida por elementos mais politicamente ativos desta geração e que lhe garantiriam a consagração de um projeto para o cinema português das décadas seguintes.

Escola Superior de Cinema

Esta foi a mais importante instituição superior de ensino de cinema nos últimos 40 anos. Pelo quadro de professores passaram algumas das figuras mais importantes do Novo Cinema português, nomeadamente Alberto Seixas Santos, Paulo Rocha, Fernando Lopes, António da Cunha Telles e António Reis. Este último foi um dos professores que mais marcou a escola, lecionando diversas disciplinas entre 1977-91. Também Alberto Seixas Santos, que lecionou ininterruptamente entre 1980-2002 foi uma figura marcante na ESC e em vários alunos que por lá passaram. O corpo docente atual é formado por uma maioria de professores que foram alunos desse núcleo inaugural e definidor da ESC, nomeadamente Victor Gonçalves, José Bogalheiro, Manuel Mozos, Joaquim Sapinho e Manuela Viegas.

Ao longo de décadas, os mais internacionalmente premiados e reconhecidos realizadores do cinema português passaram pela ESC – João Botelho, Pedro Costa, João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes ou João Salaviza –, tendo recebido uma formação técnica e estética que reflete muito dos valores e crenças da geração do Novo Cinema português, nomeadamente a intransigência estética, o acentuado carácter autoral e uma filiação de princípios no cinema artístico moderno. Mais do que uma filiação na história do próprio cinema português, sobretudo através dos professores, a ESC inicia também os seus alunos numa filiação no cinema moderno, promovendo um *corpus* filmico fechado e canonizado.

Rádio Televisão Portuguesa

A influência de Fernando Lopes na RTP foi tal que, entre 1978 e 1979, o segundo canal da televisão pública era conhecido como o “Canal Lopes”. A função de Fernando Lopes era criar o Canal 2 da RTP, uma vez que até então funcionava sobretudo com programas repetidos no primeiro canal, e definir uma linha de programação autónoma. E aí, influenciado por modelos estrangeiros, Lopes trouxe algumas novidades, mas sobretudo “a recuperação de uma memória cinéfila popular”: “Claro que foi essencial para esta estratégia o ‘Cine-Clube’,

apresentado pelo António-Pedro Vasconcelos, que mostrava cinema clássico” (Andrade, 1996: 88).

Para além de ser diretor do Canal 2, Fernando Lopes criou e dirigiu o Departamento de coproduções internacionais entre 1979-93, que foi determinante no apoio financeiro à produção de jovens cineastas e outros consagrados. Durante a sua direção, a RTP tornou-se num importante coprodutor de cinema português, associando-se a diversos projetos³ ou efetuando diversas encomendas.⁴

Cinematheca Portuguesa

Dotada de autonomia financeira e administrativa depois de 1980, a Cinematheca Portuguesa deixou de ser um depósito de filmes e um mero organizador de irregulares ciclos de cinema. Instalada em nova sede, a Cinematheca passou a organizar importantes retrospectivas de cinema português, a coordenar

3) *Serenidade* (1982), de Rosa Coutinho Cabral; *Conversa Acabada* (1982), de João Botelho; *Mon Cas* (1986), de Manoel de Oliveira; *Relação Fiel e Verdadeira* (1987), de Margarida Gil; *Balada da Praia dos Cães* (1987), de José Fonseca e Costa; *O Desejado* (1987), de Paulo Rocha; *O Querido Lilás* (1987), de Artur Semedo; *Os emissários de Khalom* (1988), de António de Macedo; *Os Canibais* (1988), de Manoel de Oliveira; *Matar Saudades* (1988), de Fernando Lopes; *Agosto* (1988), de Jorge Silva Melo; *O Sangue* (1989), de Pedro Costa; *Recordações da Casa Amarela* (1989), de João César Monteiro; *Rosa de Areia* (1989), de António Reis; *O Processo do Rei* (1990), de João Mário Grilo; *Non ou a Vã Glória de Mandar* (1990), de Manoel de Oliveira; *Solo de Violino* (1990), de Monique Rutler; *A Maldição de Marialva* (1991), de António de Macedo; *A Idade Maior* (1991), de Teresa Villaverde; *A Divina Comédia* (1991), de Manoel de Oliveira; *Ao Fim da Noite* (1991), de Joaquim Leitão; *Os Olhos Azuis de Yonta* (1992), de Flora Gomes; *O Dia do Desespero* (1992), de Manoel de Oliveira; *Amor e Dedinhos de Pé* (1992), de Luís Filipe Rocha; *Vertigem* (1992), de Leandro Ferreira; *Chá Forte com Limão* (1993), de António de Macedo; *Encontros Imperfeitos* (1993), de José Marecos Duarte; *Zéfiro* (1993), de José Álvaro Morais; *A Tremonha de Cristal* (1993), de António Campos; *O Fio do Horizonte* (1993), de Fernando Lopes; *Longe Daqui* (1993), de João Mário Grilo; *A Caixa* (1994), de Manoel de Oliveira.

4) A série de telefilmes Fados: *Voltar* (1988), de Joaquim Leitão; *Longe* (1988), de Cristina Hauser; *Mar à Vista* (1989), de José Nascimento; *Flores Amargas* (1989), de Margarida Gil; *Meia-Noite* (1989), de Victor Gonçalves; *Jaz Morto e Arrefece* (1989), de Luís Filipe Costa; *O Regresso* (1989), de Faria de Almeida; *Pau Preto* (1989), de Oliveira e Costa. A série para cinema Os Quatro Elementos: *No Dia dos meus Anos* (1992), de João Botelho; *Das Tripas Coração – O Fogo* (1992), de Joaquim Pinto; *O Último Mergulho – A Água* (1992), de João César Monteiro; *O Fim do Mundo – A Terra* (1993), de João Mário Grilo.

catálogos dedicados a realizadores e atores⁵, a promover monografias sobre figuras precursoras⁶, a estimular o estudo dos principais momentos históricos e movimentos estéticos⁷ e a história da própria instituição⁸, transformando-se no principal núcleo de produção editorial sobre cinema português (Cunha, 2003: 14 - 15).

João Bénard da Costa, subdiretor entre 1980 - 91 e diretor entre 1991 - 2009, tornou-se o autêntico “Senhor Cinemateca” e elemento decisivo na construção da identidade dessa instituição. Ao longo dessas décadas, as linhas de orientação da programação e da atividade editorial da Cinemateca refletiram as fortes ideias matrizes que marcam a personalidade do seu diretor. Do mesmo modo, a valorização pessoal de um certo cinema de autor, veiculada desde meados dos anos 60, principalmente nas páginas d’*O Tempo e o Modo*, tornou-se gradualmente, nas suas linhas gerais, na visão oficial da instituição sobre o cinema português dos últimos quarenta anos (*idem*: 18).

5) *Manoel de Oliveira* (1981), *Arthur Duarte* (1982), *Dina Teresa, a Severa* (1982), *José Leitão de Barros* (1982), *Raul de Caldevilla e o seu tempo* (1982), *António Lopes Ribeiro* (1983), *Chianca de Garcia* (1983), *Ernesto de Albuquerque* (1983), *João Tavares e o primitivo cinema português* (1983), *Jorge Brum do Canto* (1984), *António Silva* (1985), *António Vilar* (1985), *Homenagem a Nascimento Fernandes* (1986), *Laura Alves* (1986), *Elvira Velez* (1992), *Erico Braga* (1993), *Aurélio da Paz dos Reis* (1996), *Beatriz Costa* (1996), *Fernando Lopes por Cá* (1996), *Paulo Rocha e o Rio do Ouro* (1996).

6) *Alberto Armando Pereira* (1984), *Baptista Rosa* (1984), *Homenagem ao Dr. Manuel Félix Ribeiro* (1985), *Fernando Carneiro Mendes* (1986), *70 Anos de Filmes Castello Lopes* (1986), *Aníbal Contreiras* (1987), *Artur Costa de Macedo* (1987), *Aquilino Mendes* (1989), *Gentil Marques* (1989), *Homenagem a João Moreira* (1991), *Jasmin no Cinema Português, uma homenagem* (1996), *A Dupla Vida de Isabel Ruth* (1999).

7) *Encontro com o Cinema Português* (1983), *25 de Abril – Imagens* (1984), *Cinema Novo Português 1960-74* (1985), *A Fotografia Animada em Portugal 1894-1895-1896-1897* (1986), *Da Lanterna Mágica ao Cinematográfico* (1986), *Paz dos Reis ou Pinto Moreira?* (1986), *Lisboa Filme – Um Sonho Vencido* (1987), *Sonoro Filmes* (1988), *A comédia popular portuguesa de António Silva a Herman José* (1988), *Cardo as Charlot em Portugal* (1989), *Amor de Perdição – Georges Pallu, 1921* (1995).

8) *Panorama do Cinema Português* (1980), *Encontro (Inaugural) com o Cinema Português* (1982), *Cinemateca – 25 Anos* (1983).

Instituto Português de Cinema

Criado em 1971, regulamentado em 1973, o IPC foi mais uma conquista da geração do Novo Cinema português, uma vez que esse organismo havia sido pensado para “recuperar a influência estatal na produção perdida desde a criação do CPC” (Cunha, 2005a: 151). Nas últimas décadas, através dos concursos de apoio financeiro à produção, o IPC tem garantido o “controle político” do apoio público ao cinema, visto que lhe cabe a nomeação dos júris e a criação de mecanismos alternativos de apoio direto (apoio complementar, FICA, etc.).

Após 1975, passariam pela direção do IPC diversas figuras do Novo Cinema português: António de Macedo (1975 - 76), Fernando Matos Silva (1976), Faria de Almeida (1976 - 77), João Matos Silva (1976), Alberto Seixas Santos (1976 - 79) e António da Cunha Telles (1979 - 80).

Nos anos 80, quando foi necessário optar, no seio do IPC, por uma política cinematográfica que privilegiaria os “filmes para Bragança” ou os “filmes para Paris”, o Estado português optou definitivamente por um cinema de “vitalidade cultural” que trazia a Portugal a tão valorizada “projeção internacional”, ou seja, pelo caminho da internacionalização que tinha sido iniciado no final dos anos 60 pela geração do Novo Cinema português.

Considerações finais

Ao ocupar os principais lugares da instituição “cinema” em Portugal, a geração do Novo Cinema português garantiu uma influência inédita na história do cinema português. Se as gerações de António Lopes Ribeiro, Leitão de Barros, Brum do Canto ou Arthur Duarte e Constantino Esteves, Perdigão Queiroga, Augusto Fraga ou Henrique Campos conseguiram “mandar”, ainda que transitoriamente, em parte da instituição “cinema”, a geração de Fernando Lopes, Seixas Santos, Paulo Rocha ou Cunha Telles conseguiu “mandar” no cinema português de forma mais abrangente e permanente, exercendo uma influência visível na definição da política cinematográfica do Estado português desde início da década de 70.

Não foi, portanto, por mero acaso que, em Fevereiro de 2012, Miguel Gomes e João Salaviza, nos seus discursos de aceitação dos importantes prémios conquistados nessa edição da Berlinale, reconheceram e agradeceram a importância do contributo de autores como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Pedro Costa, Fernando Lopes ou Paulo Rocha por, “nos últimos 50 anos, eles conseguiram fazer um cinema independente do poder político e do poder económico”. Do mesmo modo, as diversas declarações de vários jovens cineastas portugueses por ocasião dos falecimentos de Fernando Lopes e Paulo Rocha reforçam essa ideia de continuidade e de filiação entre autores na história do cinema português.

Talvez resida aqui a “diferença” portuguesa. Muito provavelmente é esta hegemonia a principal razão por Portugal ter uma das cinematografias nacionais mais internacionalmente reconhecidas pela crítica e pela cinefilia. O facto de gerações sucessivas terem visto com regularidade cinema na RTP2, terem frequentado as sessões da Cinemateca, terem aprendido cinema na mesma escola ou terem concorrido aos mesmos concursos de apoio à produção poderá ter promovido uma natural e gradual canonização na forma de ver, pensar e fazer cinema.

Se “o hábito faz o monge”, como diz a cultura popular, o cinema português conheceu hábitos que, desde os anos 60, ajudaram ao estabelecimento de genealogias, filiações e afinidades entre autores e obras como em poucas cinematografias podem ser verificadas. É óbvio que existem muitas exceções a esta regra, mas não pode ser ignorado que os cineastas portugueses que maior reconhecimento crítico internacional alcançam são aqueles que se incluem nessas genealogias, filiações e afinidades que remetem ao Novo Cinema português.

Referências bibliográficas

Andrade, J. N. de (1996). *Fernando Lopes por Cá*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Monteiro, P. F. (2000). “Uma margem ao centro: A arte e o poder do ‘novo cinema’”. Em: Luís Reis Torgal (org.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000 (e posteriormente na editora Temas e Debates, 2001 e reed. 2011).

Cunha, P. (2003). “Histórias da História do Cinema Português”. Disponível em http://www.academia.edu/2259615/Historia_da_Historia_do_Cinema_Portugues_2003_. Consultado a 10 de Fevereiro de 2013.

Cunha, P. (2005a). *Os filhos bastardos. Afirmção e reconhecimento do Novo cinema português 1967-74*. Coimbra: dissertação de mestrado apresentada à FLUC. Disponível em http://www.academia.edu/2241022/Os_filhos_bastardos._Afirmacao_e_reconhecimento_do_Novo_Cinema_Portugues_1967-74_2005_.

Cunha, P. (2005b). “Escola de Cinema do Conservatório”. Disponível em http://www.academia.edu/2240844/Escola_de_Cinema_do_Conservatorio_1971_2005_. Consultado a 10 de Fevereiro de 2013.

Videografias Indígenas: (des) construtivismo e performatividade

Luiza Elayne Azevedo Luíndia¹

Resumo: Reflete sobre as videografias indígenas atuais sob as perspectivas de alternativos cenários de (des) construtivismo e performatividade documental. Para tanto se apresenta uma compreensão dialética tendo como pressupostos teóricos quatro elementos influenciadores, a saber: a reconfiguração do cine na posmodernidade; a convergência mediática; o (des) construtivismo e o documentário performativo. Os fatores se aproximam da videografias indígenas se levando em conta um cenário de disputas e tensões sobre produções e o poder de representar o outro e autoconstruções.

Palavras-chave: Videografias indígenas. Pósmodernismo. Convergência. (Des)construtivismo. Performatividade

1. Introdução

O cinema seja em película seja em vídeo nos dias atuais deve ser estudado não somente por sua forma ou conteúdo, porém por seus contextos políticos, ideológicos e socioculturais, elementos influenciadores principalmente de documentários realizados por grupos subalternos. O término se alinha com a visão de Gramsci, para quem os grupos subalternos se referem aos grupos excluídos da sociedade devido a sua raça, etnia, classe social, gênero, orientação sexual ou religião. Nesse cenário se insere as mais recentes videografias indígenas.

Essas videografias buscam subverter a ordem predominante do eurocentrismo e do centrismo da América através de vários fatores, entre eles a estética, a autorepresentação, o discurso cinematográfico e a performatividade.

1) Universidade Federal do Amazonas (UFAM, Brasil), Universidade do Algarve (Ualg, Portugal). E.mail azevedoluindia@gmail.com. (Nota dos editores: este texto procurou respeitar a versão original, redigida em português do Brasil).

Assim, deslocam representações estereotipadas e destituídas de historicidade que cristalizam mensagens do “olhar e/ou da reinvenção do outro”(Azevedo Luíndia, 2012).

Indaga-se: como as videografias indígenas subvertem suas representações advindas do eurocentrismo² e da América? Como a convergência midiática contribuiu para produção e divulgação? No assunto, como se insere o Projeto Vídeo nas Aldeias (Brasil)? Objetiva-se refletir sobre as videografias indígenas atuais sob as perspectivas de alternativos cenários de convergência, (des) construtivismo e performatividade documental.

O artigo se divide em quatro fases: na primeira, teceremos reflexões sobre reconfiguração do cinema na pósmodernidade não somente a partir da estética e da forma, mas também dos contextos ideológicos, políticos e socioculturais e, também, de mercado. Na segunda, aprofundaremos a relação entre a convergência midiática como vetor influenciador de produção e divulgação das videografias; na terceira, reflete-se sobre o documentário performativo e sua ponte como representação da realidade dos grupos subalternos; a seguir, se tece comentários sobre o constructo (des) construtivista. Por fim, com base no exposto se aproxima das videografias indígenas e suas características, produção e distribuição. Nessa fase discorreremos sobre as produções do Projeto Vídeo nas Aldeias, no Brasil.

2. O Cinema e o Pósmodernismo

Conforme Jameson (1995:168) mediante à reunião de modelos do realismo e modernismo, o cinema se reconfigura na pósmodernidade seja pelo conteúdo, seja pela forma ou por ambos. Sobre o processo, o autor afirma: “a função de

2) Segundo Stam e Shoat (2002:20), os vestígios dos séculos de domínio europeu axiomático dão forma à cultura geral, à linguagem cotidiana e aos meios de comunicação e, engendram um sentimento fictício de superioridade inata nas culturas e nos povos de origem europeia. O eurocentrismo divide o mundo entre o Ocidente e os demais e organiza a linguagem cotidiana em hierarquias binárias que sempre favorecem a Europa: nossas “nações”, suas “tribos”, nossas “religiões”, suas “superstições”; nossa “cultura”, seu “folclore”; nossa “arte”; seu “artesanato”, nossas “manifestações”; suas “desordens de rua”; nossa “defesa”; seu “terrorismo”.

qualquer revolução cultural será inventar os hábitos de vida no novo mundo social”. Lembra ainda: a arte de um dado grupo social restrito (os grupos indígenas) poderá ser compreensível somente para seus membros.

Avança em seus questionamentos ao aclarar que qualquer representação desse grupo, não importa quão rudimentar venha a ser, é considerada envolvida em uma certa distância estética para permitir uma certa generalização de acesso e recepção. Essa proposição pode ser demonstrada pelo exame de códigos dos pequenos grupos no cinema contemporâneo, produzidos sob o domínio das abstrações, não mais do moderno, mas do novo sistema global e do novo espaço global.

Os filmes produzidos por um determinado segmento são recebidos pelo próprio grupo como *realista* ou *verossímil* e, por outros grupos, como *estilizados*. A aceitação realista ou a estilização decorrem justamente da utilização de uma linguagem restrita a um pequeno grupo formado pelas possibilidades de fragmentação e tribalização aceitas pelo pósmodernismo como integrantes da identidade cultural de um novo sujeito.

Seguindo a linha de Jameson, se argumenta: as videografias indígenas para eles (seus produtores) e seus grupos de receptores representam uma autoconstrução de suas identidades à frente da gama de *estereótipos*³ e *tropo*⁴ fundamentados não somente pelo colonialismo e eurocentrismo, mas também por alguns documentários etnográficos e, em grande parte, pelos indigenistas. Os últimos responderam aos anseios do Estado-Nação inspirados em sentimentos de igualdade e de assimilação pacífica dos grupos indígenas aos ideias de modernismo e progresso das cidades.

Sobre a questão da estilização das videografias indígenas, aclara-se o seguinte: no posmodernismo, de acordo com Lyotard (2008) a sociedade do consumo se condiciona aos valores estéticos, ficando os valores internos em

3) Pereira (2002:157) os estereótipos são “como artefatos humanos socialmente construídos, transmitidos de geração em geração, não apenas através de contatos diretos entre os diversos agentes sociais, mas também criados e reforçados pelos meios de comunicação, que são capazes de alterar as impressões sobre os grupos em vários sentidos”.

4) Para Thompson (2009), o tropo se relaciona com as figuras de linguagem classificadas como *sinédoque*, *metonímia* e *metáfora*, já que favorecem a dissimulação das relações de poder.

segundo plano nas decisões de consumo. Estabelecendo-se uma interligação do nosso estudo com o póscolonialismo e, também com o pósmodernismo é preciso dizer: os grupos subalternos (sejam indígenas ou não) “que antes não tinham voz”⁵, passaram a tê-la, ainda que, de maneira gradual e pontual. De certa forma, as videografias indígenas atendem à categoria de *estilização* de Jameson (1995).

Compreende-se *estilização* do consumo a partir de Bordieu (1982) para quem o estilo de vida é um conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem ou héxis corporal, a mesma intenção expressiva princípio da *unidade de estilo* que se entrega diretamente à instituição e que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados.

Sob este aspecto, o consumo moderno caracteriza-se pela proeminência dos atributos simbólicos dos produtos em detrimento de suas qualidades estritamente funcionais e pela sua manipulação na composição de estilos de vida. O consumo foi assim convertido no espaço de articulação das distinções sociais, hierarquizadas em termos de uma distribuição diferencial de prestígio.

O segundo princípio do modo de consumo inerente à cultura de consumo é a dilatação da dimensão “imagética” do consumo, tratada como *estetização* do consumo. Neste caso, destaca-se a construção de universos imagéticos em torno dos produtos, através da conversão dos ‘ambientes’ voltados para o consumo em *lugares mágicos* onde a experiência é envolvida por fantasias tecnologicamente produzidas.

Com a intenção de filmar lugares mágicos com seus povos exóticos, os grupos subalternos passaram a ser “viabilizados” em diversas películas, principalmente pela indústria de Hollywood, citando e recitando sem muitos questionamentos figuras e estereótipos, a exemplo dos filmes: *Aguirre, a cólera de Deus*, *Aguirre, der zorn gottes* (Werner Herzog -1973), *Bailando con lobos. Dance with wolves* (Kevin Costner -1990), *Pequeno grande homem, Little Big Man* (Arthur Penn – 1970), *O último Moicano. The Last of the Mohicans* (Michael Mann – 1992),

5) Spivak (1988): a condição de subalternidade é a condição do silêncio, ou seja, o subalterno carece necessariamente de um representante por sua própria condição de silenciado. “Subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois, se o fizer, já não o é” (Spivak, 1988:275).

A Missão, The Mission (Roland Joffé – 1986), *A Selva das Esmeraldas, The Emerald Forest* (John Boorman – 1985), entre outros.

Em contraponto, os festivais e as mostras etnográficas ganharam espaços através do barateamento e de um maior acesso à Internet e suas plataformas digitais contribuindo para a realização de documentários independentes com temáticas destinadas a denunciar, reivindicar, difundir situações de miséria, questões ambientais, problemas com petroleiras, madeireiras e mineradoras, violência policial, discriminação e racismo.

Em resumo, as películas sobre povos exóticos e seus costumes continuam a perpetuar os imaginários dos consumidores pósmodernos. A perspectiva tem o suporte de Baudrillard (2007) ao declarar: a sociedade de consumo se preza socialmente na sua força de compra, nas suas ansiedades de consumir “status” dos produtos em oferta, sejam quais forem as condições impostas pelo mercado e moda.

Nessa perspectiva, os grupos indígenas e outros grupos subalternos despontam nas tendências não somente de pesquisas acadêmicas, mas também de filmes de ficção e documentários. Observa-se conforme Baudrillard (2007) o seguinte: o consumo de filmes do “terceiro mundo”⁶ adquire um lugar onde os conflitos entre as classes, originados pela participação desigual na estrutura produtiva, ganham continuidade através da desigualdade na distribuição e apropriação dos bens.

Os filmes do terceiro mundo ao tentarem (des)construir a indústria de Hollywood, perfazem um cenário de disputas pela produção e pelos modos de uso e de representações e mais ainda de circulação. Sobre essas condições, Bourdieu (1990), nos oferece a posição de que as sociedades se estruturam a partir de dois tipos de relações: as de *poder*, correspondentes ao valor de uso e de câmbio e, com elas se entrelaçam as relações de *sentido*, que organizam a vida

6) Para Shoat e Stam (2002:40), o terceiro mundo se refere a nações e “minorias” colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cujas desvantagens estruturais têm sido modeladas pelo processo colonial e pela desigualdade de divisão de trabalho internacional. O termo se acunhou como resultado de vocabulário condescendente para essas nações “atrasadas”, “subdesenvolvidas” e “primitivas”.

social ou seja as relações de significação. É nesse mundo das significações e do sentido que se situam os documentários indígenas.

Amplia-se esse conflito através de Bauman (2001) ao citar: os bens, em todas as culturas, funcionam como manifestação concreta dos valores e da posição social de seus usuários. Na atividade de consumo se desenvolvem as identidades sociais e o sentimento de pertença a um grupo e às redes sociais, envolvendo, também coesão social, produção e reprodução de valores. Alinhando o tema: nas videografias indígenas os realizadores estabelecem suas próprias representações de seus modos de vida tanto produtivos quanto reprodutivos “negando” a (re) invenção do outro (Azevedo Luíndia, 2012).

Contudo, esse processo não é uma atividade neutra, individual e despolitizada, mas sim uma circulação de conceitos e atitudes em cada espectro da sociedade como explica Bourdieu (2005), o qual considera a circulação dos valores como uma troca econômica simbolizada pelo consumo das pessoas, ou seja, aquilo consumido é sua representação no posicionamento social. Essas trocas simbólicas se constituem em uma conexão entre valores éticos, escolhas políticas, visões sobre a natureza e comportamentos relacionados ao consumo. Há uma compulsão e um vício, estimulados pelas forças do mercado, da moda e da propaganda.

Baseando-se em Bauman (2001) se infere: hoje há outro tipo de espectador para os filmes independentes, um interactor que não espera mais por mundo de imaginários e nem filmes “ingênuos” e com “finais felizes”. Seguindo Canclini (2008), esse interagente amplia o pensamento ao incluir o consumo como categoria para se entender a identidade dos sujeitos na contemporaneidade denominadas de *tribos* ou de *tribalismo* por Maffesoli (1999).

O tribalismo conforme Maffesoli é a necessidade vital de permanência no presente e no futuro do grupo, onde o aspecto de *coesão* busca a partilha sentimental de valores, de lugares ou de ideias que estão, ao mesmo tempo, absolutamente circunscritos ao localismo, e que são encontrados, sob diversas modulações, em numerosas experiências sociais.

Essas tribos se imbricam com o cinema utilizando discursos que não são um mero escolher de palavras: é um marcar de posição (Xavier, 2008). Enfatiza o autor: “Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens

e sons é, rigor, [...] sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (Xavier, 2008:10).

Se por um lado cinema é reconfiguração, subversão e discursos, para Stam (2003), o filme é: em um nível *mimesis*, representação, mas é também uma fala, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados. “Dizer que arte é ‘construção’ não deveria ser o fim das discussões, mas o começo. Temos que perguntar: “construída por quem? E em que correlação? Com quais ideologias e discursos?” (Stam, 2003:228).

Ora, os discursos e as ideologias antes contruídas pelo “olhar do outro” advindas em grande parte do eurocentrismo agora passam a ser autoconstruídos pelos grupos subalternos. A produção indígena se apresenta como uma faceta de poder e de ter voz no póscolonialismo porque abarca uma densa rede ao conectar uma série de dispositivos da Internet e da convergência midiática utilizados e articulados para subverter a ordem predominante da “construção do outro”.

O póscolonialismo lida com as questões emergentes de um passado colonial e as marcas deixadas por este passado nos países antes ou ainda colônias, revelam as várias formas de relações assimétricas de poder. Como sabemos, os grandes colonizadores foram os europeus ocidentais, que representaram os “outros” (os colonizados, os não-ocidentais) como seres menos civilizados e culturalmente inferiores, entre outros atributos negativos.

Aproxima-se nesse ponto as videografias indígenas do atual cinema póscolonial porque podem ser miradas como um hibridismo de resistência, favorecidas pela convergência de mídias e o barateamento das tecnologias digitais.

3. Convergência midiática

Youngblood foi possivelmente o primeiro a pensar a convergência ao perceber que o conceito tradicional de cinema havia surgido a partir do fenômeno do cinema experimental norteamericano e do surgimento da televisão, do vídeo e do computador. Conforme La Ferla (2009), Youngblood e Weibel, reformularam o

conceito de cinema expandido ao considerarem o uso das tecnologias eletrônicas e digitais como opções ampliadas dos cinematográficos.

A história do cinema com as tecnologias não é recente, contudo, foi em meados do século XX que esses vínculos se estreitaram com a possibilidade dos mais variados dispositivos e o acesso às tecnologias digitais. A convergência mediática foi uma das grandes responsáveis por esse estreitamento de laços sendo a imagem digital um dos elementos mais privilegiados.

A hibridação ou hibridização foi também uma das grandes possibilidades para a disseminação da imagem digital. Sobre o assunto, Rombes (2009) assinala: a mesma faz parte do cinema desde os seus primórdios, exemplificando o fato de que além da imagem, o espectador contava com o texto (legendas ou intertítulos) na era do cinema mudo, por exemplo, para a compreensão do filme.

Hibridização é um tema bastante ampliado circulante em vários campos de conhecimento, como a biologia, a cultura, o cinema, entre outros. Araújo (2007) cunha a expressão sob “estética da hipervenção”, visando explicar as relações entre arte e tecnologia. Avança em outros exemplos para identificar outros níveis de hibridação, como entre o ator real e a imagem sintética (cenário), entre linguagens como cinema, literatura e teatro e entre as imagens eletrônica e digital. “Em síntese, as formas híbridas são novos tipos de linguagem que se comunicam entre si em processos de fusão e interação” (Araújo, 2007:57).

Na área cultural desponta Canclini (2006), para quem os processos socioculturais em que estruturas e práticas discretas existentes em formas separadas, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Lemos (2008) adota o termo

cibercultura ou “re-mixagem”, entendida como um conjunto de práticas sociais e comunicacionais de combinações, colagens, *cut-up* de informação a partir das tecnologias digitais.

Para o cinema digital, o hibridismo, a convergência de suportes digitais e o *remix* se apresentam como facilitadores e modificadores de trabalhar em tempo real e ao mesmo tempo ter o poder de construir e (des) construir a montagem. Contudo, acredita-se no seguinte: os três contribuíram mesmo foi para incrementar a produção, o acesso e a distribuição dos produtos na Internet e suas plataformas digitais.

Não obstante esse forte incremento alguns especialistas apontam para um tipo de produções de caráter amador, embora não seja nosso elo condutor, se aclara que as produções passam a ter gostos e estilos para os mais variados tipos de receptores. Atualmente o antigo e passivo receptor se transformou em hiperconsumidor, interactor, interagente, *cyborg* entre outros termos e, passa a ter acesso aos suportes digitais e fazer vídeos experimentais para distribuir, principalmente através do *You Tube*. (Azevedo Luíndia, 2011). Na forma produz e recebe ao mesmo tempo, se destacando uma intensa interatividade.

Esses ensaios e experiências de vídeos vão de denúncias sociais e políticas ao estilo pessoal e intimista (diário) da vida cotidiana tanto pessoal quanto de celebridades. A seguir, discorreremos sobre o documentário performativo e logo acerca da teoria (des) construtivista para depois estabelecer ligações entre os dois visando à realização e disseminação de documentários de representação social, a exemplo das videografias indígenas.

4. O documentário performativo

Apesar da classificação proposta por Nichols (2005) contemplar seis tipos de documentários, nos deteremos no documentário performativo por entendermos seu forte direcionamento às questões ideológicas, políticas e socioculturais e os desafios para suplantar a concepção “tradicional” de representação dos grupos indígenas, assunto pouco aferido na área acadêmica.

Nichols (2005) parte da seguinte constatação: para a sociedade, o estatuto do documentário é o de evidência do mundo que o habilita para ser um discurso sobre o mundo histórico que compartilhamos – mesmo que as teorias cinematográficas insistam em afirmar ao contrário. E tal fato abre o caminho para pensar especificidades de um campo analítico para o não-ficcional (não prescindindo da tradição da teoria cinematográfica tributária e engendrada no universo ficcional).

O autor alinha o documentário aos discursos de sobriedade (embora não exatamente um “igual” dentro deste universo). Seu discurso tem um ar de sobriedade a partir do momento em que eles raramente são receptivos

aos personagens ou eventos do ‘mundo do faz de conta’ (a não ser que eles sirvam pragmaticamente à simulação do mundo ‘real’). “Discursos que são de sobriedade pois consideram sua relação com o real como direta, imediata, transparente. Através dele o poder se exerce.” (Nichols, 2005:04).

É por tal relação de familiaridade com os discursos de sobriedade – de alinhamento ou de afastamento, se considerarmos as obras mais híbridas ou reflexivas – que a experiência do documentário exige do analista um posicionamento que reflita sobre variáveis diversas do universo ficcional.

Diante do documentário a audiência se “prepara” para absorver um argumento e não necessariamente compreender uma *estória*. O documentário performativo, surgido nas duas últimas décadas do século passado está associado à emergência das minorias ao questionarem a objetividade e os valores universais muito presentes no eurocentrismo e no colonialismo, o último através do discurso de assimilar os grupos minoritários às sociedades urbanas tendo em vista o desenvolvimento e progresso das mesmas.

Para Nichols (2005), a significação do filme vem com as imagens. Ela é imagens e sons, é sempre algo concreto, material e específico. O que os filmes têm a dizer sobre a resistência da condição humana ou sobre a pressão das questões do cotidiano não pode ser separado da forma de dizer, de como esse dizer nos afeta, de como nos atraímos pela obra e não pela teoria da obra. A maior parte das teorias contemporâneas são um pouco deficientes neste nível de percepção – embora não desconsidere os efeitos ideológicos. (Nichols, 2005).

Segundo Nichols, o documentário performativo se caracteriza pelo desenvolvimento de um conhecimento concreto e corporizado que se encarna em uma subjetividade subtraída das lógicas da objetividade e da universalidade. Por esta razão, a qualidade referencial do documentário que atesta sua função como uma janela para o mundo cede desde sua qualidade expressiva que afirma a perspectiva absolutamente situada, corporizada e pessoalmente vivida de sujeitos específicos, incluído o realizador (Nichols, 2005).

Desse modo, o documentário performativo questiona energicamente a presença de um sujeito onipresente capaz de dominar a totalidade da realidade que rechaça técnicas como a *over voice*. Opera a partir da transmissão de uma vivência subjetiva, de uma experiência localizada no mundo e encarnada em um

corpo. A partir daí, Comolli (2004) reflexiona sobre o corpo filmado do cineasta realizando uma película quando plantea uma irrupção sensível e material da subjetividade dentro do texto fílmico.

O documentário performativo tem um alto valor imaginário, testimonial e autobiográfico a partir do qual se filtram os fatos reais. Apela a formatos pouco convencionais altamente subjetivados (o diário íntimo, a confissão, o testemunho). Embora guarde semelhanças com o cinema experimental e de vanguarda, faz uma rutura com o mesmo por pretender uma busca de (re) inserção no contexto social e cultural. Suas temáticas partem da experiência subjetiva para se insurgir em problemáticas sociais e políticas mais amplas. Aqui se alinham as videografias indígenas.

5. Cinema (des) construtivista

Azevedo Luíndia (2012) seguindo Derrida acrescenta à discussão a teoria da desconstrução ou desconstrucionista de Derrida (1987), uma corrente teórica que pretendia minar as correntes hierárquicas sustentadoras do pensamento ocidental, tais como, dentro/fora; corpo/mente; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido.

Segundo Derrida (2001), “a desconstrução é um pensamento destranquilizante e, por essa razão, quase insuportável (e creio que posso até mesmo arriscar a dizer que é um pensamento insuportável [...])”.

Exige duplo gesto; a *inversão* e o *deslocamento*. Na inversão, tudo aquilo que foi recalcado, reprimido, abafado ou marginalizado pela filosofia é enfatizado: escrita, o significante, a mulher, a loucura etc., No entanto, o que a desconstrução almeja mesmo é efetuar um deslocamento das oposições para além da dicotomia da metafísica dualista ou seja, desconstruir a oposição significa, primeiramente, em um momento dado, inverter a hierarquia (Derrida, 2001:48).

Para Derrida essa fase de inversão, “significa ainda operar no terreno e no interior do sistema desconstruído”, assim, ao procurar decompor os discursos com os quais opera, revelando seus pressupostos, suas ambiguidades, suas contradições, a desconstrução se apresentará como um trabalho *no interior*

dos discursos sustentadores do pensamento metafísico ocidental, já que esta seria, então, a melhor forma de abordá-los, desestabilizá-los e, por conseguinte, ampliar seus limites ou limiares.

Azevedo Luíndia (2012) estabeleceu uma interligação entre a teoria (des) construtivista e as videografias indígenas, ao procurarem subverter várias condições impostas pelo eurocentrismo, da América e do colonialismo, porém três chamam a atenção aqui, a saber: primeira, a rutura entre os gêneros cinematográficos ou seja, todo documentário tem um elemento de ficção e viceversa; segunda, nessa operação se aproveita para desconstruir e inverter distintas compreensões de *estereótipos* e *tropos* das resrepresentações de filmes e documentários do “outro”; por último, (des) legitimam o poder de quem quer representá-los com suas próprias autoconstruções.

Para Azevedo Luíndia (2012), as videografias indígenas passam a ser uma autoprodução de grupos tradicionais antes (re)inventados pelos outros e, também como via de contestação e de reivindicação política/ideológica dos mesmos. Nesse modo, o documentário desconstrutivista cria o seu próprio referente não mais centrado na realidade externa, mas na subjetividade do produtor e do interactor para (re) configurar uma criação compartilhada de significados.

Afasta-se dos olhares antropocêntricos e etnocêntricos do poder e, também, do cinema verdade por seu intento de não poder conjugar a observação impessoal com a participação pessoal, salvando e resolvendo todos os problemas desse planeta ao garantir a presença do autor e sua honestidade ao mostrar “o que viu e “como viu” (Piera, 1996).

A respeito se faz uma ponte entre os grupos subalternos e o poder dos mesmos construir suas representações, mesmo porque o tema apresenta conflitos e tensões. Acerca do assunto de minorias, Shohat e Stam (2006) enfatizam três dimensões: estética, teatral e política. A primeira se refere à arte como uma forma de representar os conteúdos e linguagens do “mundo”; a segunda, à capacidade de “atuar”, e a terceira, à sua dimensão política, como um discurso que tem o poder de nomear, julgar o Outro.

Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de

perguntar: construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, *a arte* “é uma representação não tanto em um sentido. (Shoat e Stam, 2006).

Então, é compreensível a ideia de que o cinema na pósmodernidade não é mais um dispositivo interconectado com as redes biopolíticas do colonialismo global para modular a memória, o imaginário, os desejos e as identificações da população a nível mundial. Seu papel deixa de estar submetido a uma esfera da cultura autônoma ou de elite para se deslocar até a produção e a reprodução de outras alternativas e olhares (des) construídos no póscolonialismo ao trabalhar sobre o controle geopolítico da alteridade a nível global.

Com base em León (2010), se afirma: o cinema (des) construtivista rompe com a exploração colonial de conhecimentos, representações e imaginários se coadunam com a reprodução das hierarquias de classe, raciais, sexuais, de gênero, linguísticas, espirituais e geográficas da modernidade colonial euro-norte-americana. Passemos a seguir para a contextualização do Projeto Vídeo nas Aldeias e suas implicações de produção e construção de autorepresentação.

6. O projeto Vídeos nas Aldeias

No Brasil, nos anos de 1980, várias experiências de caráter antropológico introduziram os equipamentos de vídeo junto às populações indígenas, se destacando os trabalhos do Centro de Trabalho Indigenista, coordenado por Vicenti Carelli e as antropólogas Dominique Gallois e Virginia Valadão como o projeto “Vídeo nas Aldeias”.

Objetivava incentivar a capacitação dos grupos indígenas para a realização de produtos audiovisuais sobre a sua cultura, como um instrumento de autodeterminação. Outro enfoque era para projetos de caráter político, social e cultural: por meio da linguagem de vídeo, canais eram abertos para que as várias comunidades indígenas pudessem reafirmar sua cultura, documentando festas e rituais.

Sobre os cineastas indígenas, para Daher (2007) cada grupo indígena utiliza o audiovisual para facilitar sua comunicação com as sociedades, seja com outros

povos indígenas, seja com a sociedade envolvente, mas de maneiras distintas, visando sempre alcançar seus objetivos, nos seus próprios termos. Por exemplo, muitos grupos lançam mão desse recurso para difundir sua cultura, com a intenção de preservá-la ou como outro meio econômico e fonte de renda, isto é, uma mídia a serviço da propagação de seus “produtos culturais”.

Outros povos servem-se do vídeo para reivindicar seus direitos políticos e sociais. Não só a realização, mas a recepção e interpretação das imagens pelos espectadores indígenas e não-indígenas é um fator importante do processo, pois o produto final se destina ao público que o realizador deseja atingir, mesmo que a leitura do espectador não se reduza, necessariamente à forma pela qual o diretor gostaria que seu filme fosse interpretado.

De acordo com Bentes (2003) uma experiência radical no vídeo-documentário vem sendo feita por Vincent Carelli, com vídeos como *O Espírito da TV* (1990), a *Arca de Zo'É* (1993). Ao levar uma televisão, um videocassete e uma câmera de vídeo para a tribo dos Waiápi, a equipe do projeto “Vídeo nas Aldeias” desencadeia uma reflexão originária sobre a função da imagem numa sociedade, captando a emoção e lucidez fulminante do grupo diante da esfinge tecnológica.

“É bom conhecer os outros pela TV”, diz um índio Waiápi diante das primeiras imagens que lhes chegam da tribo dos Zo'É, revelando numa frase, a ética da TV e da janela eletrônica em que o mundo vem ao nosso encontro antes mesmo que o desejemos e com toda a segurança da mediação.

É desse confronto tecno-antropológico que, em *O Espírito da TV*, as mais diferentes funções da imagem e do registro eletrônico vão surgindo com sua lógica própria. O zelo pela sua imagem, a intuição de sua importância, também se mostra crucial para o grupo filmado. “Não queremos que vejam imagens dos índios bêbados”; “Não é bom mostrar que somos poucos”; “É bom mostrar que ficamos perigosos quando bebemos, que arrancamos e comemos cabeça de branco, bem gostoso”. A imagem é investida e vivida em todos os níveis, meio de reconhecimento e estranhamento do outro. Diante das imagens dos Zo'É, os Waiápi forjam parentescos e distâncias: “Têm a mesma fala, a mesma pele, mas os lábios são diferentes”.

A função pedagógica da imagem, de registro e transmissão de rituais, mitos e histórias, também aparece. Em *A Arca de Zo'É*, segundo documentário da

série, o vídeo torna-se instrumento antropológico e elo decisivo no processo de pensamento e conhecimento.. Os Waiápi decidem encontrar-se com a tribo que conheceram pela TV, os Zo'É e levam o vídeo para documentar e confrontar ritos e mitos, numa meta-antropologia em que o grupo passa de objeto a sujeito de conhecimento.

Nos vídeos mais recentes da série, *Antropofagia Visual* (1995), Vincent Carelli mostra como os índios do Mato Grosso reagem com performances e encenações, humor e comicidade, à chegada dos cineastas. Esses novos sujeitos do discurso, e a inversão do pontos de vista tradicional da antropologia marca a nova fase do projeto que tem formado videastas índios. Em *Wapté Mnhõ: Iniciação do Jovem Xavante*, de 1999, entre outros trabalhos coletivos, são videoastas xavantes e suyá no Mato Grosso que usam a câmera.

Wapté Mnhõ: Iniciação do Jovem Xavante, 1999, 52 minutos foi analisado por Azevedo Luíndia (2012) e o documentário conta sobre o ritual de iniciação do guerreiro Xavante que exige atenção de toda a aldeia, paciência e disciplina dos meninos. A furação de orelhas sacramenta a sua passagem para a vida adulta e a reclusão (cuidada pelos padrinhos e os anciãos) na casa dos adolescentes Hõo dura sete anos. Durante esse tempo saem para pequenos rituais: pintura com urucum, a entrega da borduna pelo padrinho e os adornos com pena da arara e também para bater água do rio, pois ajuda a amolecer as orelhas e a crescerem fortes. Quanto mais fortes ficarem, mais serão respeitados. Já com as orelhas furadas se deitam em uma esteira e a futura sogra e o padrinho leva a escolhida (noiva) para se deitar com ele para se conhecerem. Depois podem casar.

Faz-se necessário sublinhar: as câmeras dos cineastas indígenas retratam a cotidianidade e as preparações para o ritual da furação de orelhas ou seja a passagem do jovem indígena ao mundo dos adultos. As cenas sempre buscam mostrar o elo entre os mais velhos e os mais jovens na intenção de continuar a história dos Xavante. Não há nada de “ingênuo” nessas imagens, os cineastas constroem suas autorepresentações com os elementos da natureza, do parentesco, da memória coletiva e da ênfase no ritual como permanência do grupo. A montagem embora possa parecer simples é concebida como intervenção através das vozes compartilhadas e da inserção tanto dos mais jovens (muito raramente) quanto dos padrinhos e os idosos (mais intensamente).

Considerações

Através das Internet e das plataformas digitais as videografias indígenas procuraram autoconstruir suas representações, ao mesmo tempo, (des) constroem e (des) territorializam os estereótipos eurocêntricos dos olhares dos não indígenas. Com o uso de testemunhos, de confissões e de autobiografias utilizam experiências subjetivas discutindo problemáticas locais de sua cultura e a necessidade de “conservação” dos mitos e ritos avançando em contextos ideológicos, políticos e socioculturais globais.

Utilizam o multiculturalismo como resistência para contar suas histórias e (re) significarem seus modos produtivos e reprodutivos de que mesmo pertencendo às tribos dos grupos subalternos se propõem a perseguir seus direitos de dizer “o que somos”, “por que somos”, “o que queremos” e “para onde vamos”. Dessa forma buscam reverter as representações do outro e fundamentam princípios na pósmodernidade de produções *estilizadas* com os mais variados significados tanto para o grupo realizador quanto para o interactor.

Referências bibliográficas:

- Azevedo Luíndia, L. E. (2012). Da “reinvenção do outro” “Terra Vermelha” (Marco Bechis – 2008) à construção do “nós” - videografias indígenas: “A iniciação do jovem Xavante” (Cineastas Indígenas - 1999). AVANCA/CINEMA 2012. pp. 502
- _____. (2011). Cyberdocumentário: tendências e implicações. AVANCA/CINEMA 2011. pp. 502
- Baudrillard, J. (2007). La sociedad del consumo. Barcelona: Siglo XXI
- Baumann, Z. (2001). O mal estar da Pós Modernidade. São Paulo: Editora Jorge Zahar.

Bentes, I. (2003). “Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo”. Machado, A. *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, pp 113-132.

Bourdieu, P. (2005). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva

Bourdieu, P. (1994). *Gostos de Classe e Estilo de Vida*. Ortiz, R. (org.). “Pierre Bourdieu”. São Paulo: Ática, v. 39, p. 84., (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

_____. (1990). *Sociologia y Cultura*. México: Grijalbo.

Canclini, N. G. (2008). *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ.

_____. (2006). *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Comolli, J.L. (1985). *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of The Field*. Nichols, Bill (ed.). “Movies and methods: an anthology”. California: University of California Press, California.

Daher, J. Z. (2007). *Cinema de Índio: uma realização dos povos da floresta*. Dissertação (Mestrado). Departamento Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná.

Derrida, J. (2001). *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica.

_____. (1987). “Psyché: invenciones del otro”. *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*. Montivideo: XYZ Editores Montevideo.

- _____. (2001). *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- França, A. (2012). “Fronteiras e relações intersubjetivas no documentário contemporâneo”. *Revista Universitária do Audiovisual*, - Edição nº 48 - Maio/2012.
- Francés, M. (2003). *La producción de documental en la era digital: modalidades, história e multimedios*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Jameson, F. (1996). *Pós-modernismo - A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática.
- Lemos, A. (2008). “Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos dispositivos híbridos móveis de conexão multiredes(DHMCM)”, 2008: <http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/andrelemos/DHMCM.pdf>. acessado em 20/01/2008.
- Léon, C. (2010). *Reinventando al otro: el documental indigenista en el Ecuador*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía.
- Lyotard, J. F. (2008). *A condição pós moderna*. Lisboa: Gradiva.
- Maffesoli, M. (1998). *O Tempo das Tribos; o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 2.ed. Trad. Maria de Lurdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária,
- Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, São Paulo: Papyrus (Coleção Campo Imagético).
- Pereira, M. E. (2002). *Psicologia Social dos Estereótipos*. São Paulo: EPU.

- Piera, E. A. (1996). "Representación y cine etnográfico". *Quaderns de l'ICA*, núm. 10, 1996, <http://www.eardevol.fi.es.wordpress.com/2008/10/representacion-y-cine-etnografico.pdf>, (accedido em 25/01/2011).
- Shohat, E.; Stam, R. (2006). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós.
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? Nelson, C. y Grossberg, L. L. (eds.). "Marxism and the interpretation of culture". Chicago: Chicago Press, pp. 271-313
- Stam, R. (2003). *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas, SP: Papirus.
- Xavier, I. (2008). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4ª ed. rev. São Paulo: Paz e Terra.

┌

|

└

—

—

└

|

┌